

Raporturi ale gândirii componistic-muzicale

George Balint

Muzica, se spune adesea, este formă în timp. Cum trebuie să înțelegem asta? Dacă deja gândul și-a probat valoarea logică în raport cu spațiul, ce poate fi mai mult în timp? Adică, cât de coerent mai poate fi gândul și în raport cu timpul? Din chiar această ultimă întrebare întrezărim posibilitatea a trei raporturi ale gândirii componistic-muzicale: 1). în raport *exclusiv cu spațiul*; 2). în raport *inclusiv cu spațiu-timpul*; 3). în raport *exclusiv cu timpul*.

① Asociem de obicei ideii de structură muzicală dispunerea *rațională* a unei intenții componistice, în abstract de timp, ca și cum s-ar afla exclusiv în spațiu. Desigur, un spațiu virtual, pur mental (ca loc de raționare), palpabil însă ca aspect, printr-un plan grafic. Astfel, lucrând pe hârtie, se poate concepe mai lesne un proiect sonor. Spațiul este, așadar, virtual dimensionat în minte și real-sintetizat pe suprafața colii de hârtie grilată cu protative. Astfel, a gândi logic în raport cu spațiul oferă o apreciabilă libertate de concepție, fapt dovedit prin imensitatea numărului de opusuri realizate de-a lungul ultimelor secole. Operând pe o interfață spațială, compozitorul își poate șlefui elementele sonore ca obiecte în sine, asensuate. Funcția lor este de *delimitare* (localizare punctuală) în spațialitatea conceptual-ideatică a mișcării muzicale.

② Cel de-al doilea raport al gândirii componistic-muzicale, incluzând în pereche spațiu-timpul, implică un mod de aspectare propriu construcției teatrale (dramaturgiei), prin/ca: *Decor* (spațiu/cadru scenografic dimensionat figurativ prin volumele obiectelor propriu-zise și a intervalelor dintre acestea) și *scenă* (situație relațional-temporală generată prin prezența efectivă/manifestă a unor personaje); *Costum* (caracter static/spațial) și *personaj* (caracter dinamic/temporal). Realtiv gândirii muzicale, aceste repere-dimensiuni se prezintă ca:

Armonie – metru muzical (corespondent perechii *Decor – scenă/situație*); *Mod/tonalitate – melodie* (corespondent perechii *Costum/static – personaj/dinamic*).

La nivel supra-interpretativ distingem și o a treia pereche, reprezentând un fond de invarianță sau *ambianță*, în raport cu perechile deja menționate: *Tablou* (desenul din fundal – ca profunzime sau *extensie/plajă* de adâncime spațială) – *culoare/lumină* (ca aspect/imagie de suprafață sau *intensie* pe durata/continuitatea unei stări temporale). Corespondentul muzical al acestei perechi de supra-întindere este conceptibil pe trei *subnivel-straturi*, ordonate de la stabil către relativ-stabil, conform coordonatelor sonore de *Timbru, Intensitate și Tempo*, în pereche cu aspectele de *densitate timbrală, variație dinamică* (creștere/descrștere) și *agogică* (variație de tempo – grăbire/rărire).

În referința domeniului de conexiune (dramaturgia scenică), considerăm gândirea muzicală în raport inclusiv cu perechea spațiu-timp ca proprie tipului *spectacular* de concepție. Putem constata că, tipologic, perechea spectaculară are o constituție *sintagmatică*, în care termenul din stânga reprezintă datul prim, ca invariant, iar termenul din dreapta, datul secund, relativ primului, ca variant (variabil). Sintagma gândirii muzicale spectaculare referă asupra *mișcării*, sub aspectele de *static și mobil*. De altfel, în particularitatea muzicii mișcarea este un dat aprioric, deja înaintea faptului de concepție compozițională. Dar, indiferent pe care nivel de reprezentare al perechii de raport spectacular ne-am situa, stabilitatea este referită prin termenul prim, căruia îi este relativ (asociat) termenul secund, de instabilitate. În pereche, cei doi termeni constituie o *unitate de stare dinamică* spațiu-timp sau de *mișcare muzicală*. Luată ca obiect, această unitate (sintagmatică) poate servi drept suport de *reprezentare* a funcțiilor de ordin sintactic-muzical, analog celor ale cuvintelor și propozițiilor în vorbirea cu sens. Spre o mai bună înțelegere, prezentăm în tabloul următor (fig.1) clasificarea tuturor perechilor de raport spectacular, pe care le-am enunțat privitor la gândirea dramaturgică și componistic-muzicală.

Fig. 1 Raporturi de tip *spectacular* ale gândirii componistice (dramaturgice și muzicale)

		DOMENII de includere Spațiu-timp prin unități sintagmatice de tip Dat prim – dat relativ / secund	
Nivel-strat	ASPECTARE dramaturgică	MIȘCARE muzicală	Perspectivizare fenomenologică
Generic	Invariant – variant	<i>Static - mobil</i>	Extensie-intensie
3. Supra- interpretare	Tablou – culoare	<i>Tempo – agogică Intensitate – dinamică Timbru - densitate</i>	suprafață stare adâncime
2. Interpretare	Costum – personaj	<i>Mod / Tonalitate - melodie</i>	Stil-etos
1. Sub- interpretare	Decor – scenă	<i>Armonie – timbrometrie (Sonoritate – ritmicitate)</i>	Observare-ascultare (Vizual – auditiv)
	VIZUAL	AUDITIV	

Cum activitatea de compoziție muzicală intră tot în perspectiva interpretării artistice (aflându-se cronologic și metodologic la începutul acesteia - când lucrarea se concepe pe suportul partiturii, în cadrul raporturilor de tip spectacular ale compunerii muzicale -, am considerat nivel-straturile și din perspectiva interpretativității. Subliniem că, față de raporturile de tip logic ale gândirii componistice, care converg în obiectualizarea unor elemente singulare sau punctuale, cele de tip spectacular se focalizează pe unități-pereche, în care termenii asociați exprimă un aspect sau mod de *relativitate*.

Spre exemplu, relativitatea *Armonie-metru* o situăm pe nivelul cel mai de jos al interpretării, spațialitatea sonoră dimensionându-se volumic, prin felul în care sunetele corporalizează laolaltă. Deși termenul de *armonie* are și o conotație de ordin estetic – ca sunete în consonanță –, înțelesul lui este unul de ordin obiectiv, ca *mod de instrumentare situând sunetele laolaltă*. Sub aspectul de cadru, spațiul preexistă doar convențional, așa cum un instrument muzical preexistă faptului de a se cânta cu/la el. Prin punerea sunetelor în armonie, adică laolaltă (ignorând raportul estetic consonanță/disonanță), spațiul se efectivizează într-un mod anume, ca edificiu sonor tangibil/dimensionabil prin audição.

Mai departe, într-un raport de tip spectacular, armoniei i se relativizează *metrul muzical*, ca exponent de ordin temporal. Ca atare, metrul muzical înseamnă măsură de timp. Nu este însă vorba de o măsurare fizică a timpului, în raport cu continuitatea sa eternă, ci de o măsură aplicată unui interval de timp aflat sub genericul mișcării, deci ca *interval al temporalității mișcării*. Astfel înțeleasă, măsura muzicală reprezintă un *mod de timp*, la fel cum armonia este un mod de spațiu.

Ca să explicăm faptul că metrul/măsura muzicală (ținând de timp), este relativul sau datul secund al armoniei (ținând de spațiu), trimitem la următoarea experiență comună multora dintre noi, ca auditori. Din primele clipe ale începutului unei muzici timpul este surprins în *eveniment*, adică este încremenit în actualitatea faptului de-a fi laolaltă-cu auditorul, într-un același moment de actualitate. Prin urmare, nu avem sentimentul curgerii timpului. Este ca și cum văzând un lucru multe prea de-aproape, nu-l mai putem survola ca întreg. Spunem deci că timpul este perceput în imedialitate (fără interval de desfășurare), ca netimp, echivalent deopotrivă - prin inmensurabilitate -, clipei și eternității.

Ceea ce se aude însă ne conferă o perspectivă spațială proprie muzicii, de corporalitate sonoră căreia îi suntem cuprinși ca *scufundare* într-un spațiu anume, adică într-un *mod de spațiu*. Cum timpul este încremenit, mișcarea exclusiv în spațiu poate fi orientată simultan(-instantaneu) în toate direcțiile, prezumând spațiului calitatea de simetric-omogen.

Abia după puțină vreme de la începutul audiției, treptat, simțim și fiorul timpului, ca *trecere*. Clipa când auzim mișcarea în timp (de fapt, temporalitatea mișcării), *îndoaie* timpul înfășat cu sunet, ivindu-l din subascunsul sau umbra spațiului, în dezascunsul sau lumina aceluiași spațiu configurat sonor. Tot ivindu-se, cu cât timpul continuă să treacă, cu atât ni se relevă ca *interval*. Această perspectivizare se produce indiferent dacă armonia comportă sau nu vreo modificare. Natura percepției noastre este aceea care nu poate rămâne definitiv încremenită în evenimentialitatea temporală, făcând ca aceasta să se *petreacă*: *din netimp* - ca fixitate referită unui model formal -, *în timp* - ca măsură în curgere (profilabilă prin consecvențialitate).

Dacă însă oricumul curgerii timpului este petrecut sonor, atunci percepția noastră, care în mod firesc tinde să se desprindă de conținutul (de continuitate al) unui timp exterior subiectului aflat în percepție, rămâne atras-lipită de suprafață, adică acolo unde timpul i se livrează ca *imagine*, respectiv ca *mod al măsurii* curgerii. Ca să ne delimităm de conotația instrumentală a metrului muzical, necesară acordajului temporal în execuția (redarea) unei lucrări muzicale, numim generic modul măsurii de înfățișare a timpului muzical curgând, *timbrometrie*. De exemplu, o grupare de trei timpi într-o măsură, îi conferă un aspect sau caracter de mod ternar. În general, orice anume fel de grupare metrică va conferi timpului muzical un caracter de mod al trecerii temporale, respectiv al temporalității mișcării, relativă situării mișcării în spațiu sau caracterului de spațialitate a mișcării.

Este lesne să recunoaștem că raportul spectacular în domeniul dramaturgiei este dominant aspectativ, implicând vizualul. Corespondent, în domeniul mișcării sonore este implicat cu prioritate auditivul. Dar dacă ne referim strict la relativitatea *Armonie-timbrometrie*, incluzând spațiu-timpul muzical și aflându-ne pe fondul/coloana auditivului, armonia exprimă o *observare* a spațiului din auzirea sonorității (ca spațialitate a mișcării), iar timbrometria, o *contemplare* a timpului din auzirea metricității (ca ritmicitate a mișcării).

③ În fine, un al treilea tip de raportare în gândirea componistic-muzicală este referit în exclusivitate timpului. De această dată, obiectele care se obțin nu mai au o concretitudine exterioară palpabilă sonor-obiectiv, ci una probabilă lăuntric, în referința prezenței în act a persoanei interpretative, ca cineva anume. Privite deci în mod subiectiv, obiectele sonore sunt luate prin raporturi de expresivitate, fiind conceptibil-notabile ca expresii sau *simboluri sugestive* ori *verbal-semnificative*. Pe fondul interpretativității muzicale, funcția lor este aceea de *orientare* în temporalitatea mișcării.

În general, considerăm că sunt trei *moduri de orientare expresivă* (ca expresivizare a interpretării) *în timp*, mai precis în raport cu *acum*-ul timpului: a) orientarea *în* acum; b) orientarea *către* acum; c) orientarea *prin* acum.

a) *În-acum* corespunde expresiei de *conservare în actualitate*, proprii muzicii de caracter *expozitiv* sau *performativ*, în care, așa cum am mai spus, timpul este încremenit sau emblematizat ca *eveniment*. În această situație orientarea tinde să se mențină în clipă, ca și cum timpul nu ar mai curge, ci ar inunda *instantaneu* un tot care, tocmai prin asta se relevă strict punctual, nonintervalic (alinear). Lucrările care pun accentul pe *virtuozitatea execuției tehnice*, respectiv a competenței de instrumentare (într-un fapt de prezentare) prin *concertare*, comportă acest mod de orientare prin specaculozitatea interpretării (componistice ori instrumentale).

b) *Către-acum* se acordă unei expresii de *recuperare dinspre-cândva* (înainte de acum), *către-acum-ul* în care *deja* (și) suntem (cei aflați în audiție). Acest mod imprimă orientării un caracter *teleologic*, de tendință către o *finalitate* virtual sau presupus coincidentă actualității. Ca atare, expresia lucrării muzicale dezvoltă un arc de *narativitate*, analog fiziologiei respirației, expirând din (de după) inspirație. Lucrările de acest tip *frazează* în expresivizare, *legând semnificativ* între două poziții narative, *incipit* → *finalis*, printr-o stare-vector de indubitabilă orientare *către-finalis*. Bunăoară, mai toate opusurile de factură tonală melodizează într-un aspect de dezinență, „stingându-se” elocvent (chiar dacă în *fortissimo*). Cadența ultimă, ca stare de ajungere (prin înlănțuire trept-acordică sau melodizare armonică) în funcția tonicii, este reductibilă (sintetizabilă) la/printr-o cheie unică de exprimare: *subdominantă*→*dominantă*→*tonică*, ceea ce, în regim modal (de formulare melodică și/sau intonațională), corespunde figurii în arc, constituită din succesiunea a trei segmente-funcții, referite generic exprimării cu sens: *ascensiune* (*din* început) ↗ *culminație* (*prin* dezvoltare) ↘ *coborâre* (*în* finalitate). Deopotrivă, formulele *armo-cadențiale* și cele *melo-arcuitoare* sunt un reper de coerență pentru gândirea componistic-muzicală de tip narativ.

c) *Prin-acum* comportă o profilare între două repere nedefinite temporal. Pur și simplu timpul doar *trece prin actualitate*, indescriptibil (adiscursiv), dinspre-nicicând înspre-niciodată, fără să incideze, adică fără să ne rețină atenția,

imemorabil, ca și cum nici nu l-am fi așteptat să (ne) survină și nici nu-l mai petrecem pe când dispare, îndepărtându-se (dedurându-se) din acum-ul de laolaltă-cu-noi (cei care îi rămânem doar *în-urmă* și nu *ca-urmă*). Expresia acestei orientări în raport cu acum-ul timpului este de *atemporalitate*, ca suspendare din timp (opus expresiei de încremenire în/sau eveniment). Credem că muzicile degajând acest etos de timp sunt clasificabile ca *onirice*. Nu de referim însă la oniricul ca design (ținând de estetica muzicală), ci la cel de caracter componistic, dat de modul concepției ca atare. Așadar, conceptualizările de caracter oniric survin dintr-o expresie a iraționalului, în volveuri aleatorii, ducând-întorcându-se liber de strictețea ireversibilității temporale, și sfârșind doar aparent și impredictibil, nu printr-un unghi de incidență, ci discret, printr-o breșă de gol temporal, ca o pasăre ieșind silențios și totuși neașteptat, printr-o fereastră deschisă întâmplător de o bezmetică pală de vânt. Adesea, și lucrările de tip improvizatoric pot sugera o expresie onirică, câtă vreme nu se ancorează pe spontane irumperi de virtuozitate, tinzând astfel către expresia evenimentului. Din punct de vedere componistic, a nota o atare muzică presupune prin sine un efort de virtuozitate, căruia nu mulți îi rezistă.

De regulă, improvizarea este concepută ca un fel de mișcare liberă, în „absența” autorului, substituit prin prezența tradiției. De fapt, când autorul se propune ca atare, el își face atâta loc pe cât poate să disloce acea tradiție din care el însuși provine *ab initio*, ca anonim. Apoi, când autorul se retrage (voit sau nevoit), tradiția îl substituie de îndată, recuperându-și locul pierdut temporar. Dacă recuperarea locului autorului de către tradiție se face prin asimilare (în situația pozitivă), atunci acesta este *mineralizat în tradiție*, ceea ce am putea înțelege sub numele de *clasicizare*. Dacă dimpotrivă (în situația negativă), recuperarea se face prin acoperire, atunci autorul (opera sa) este *diluat (indiferit) de tradiție*, ceea ce recunoaștem ca fapt de cădere în uitare sau *ignorare*.

Atunci când autorul muzical propune componistic o libertate dinspre sine (ca diminuare a auctorialității), nereglabilă însă prin perimetrul (normativitatea) tradiției, instrumentistul fiind invitat

să se instituie ca prim-interpret, dacă totuși acesta nu provine el însuși din vecinătatea compozitorului, adică din același mod-model cultural (ca ființialitate sau raportare cu sens în deschisul lumii), este greu să ne imaginăm posibilitatea unei notații cât de cât raționale, din a cărei lectură execuția redativă să simetrizeze proiectului compozițional. Cel mult, compozitorul va concepe o strategie de seducție intelectuală, recurgând la simboluri sugestive figurativ ori la exprimări verbale cât mai expresive (inedit-metaforice), apelând astfel la imaginația instrumentistului-interpret, pe fondul unei culturi (și lingvistice) prezumat comune, prin care să-și ajusteze posibilitatea decodării indicațiilor de instrumentare.

Este totuși de reținut că experiența de a interpreta compunând ori executând (cântând) muzici de concepție onirică, dezvoltă imaginația interpretativă în raport simultan cu *două absențe*: *autorul*, retras prin propria-i voință, și *tradiția*, voit-ignorată (dacă reușește) de către cel de-al doilea interpret, situat (obligatoriu) în poziția de prim-interpret. De cele mai multe ori însă, instrumentistul este reticent față de această nedorită postură, care îi taie din anvergura zborului eroic-evenimential în interpretare, făcându-l responsabil pentru o competență încă necertificată și chiar neprobată lui însuși, ca experiență. De aceea va tinde aparent vinovat, către o *pseudoparticipare* interpretativ-creatoare, prin faptul că va „plagia” (involuntar, dar spectaculos) din cele ale tradiției în care deja respiră reflex, fără disconfortul generat de scrupulozitatea metodologiei concepției de interpretare. Desigur, există și instrumentiști excepționali, dotați cu o inteligență și intuiție de interpretare formidabile. Pe asta și mizează, de cele mai multe ori, o concepție componistică de avangardă (nefundamentată printr-o tradiție).

La nivelul execuției lucrării de către interpretul-secund, variabila de libertate-rigoare determinată prin gradul de originalitate lingvistic-muzicală a concepției componistice, capătă un efect paradoxal: cu cât compozitorul se propune mai discret (retras) prin notație, cu atât instrumentistul va interpreta mai *neliber* (disciplinat), alunecând (aparent salvator pentru el) în tradiția din care provine, *in extremis* putând chiar eșua în

raport cu intenția compozitorului de a se extinde în/prin competența de libertate creatoare a celuilalt (presupus ca) interpret. Invers, cu cât notația componistică este mai inflaționară-amănunțită (evident-imperativă), cu atât instrumentistul-interpret va tinde în indisciplinaritate, obosind și chiar renunțând să se mai conformeze, rezultatul fiind o schimonosire a proiectului componistic printr-un fapt sonor aleatoriu.

Sub aspectele menționate mai sus, cel mai bine se descurcă compozitorii-instrumentiști. Din păcate însă, ei renunță la rigoarea de sistematizare a propriei notații, fiindu-le suficiente doar câteva simboluri, menite să le recupereze lucrarea din memoria propriului vis, într-un fapt de realitate (căci deja au zărit-o cândva, inspirându-se din trecerea ei fantasmatică). Pentru un alt instrumentist-interpret (decât autorul-compozitor), recuperarea aceleiași muzici bazându-se exclusiv pe "extravaganța" unei notații componistice (făcută parcă doar pentru sine), va fi totdeauna insuficientă, generându-i un sentiment de frustrare. Această dificultate a posibilității de continuitate prin consecvență, sub aspectul coerenței interpretative pe relația compozitor-instrumentist, este surmontată astăzi de tehnologie, care permite deplina încasare prin înregistrare a unei producții de caracter oniric (mai cu seamă a celor de tip multimedia), „întâmpate” la un moment dat într-un act unic, irepetabil aidoma.