CONDUITA MIŞCĂRII FORMEI
O nouă perspectivă în abordarea interpretativ-teoretică a textului muzical

George Balint

Propunem prin prezenta lucrare expunerea unei metode de abordare interpretativ-teoretică a compoziției muzicale, utile mai ales celui implicat în faptul de execuție sonoră, respectiv interpretul instrumentist. Pornind de la partitură, posibilitatea unei interpretări elaborate presupune realizarea şi, ulterior, operarea pe o *imagine* reprezentând același conținut grafic (deja-notat) într-o nouă distribuţie, menită să evoce forma mişcării muzicale în act. Această interfaţă constituie atât un suport de ghidaj, asemănător unei hărți a perspectivelor de survolare, cât şi un instrument de punere în fapt a unei stări/mod prin care forma mişcării se reliefează ca parcurs. Ambele funcții concertează într-o însuşire de ordin mental a formei ca *mişcare*, statuând o etapă de ordin teoretic din travaliul interpretativ. Prin analogie, aşa cum, ca instrumentist, interpretul manipulează pe un instrument muzical (extensie a persoanei sale fizice), tot astfel, ca interpret-teoretic, el operează pe o interfaţă imaginară (extensie a persoanei sale mentale) a cărui făuritor este şi pe care, totodată, „cântă" într-un mod inefabil sonor, dar tangibil din perspectivă lăuntrică.

Premisa întreprinderii de ordin interpretativ-teoretic la care ne referim constă în luarea compoziției muzicale ca dat-*de*-parcurs. Aceasta implică în primul rând ideea de mişcare-*în*-parcurs, având ca subiect (actant) mentalul interpretativ, iar ca obiect de produs-*pe*-parcurs procesul unor transformări sonore. Înţelegem deci că actantul (mişcătorul) şi de-parcursul (procesul sonor) sunt conjugați definitoriu în faptul muzical de *operă sonoră*. Fără participarea subiectului interpretativ opera rămâne doar o urmă obiectual-inertă lipsită de actualitate (grafiată în partitură). De asemenea, fără datul formal

(reprezentativ) al operei interpretarea nu se poate realiza ca identitate modelat-modelatoare (valoare). Pentru a surprinde/borna datul de-parcurs al unui text muzical - în vederea însuşirii acestuia ca bază de interpretare şi execuţie (mod de mişcare mentală în timp) -, iniţiem o abordare teoretică a formei pe planul a două dimensiuni - *adâncimea* și *suprafaţa* – constând în dispunerea diferitelor segmente (celule, motive etc.) pe baza criteriilor de asemănare – *rimă* – şi neasemănare – *arimă*. Se obține astfel o hartă a formei pe două aspecte simultane: de fixare (ancorare) prin ceea ce se repetă consecvent - *coloane de rime*; de declinare (înlănțuire) prin ceea ce survine inedit, nerepetat în juxtapunere, pe o linie de succesivitate - *rânduri de arime*. În vreme ce coloanele de rime servesc la ancorarea mişcării mentale ca mod de *motricitate-în-parcurs*, indicând o bandă de *pulsaţie formală* (armonie/ritm), rândurile de arime ajută la înlănţuirea rezumativă a *profilării-în-parcurs*, orientând interpretarea pe plan dinamic (melodie/ intensitate).

O perspectivizare complexă a *conduitei mişcării* formei impune survolarea acesteia pe complementaritatea a trei dimensiuni:

1. dms. instrumentală: *durata/ritmul*
   – latura vie, manifestă motric;
2. dms. medială: *intervalul/armonia*
   – mediul de expresivitate, impresiv emoţional;
3. dms. caracterială: *înălţimea/melosul*
   – aspectul (chipul), semnificabil raţional.

Prima dimensiune ordonatoare ţine de *actualitatea mişcării*, prin reperele de *lung/scurt* a căror grupare poate configura aspecte de timbroritmie (mod sau culoare ritmică). A doua dimensiune implică un raport între ceea ce este într-un moment dat-acum şi sensul căruia îi incumbă ca realizare/finalizare, exprimând *intenţionalitatea mişcării*, descriptibilă prin reperele de *aproape* (de starea finală/împlinită) şi *departe* (încă neajuns). Altfel zis, intenţia unei expresii muzicale se relevă (şi valorizează) printr-un *mod de finalitate*. Spre exemplu, o expresie funcţional-tonală de dominantă stă sub semnul aproapelui (de tonică, ca finalitate ultimă),

subdominanta fiind (ceva) mai departe. Pe baza desluşirii modului de finalitate se poate interpreta dinamica formei, elaborându-se o strategie de ordin energetic relevabilă pe planul intensității (tare/slab) şi/sau tempoului (rar/repede). În întregul său, orice parcurs muzical comportă o expresie (cum) de finalitate, chiar dacă nu la fel de lesne lizibilă ca atunci când se desfăşoară într-un câmp tonal. În fine, a treia dimensiune referită conduitei mişcării se relevă prin *acuitatea schimbării*, respectiv a unor ipostaze din parcurs. În acest caz, înălţimile constituie un indicator optim. De altfel, judecata de ordin mental (raţional) asupra formei muzicale se întemeiază pe aspectele de schimbare, având ca inidici obiectuali de distincţie înălţimile.

Putem înţelege coordonatele cum-ului mişcării formei şi ca paliere de abordare. Dinspre exterior - acolo unde se aspectează/formulează schimbarea - sunt reperate înălţimile, ca elemente de *limbaj*. Le asociem perspectivei interpretative de *relief*. Un etaj mai jos - unde se urmăreşte expresivitatea finalităţii intenţiei de mişcare - se relevă raportul funcţional a ceea ce am putea considera arealul sau *suprafaţa* mişcării, jalonabilă prin poziţii de *stare* armonică (major/minor), raportul cu baza (tonul generic sau de finalitate – aproape/departe), starea tempică (repede/rar) sau dinamică (tare/slab). La nivelul de bază – unde se stabileşte racordul între intenţie şi posibilitate privitor la cum-ul mişcării – avem de-a face cu planul teluric, ţinând de tectonica mişcării de *adâncime* a formei. Obiectele reperate sunt mărimi de durate (unimi) ale unor unităţi formal-expresive (Ufex) exprimate în formule ritmice simetrice/asimetrice şi interpretabile apoi ca raporturi de conduită în parcurs – *grăbire/rărire* (accelerare/frânare). Rezumăm: dimensiunile/palierele de interpretare teoretică ale unei unități formal-expresive, considerată generic ca fapt de mişcare muzicală, sunt (pornind de la bază):

1. adâncimea/duratele/raporturile tempice (între unimi pulsând pe acelaşi nivel formal) sau conduita mişcării ca *actualitate de parcurs* (motricitate/păşire);
2. suprafaţa/armonia/starea ca *expresie de finalitate* (intenţionalitate);

3. relieful/înălţimile/limbajul ca *acuitate de schimbare* (inteligibilitate).

Nivelul de adâncime este conectat percepţiei senzoriale, radical obiectuale (instrumental-concrete), imaginabile fizic. Planului de suprafaţă îi sunt relaţionate stările intuitive şi/sau impresiile reperabile emoţional, subiectiv. Profilarea în relief o punem în legătură cu reprezentările raţionale, tinzând spre obiectivare (sistematizare).

Terminologie specială

Listăm o serie de termeni utili în instrumentarea interpretării teoretice pe care o propunem. Chiar dacă nu îi vom întrebuinţa pe toţi în aplicaţia noastră, în ansamblu, ei ţin de un mod de gândire a cărui eficacitate se probează şi în raport cu anvergura textului muzical luat ca obiect.

- *Unime formală* - stare de timp proprie unui segment formal considerat în întregul său. Pentru o exprimare unitară, unimea formală se cuantifică din valorile metrice cele mai reprezentative - măsuri, timpi, diviziuni.
- *Câmp H* - sistemul de organizare a înălţimilor muzicale - tonal, modal, serial etc. referit unui segment sau întreg formal.
- *Câmp D* - sistemul de organizare a duratelor muzicale - de regulă, divizionar, în convenţie metrică (timpi şi grupări/măsuri) sau în număr de minute/secunde.
- *Timbrometrie* - aspect particular de culoare/nuanţă metrică dedus din structurarea temporală a formei. Spre exemplu, o formă a, < b, > a, comportă o timbrometrie ternară *scurt-lung-scurt*.
- *Profil agogic-formal* - cu referire la expresia raporturilor de ordin temporal care survin în succesivitatea segmentelor de pe un nivel formal. Bunăoară, pentru exemplul dat anterior, agogica formei comportă două expresii de profil: *rărire* (lung după scurt) - *grăbire* (scurt după lung).
- *Conduita mişcării* - prin juxtapunerea diferitelor profiluri agogic-formale succesive pe un acelaşi nivel.
- *Nivel formal* - platformă de structurare muzicală conţinând minimum un aspect de invarianţă sub diferite criterii de organizare: melodic, ritmic, armonic, de registru şi/sau timbru,

de intensitate. La limită, se poate vorbi de un nivel formal *general*, propriu întregului unui compus muzical (de exemplu, *Sonată* - ca formă - *pentru pian* - ca timbru) şi de un nivel formal *elementar* (inexpresiv în sine) - decelabil pe diferite coordonate muzicale, fie sub aspectul *structurilor* obiectuale minime (intervale, diviziuni, registre) fie al *elementelor* (articulaţii materiale) - intensităţi, timbruri, înălţimi, durate.

⬩ *Compus expresiv* - segment formal conţinând o pereche de componente complementare pe o aceeaşi coordonată muzicală. De exemplu, pe coordonata de: înălţime - perechea de profiluri *suitor-coborâtor*; durată - mărimi *scurt*(e)-*lung*(i); funcţie tonală - relaţia *tonică-dominantă*; etos (acordic sau melo-intervalic) - alternanţa *major-minor*; dinamică - *creştere-descreştere* ş.a.m.d.

⬩ *Unitate formal-expresivă* (Ufex) - segment delimitat pe un nivel formal, în diferite grade:

❶ *minim* - complementaritate de două articulaţii reperată pe o singură coordonată muzicală (înălţime - *do-sol*; durată - *pătrime-optime*; intensitate - *forte-piano* etc.);

❷ *minim-suficient* - complementaritate de două articulaţii reperată simultan pe/prin conjugarea a cel puţin două planuri muzicale (melo-ritmic: *do-pătrime* - *sol-optime*);

❸ *suficient* - complementaritate de minimum trei articulaţii reperabilă pe/prin conjugarea a oricâte planuri muzicale, dintre care, pe cel puţin unul, trebuie să se identifice un accent expresiv.

⬩ *Accent expresiv* (Acex) – articulaţia dintr-o unitate formală suficientă în raport cu care sunt conjugate (orientate) componentele sau profilurile complementare. De exemplu, pentru melo-segmentul *do↗re↗**mi*** *↘re*, Acex se poate interpreta pe *mi*.

N.B. Localizarea Acex constituie un fapt interpretativ. Nu totdeauna există o relaţie de strictă coerenţă (sincronizare) între Acex de pe diferite planuri. Dacă asociem planului de înălţimi din exemplul dat şi unul de durate, dintre care cea mai mare este asociată ultimei înălţimi, avem o situaţie de două Acex aflate în locuri diferite: *do - re - **mi*** (vârf melodic) - *re-**lung*** (vârf ritmic). Opţiunea pentru localizarea Acex cel mai pertinent se

face pe baza unei *reflecţii interpretative*, în care vor fi considerate aspectele de conjugare dintre toate planurile sonore, atât de ordin structural (intervalic), cât şi de ordin material (elementar), asociate subiectivităţii (intuiţiei) persoanei care interpretează. Această reflecţie presupune ineluctabil şi intonarea (preferabil prin reducţie vocală). Funcţional, Acex jalonează (obiectivează) interpretarea pe palierul ei cel mai semnificativ, respectiv al *sensului muzical*. De reţinut faptul că pe un nivel formal oarecare trebuie interpretat (agreat) un singur Acex principal (de maximă pertinenţă).

- *Coerenţă expresivă* – aspect relaţional prin care două sau mai multe planuri formal-muzicale de acelaşi nivel concid într-un punct sau segment din parcursul formei. Bunăoară, un vârf melodic conjugat cu unul ritmic sau şi cu o intensitate accentuată (precum accentul metric).
- *Adâncime* – dimensiune interpretativ-teoretică prin care segmentele formale sunt clasificate prin aspecte de asemănare.
- *Rimă* – relaţie între segmente formale referită aspectului de asemănare dinspre stânga (început).
- *Ancoră* – succesiune strictă de segmente formale aflate în rimă, generând un aspect de uniformitate sau consecvenţă.
- *Coloană* – dispunerea pe verticala planului a unor segmente formale dominant asemănătoare, sub genericul unui model iniţial sau de sinteză.

N.B. Atât ancora, cât şi coloana se constituie pe criteriul rimei. Dosebirea constă în aceea că ancora cuprinde segmente strict-succesive, iar coloana segmente liber-succesive (între care se pot intercala arime, ca segmente diferite).

- *Suprafaţă* – dimensiune interpretativ-teoretică prin care segmentele formale sunt clasificate prin aspecte de neasemănare.
- *Arimă* – relaţie între segmente formale referită aspectului de *ne*asemănare dinspre stânga (început).
- *Lanţ* – succesiune strictă de segmente formale aflate în arimă, generând un aspect de varietate sau inconsecvenţă.
- *Rând* – dispunerea pe orizontala planului a unor segmente formale dominant diferite, conjugate unui acelaşi nivel formal.

APLICAŢIE DEMONSTRATIV-TEORETICĂ

Aplicăm demonstrativ metoda de interpretare teoretică referită *conduitei de mişcare a formei muzicale* (CM), luând ca obiect segmentul formal **Tema I** din Expoziţia primei părţi - *Allegro* - a *Sonatei pentru pian Op. 2 nr. 1 în fa minor*, de L. v. Beethoven.

- Etapa 1: Expunerea partiturii muzicale a T I (fig. 1)

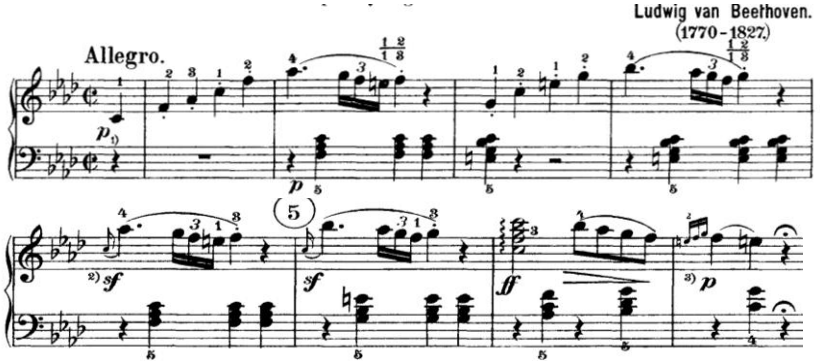


Fig. 1 / Tema I – partitura

- **Repere-cadru**
  - Pulsaţie ritmică pertinentă: *pătrime* ;
  - Metru instrumental (convenţional): *binar* (două-doimi);
  - Caracter metric-instrumental de început: *anacruzic* ;
  - Câmp tonal: *fa minor* ;
  - Sintaxă generală: *monodie acompaniată* (Mnd-Acp);
  - Caracterul compusului formal: *discursiv* (secvenţial).
  - Tipar formal general: *Model-secvenţă-dezvoltare*[1]*-cadenţă*

[1] Compozitorul Constantin Simionescu identifica un patern formal descriptibil prin sintagma: *Model–secvenţă–mică dezvoltare–cadenţă*. De obicei, *mica dezvoltare* constă într-o succesiune de două (mai rar, trei) secvenţe asemănătoare modelului, dar mai mici temporal, prin eludarea sau comprimarea unor subsegmente. Nu ştiu dacă a publicat această observaţie, dar le-a prezentat-o multora dintre studenţii săi (între care am avut cinstea să mă aflu). Acest tipar era recunoscut şi de maestrul meu, Ştefan Niculescu.

- Etapa 2: Segmentarea T I în Ufex-suficiente (fig. 2) şi distribuirea pe coordonatele de Suprafaţă-Adâncime

→ *Stadii de Suprafață*

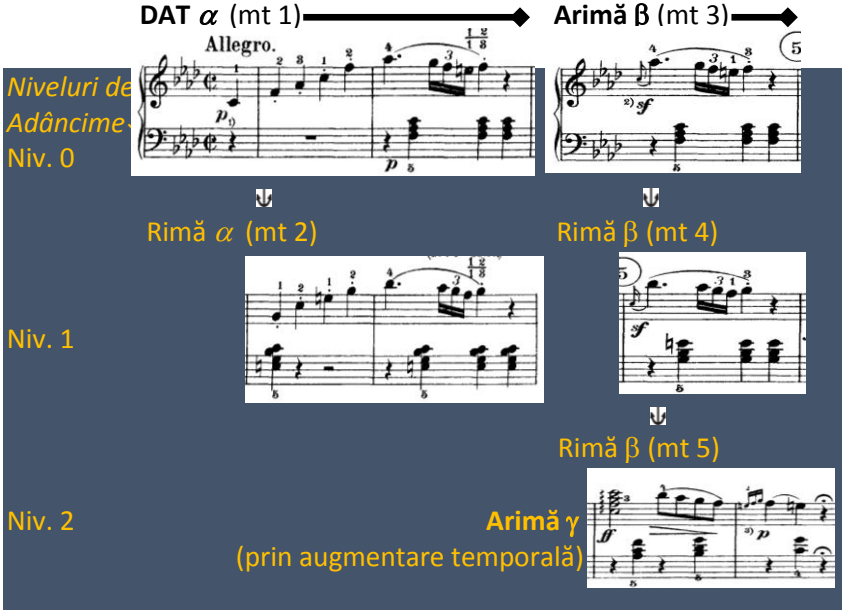


Fig. 2 / T I - *re*prezentare pe Suprafaţă-Adâncime

DESCRIERE

În dispunerea din fig. 2 avem un parcurs de 5 momente (mt) interpretate ca unități formal-expresive (Ufex) suficiente şi care, tipologic, prin aspectele de asemănare şi neasemănare în raport cu dat-ul inițial, sunt clasificabile pe trei stadii de suprafață – α, β, γ –, ca parcurs generic, şi pe două niveluri de ancorare în adâncime (sub niv. 0). În momentul ultim (mt 5), Ufex se prezintă simultan ca rimă β şi, din cauza unei sensibile amplificări structurale a unimii (duratei) ei, se diferenţiază ca arimă γ.

● **Modelul generic** (conform std α - mt 1) al Ufex-suficiente prezintă o *alcătuire tetradică*, în sintaxa Mnd-Acp, descriptibilă pe coordonatele de rimt şi melodie:

a. Mnd monofonă = pătrimi în arpegiu suitor, fără Acp;
b. Mnd = pătrime(+punct) pe vârf melodic;
   Acp = intră cu o pătrime după Mnd, în trison-acordic;
c. Mnd = triolet-şaisprezecimi în mers treptat coborâtor;
   Acp = fără articulare;
d. Mnd = pereche de două pătrimi tip *sunet-pauză*;
   Acp = pulsaţie în pătrimi de trison-acordic repetat;

Pe conturul laturii monodice putem aprecia că Acex este localizat ritmic pe durata cea mai lungă (pătrime+punct), în coerenţă cu vârful unui arc melodic pozitiv. Formal, Acex constituie a doua articulaţie a Ufex. A treia articulaţie se compune din triolet-şaisprezecimi care, prin melo-profilul coborâtor-treptat, exprimă dezinenţa Acex. Arcul melodic se încheie odată cu ultima articulaţie a monodiei (urmată de o pauză de pătrime sincronă cu acordul din Acp).

N.B. Linia melodică Ufex se sintetizează în doar trei articulaţii, ale căror înălţimi figurează arpegiat câte o treaptă (tpt) acordică, alternativ: I/mt 1, V/mt 2. Funcţional-tonal, referindu-ne strict la mt. 1, se poate pune problema asimilării lui *do* de început la tpt acordice I sau V. Dacă am avea o relaţie V–I, expresivitatea ar genera pe tpt V un nou Acex pe acelaşi plan melodic, ceea ce ar afecta continuitatea Ufex. Soluţia unei juste interpretări poate fi sugerată de faptul că *do*-ul iniţial este plasat anacruzic, pe timp slab. În plus, toate înălţimile aflate în siajul acestui *do* arpegiază suitor tot pe trisonul tpt I. Mai mult, dacă observăm rima din mt 2 a aceluiaşi melo-profil suitor, arpegiul fiind transpus de această dată pe trison de tpt V, *sol*-ul cu care începe este explicit armonizat cu acord de tpt V, ceea ce se reconfirmă de-a lungul treptei de arpegiere, pe latura monodiei. Putem concluziona că pe primul segment melodic (do_1-$la\flat_2$) din mt 1 nu se exprimă o relaţie V-I, având o constantă de tpt I. Aşadar, Acex din mt 1 se validează punctual exclusiv pe $la\flat_1$ la joncţiunea între cele două meloprofiluri contrar-complementare (ce compun arcul pozitiv).

Grupul triolet-şaisprezecimi (neconsemnat în sinteza melodică) figurează linear-coborâtor pe o tpt definită după înălţimile din capete. El se asociază atât anterior, ca dezinenţă pur melodică a Acex, cât şi posterior, pe un sunet cu care compune expresia de finalitate a unei funcţii: de *tonică* - mt 1, 3; de *dominantă* – 2, 4). Asta doar pe latura Mnd, căci Acp armonizează constant pe o singură tpt. Aceasta face ca melo-sintagma trioletului, deşi superficială (ornamentală) să aibă un rol tranzitoriu, dar cu o dublă apartenenţă de profil cadenţial: melodică - *dinspre* Acex; armonică – *către* tpt de finalitate din expresia unei funcţii[1] De aceea şi este cuprinsă sub un *legato de expresie* care supraordonează toate cele trei articulaţii/poziţii (2-4) de dupa prima într-o singură subunitate.

● Forma de ansamblu

În dispunerea din planul fig. 2, toate articulaţiile Ufex rânduite pe suprafaţă (nivel zero) se ordonează în trei *stadii* (std) care, tipologic, exprimă fiecare o funcţie formal-*narativă*: *iniţiere* (α); *propagare* (β); *cadenţă* (γ). În adâncime (coloane), stările α şi β au şi câte o rimă, marcată simbolic cu o ancoră. După cum am menţionat, Ufex-mt 5 se poziţionează simultan dintr-o dublă perspectivă: ca rimă β şi ca arimă γ.

Funcţional-tonal, se derulează o *expresie a dominantei* cu cadenţă pe tpt V. Stadiile α şi β comportă relaţia I-V (semicadenţă autentică simplă). Mai bogat, stadiul γ înlănţuie ipostazele a trei trepte-acordice: I-IV-**V** (semicadenţă autentică

[1] Diferenţiem între *expresia* unei funcţii tonale, constând dintr-o înlănţuire de trepte, şi *ipostazele* din câmpul acesteia, ca trepte propriu-zise. Treapta este o valoare (armonică) elementară livrabilă oricărei funcţii. Caracterial, funcţia comportă o expresie de *finalitate*. Treapta se conjugă nominal unei funcţii doar în punctul de finalitate a expresiei acesteia. Bunăoară, în expresia înlănţuirii V-I-**IV** fiecare treaptă se ipostaziază în funcţia subdominantei, finalizată punctual pe tpt IV. Dar, pentru o înlănţuire IV-V-**I**, aceleaşi trepte sunt ipostaze ale expresiei de tonică. Aşadar, indicele ultimei trepte dintr-o expresie de înlănţuire se propagă semantic ca *funcţie* pentru întreaga expresie.

compusă). Rezumativ, tiparul relaţional este cu *incipit pe tpt I* şi *finalitate pe tpt V* (cadenţă deschisă).

- Etapa 3: Reprezentarea mişcării formei (fig. 3)

Dintru început, şi într-un registru dinamic discret (*piano*), melosintagma Ufex α - mt.1 [***do*→*[la♭*→(*sol-fa-mi♯*)*]*→*Fa***] juxtapune două stări firesc complementare: *elan* – ***cădere***. Profilul sprinţar-ascendent (registru mediu-înalt) al elanului vocii soliste este zădărnicit de monotonia acordică (tpt I / registru mediu-grav) a masei de acompaniament. Totuşi, ceea ce se conservă semnificativ, în adânc de suprafaţa melo-iconică, este *ethosul tonicii* lui *fa minor* şi *pulsaţia pătrimilor* (ritmică, nu doar metrică) în tempo de *allegro*, ancorând întreaga T I.

Formal, T I pulsează în genericul unei Ufex care se repetă aidoma sau variat, pe parcursul a cinci momente. Dorind să ne relevăm modul de mişcare a formei T I, focalizăm pe şirul duratelor din fiecare mt-Ufex. Imaginăm astfel o hartă a mişcării (fig. 3), în raport cu o linie generică de sinteză ritmică înlănţuind *patru articulaţii* [♩ - ♩. - ³♬ ¹- ♩]. În derularea pe momente articulaţiile ritmice cunosc schimbări valorice, prin comprimare sau dilatare (mt. 5). Consecvent, în fiecare mt-Ufex, Acex survine pe a doua articulaţie. În std α-mt 1, 2 avem o amplă ancoră a primei articulaţii (5 ♩*;* 4 ♩). Pe coloana std β (mt 3 – 5), valoarea pătrimii din prima articulaţie este comprimată într-o apogiatură simplă sau compusă (în arpegiere), practic ea anulându-se ca valoare explicită. Implicit însă, i se păstrează poziţia de primă articulaţie, mai ales că este referită şi subsegmentului de melo-profil suitor al Ufex generice. Din această cauză, momentele de stadiu β apar ca eliptice în raport cu modelul (ca şi cum ar lipsi prima articulaţie – ancora pătrimilor). În schimb, în mt 5 de stadiu γ au loc şi transformări prin dilatarea duratelor din articulaţiile de mijloc - a doua şi a treia. Astfel, în articulaţia a doua, pătrime+punct devine doime, iar în articulaţia a treia, cele trei şaisprezecimi ale trioletului

[1] Citim: *şaisprezecime-de-triolet*

(însumând o optime binară) se amplifică în patru optimi binare (însumând o doime).

● Conjugate cu aspectele *melo*, de profil şi treaptă tonală, articulaţiile constitutive Ufex se conjugă unor poziţii de funcţie expresivă, pe care le listăm pentru fiecare moment.

○ poz.1 ( ) = melo-profil suitor / tpt I (mt 1, 3, 5), tpt V (mt 2, 4);

○ poz. 2 ( ) = vârf melodic / tpt I (mt 1, 3, 5), tpt V (mt 2, 4);

○ poz. 3 ( ) / mt 1 – 4, respectiv / mt 5) = melo-profil coborâtor / tpt V (mt 1, 3), tpt I (mt 2, 4), tpt II (mt 5);

○ poz.4 = cadenţă melo-tonală / tpt I (mt 1, 3), tpt V (mt 2, 4, 5).

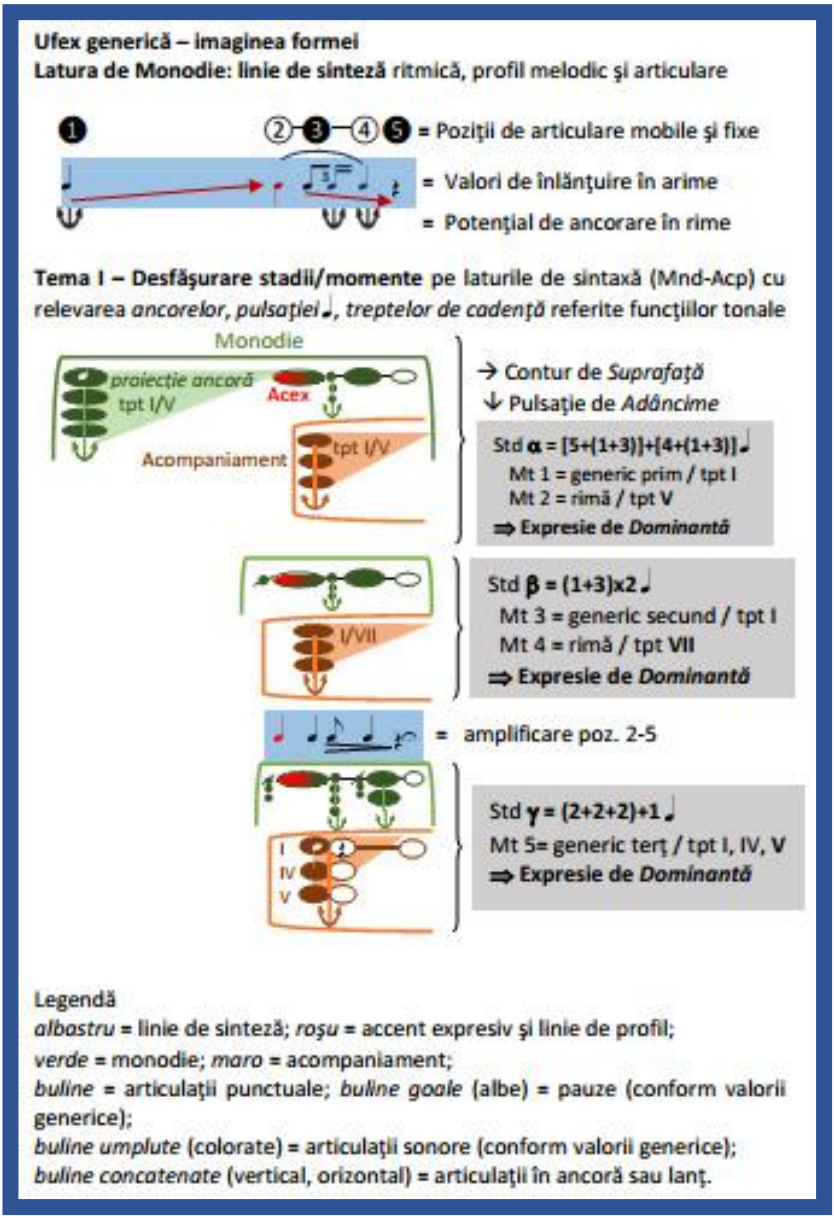
N.B. În mt 5, cadenţa conţine şi o apogiatură melodică *fa-mi♮* .

● Privitor la dinamica articulaţiilor Ufex, observăm două moduri de caracter: a. *mobil* (tranzitoriu); b. *fix* (cadenţial). Caracterul mobil se manifestă drept rezonator şi descriptor al *orientării* (către/dinspre), fiind totodată decorativ (episodic, retoric) şi de tip Yin (feminin), ţinând de ambient/spaţialitate, estetică, impresie sau aspect (imagine). Caracterul fix este referit unei funcţii de *fundamentare* (aici/acum), având un rol constructiv (sistematizator, semnificativ), de tip Yang (masculin), asimilabil calităţilor-sursă de nomos, substanţă/ temporalitate, formă, idee sau regulă (normă).

Caracterului mobil îi corespund poziţiile 1 şi 3, de profilare dinamică. Astfel, poziţia 1 comportă o funcţie de acordaj tonal şi cumulare energetică, orientând din anterioritate *către*-Acex. Poziţia 3 comportă o funcţie de tip dezinent şi posterior, *dinspre*-Acex, ca descărcare/diminuare energetică. Ambele poziţii sunt totuşi superflue, astructurale, dar cu valenţe de dramaturgie, generând emoţie (impresionând).

Caracterului dinamic fix i se asociază poziţiile 2 şi 4, interpretabile pe zona ideatică a formei, ţinând de structurare. Poziţia 2 exprimă punctual Acex ca element referenţial de ordin prim (limita din/de la centru). Poziţia 4 exprimă punctual finalitatea ca loc al ajungerii (staţie formală), fiind un reper de ordin secund (ca limită, finitudine). Considerăm reperul prim drept nomotetic/iniţiativ - cert, legiuitor sau determinativ -, în vreme ce reperul secund este relativ/reactiv - ca posibilitate/probabilitate sau consecinţă marginală, determinată.

Fig. 3 – Interpretare imagistică a parcursului formal al T I / Exp.



Prin conjugarea laturilor sintaxice ale Ufex (Mnd-Acp), ni se relevă câteva diferenţe semnificative. Mai întâi, Mnd are un profil melodic (arcul pozitiv), iar Acp este uniform. Apoi, Mnd este exclusiv melodică (monofonă), figurând însă pe câte o singură treaptă acordică în cadrul unui moment. Complementar, Acp este exclusiv armonic (acordic), insistând repetitiv pe aceeaşi treaptă, deja figurată de Mnd, dintr-un moment anume. Pe plan ritmic, Mnd comportă variaţie, având atât ancore (pe durate simple), cât şi secvenţe în arimă. Formal, melo-ritmul Mnd poate fi lecturat atât pe nivelul succesivităţii articulaţiilor, cât şi pe unul superior, în care toate articulaţiile de după prima - de profil melo-suitor linear -, sunt asimilabile uneia singure – de profil melo-coborâtor ondulat (ornamentat). Prin contrast, Acp pulsează mono-acordic şi melo-orizontal într-o singură ancoră de pătrimi. De fiecare dată, Ufex începe cu Mnd, iar după vârful melodic intră şi Acp, ceea conferă unitate şi continuitate segmentului melodic dezinent al Mnd, eşafodat pe pulsaţia Acp. Dar Acp continuă cu o articulare de pătrime şi după cadenţa Mnd, fapt pentru care punem pauza de pătrime din Mnd în corespondenţă cu o a cincea poziţie de articulaţie. Timp de o pătrime, prin tăcerea Mnd se aude Acp şoptind din umbră. Cele două laturi se contopesc perfect în coloana aceleiaşi poziţii de la sfârşitul mt 5, care, totodată, încheie şi T I. Mai observăm şi că ultima articulare din ancora Acp-mt 1 coincide cu începutul Mnd-mt 2. Simbolic, Mnd exprimă o *atitudine*, ca *subiect iniţiativ*, în raport cu care Acp *inerţiază* ca *obiect pasiv*, din umbră (registru grav), monoton (fără chip melodic), dar consecvent subiectului pe linia pulsaţiei şi treptei armonice.

- Etapa 4: Conduita mişcării formei (fig. 4)

Luând ca referinţă poziţiile de articulare formală comune tuturor Ufex -T I, precum şi valenţele de ordin expresiv ale lor, am încolonat (în rimă) toate cele trei stadii (α, β, γ) de parcurs formal al T I - Expoziţie care grupează în perechi de câte două, pentru std α şi β, mt 1-2, respectiv 3-4, în std γ având doar mt. 5. (fig. 3). Am realizat astfel o imagine coerentă în special a traseului ritmic, în raport cu constanta eşafodajului de pulsaţie (în valori de pătrime).

Duratele poziţiilor se pot evalua atât expresiv (calitativ), prin valorile generice (de ordin prim, secund, terţ ale stadiilor) şi/sau ale nivelurilor de rimă de pe *orizontala de suprafaţă*, cât şi instrumental (cantitativ), prin *numărul duratelor ancorat*e (repetate consecutiv) în verticalitatea adâncimii. Astfel, pe coloana fiecărei poziţii, putem contempla constanta sau variabilitatea valorică a acesteia. Totodată, pe un rând de înlănţuire, valorile poziţiilor juxtapuse (conform apariţiei în textul muzical original) pot fi comparate sub aspectul mărimii lor, analog unei dimensionării empirice a *pasului* fizic, înţeles ca unitate de mişcare (deplasare). Astfel, pe criteriul *pas-cu-pas* (paşilor succesivi-alăturaţi), exceptând primul pas - luat ca *dat* generic/model -, oricare (alt) pas-durată este comparat cu pasul imediat anterior, caracterizându-se prin impresiile de mai-*lung* sau mai-*scurt*. Observăm următoarele:

- La *suprafaţă*, o poziţie prezintă un singur pas.
- Toţi paşii daţi (de început, încolonaţi poz. 1) sunt fie în valori de *pătrime* (cu diferite ponderi de ancorare), fie de *apogiatură* (simplă ori compusă), exprimând o durată infimă.
- Toţi paşii de poz. 2 sunt mai mari decât cei proxim-anteriori (poz. 1), în valori de *pătrime+punct* sau *doime* (mt 5), rezumându-se impresiei de (mai-)*lung*.
- Toţi paşii de poz. 3 sunt mai mai mici decât cei proxim-anteriori, având durate de *şaisprezecime-de-triolet* sau *optime-binară* (mt 5), rezumându-se impresiei de (mai-)*scurt*.
- Toţi paşii de poz. 4 au valoare de *pătrime*, sau o ancoră de două pătrimi (Acp, dar şi Mnd-mt 5), fiind mai mari decât cei proxim-anteriori, rezumabili astfel impresiei de (mai-)*lung*.
- Toţi paşii de poz. 5 / mt 1-4 sunt de pătrime, ca o *constantă* faţă de pasul proxim-anterior, şi doar în mt 5 se amplifică prin *coroană*, generând impresia de (mai-)*lung*.

În sinteză, parcursul ritmic al formei Ufex în cinci paşi se descrie: *Dat – lung – scurt – lung – constant/lung*. Sub aspectul conduitei de mişcare, interpretăm duratele *lungi* ca expresie de *rărire* faţă de articulaţia proxim-anterioară. În aceeaşi logică, duratele *scurte* au o expresie de *grăbire*. Prezentăm mai jos această sinteză, pe trei aliniamente: 1. *pas-durată*; 2. *impresie de mărime*; 3. *conduită de mişcare*:

1. [ ]

2. *Dat < lung > scurt < lung < identic / lung*

3. ***Iniţiere ←rărire →grăbire ←rărire ←constantă/rărire***.

N.B. Pe orizontala expresiei relevăm doar compusul ritmic al melodiei Mnd. Pentru evaluarea conduitei de mişcare ritmică nu am considerat şi ponderea paşilor, exprimabilă prin numărul duratelor însumate/ancorate într-o poziţie. S-ar aspecta astfel raporturi total diferite, ţinând de logica proporţionării în durata de ansamblu a unui moment, stadiu sau întregii T I. Este un demers interpretativ-teoretic util, însă mai întâi trebuie bine însuşită linia de sinteză. Odată ce reuşim o bună prindere, şi prin intonare (cel puţin ritmică) a acesteia, putem trece la etapa de relevare a ponderării paşilor pentru parcursul T I.

Comparând liniile de sinteză ale celor cinci momente rimând într-o singură coloană, obţinem o imagine a conduitei de mişcare pe suprafaţa T I.

Mt1 – mt 2 – mt 3 – mt 4 – mt 5

Generic prim – rimă – generic secund – rimă – generic terţ/ultim

Iniţiere – constantă – grăbire – constantă – rărire

N.B. Pe aliniamentul al doilea am specificat cronologic trei momente generice care, deşi în general rimează, sunt totuşi suficient de diferite astfel încât să aibă o rimă proprie mult mai asemănătoare, exceptând doar mt. 5 (fără rimă). În conduita mişcării avem o nuanţă de *grăbire* în mt 3 (constantă în mt 4), dată de comprimarea pătrimii de poziţie 1 din momentul proxim-anterior (mt 2) în durata infimă a apogiaturii. *Rărirea* caracterizează exclusiv mt 5, prin amplificarea duratelor tuturor poziţiilor de după prima (comprimată în apogiatură), în raport cu genericul prim de sinteză/suprafaţă ritmică.

Trecem la următoarea etapă de interpretare a conduitei mişcării (CM), în care considerăm şi ponderea (ancora) fiecărui pas, cuantificând suprafaţa prin adâncime, integrând ambele laturi sintactice. Ca şi în etapa precedentă, ne vom referi la mai multe niveluri de constituire formală, începând cu Ufex generice şi rimele lor din fiecare stadiu referit poziţiilor, comparând apoi păşirea moment-după-moment şi, ulterior, stadiu-după stadiu.
Cadrele Ufex -*generic* (prim/secund/terţ) şi *rime*- referite ***paşilor***

A. Perspectivă *descriptiv*-cantitativă

Gnr [(5♩/ 𝄽 / **3**𝄽) – **(♩.**/ **♩.**/ 𝅗𝅥**)** – **(**³𝅘𝅥𝅯/ ³𝅘𝅥𝅯 / ♪**)** – **(♩/ ♩/ 2♩)** – (♩/ ♩/ 𝄐)]

Rim [(4♩/ 𝄽 / **3**𝄽) – **(♩.**/ **♩.**/ 𝅗𝅥**)** – **(**³𝅘𝅥𝅯/ ³𝅘𝅥𝅯 / ♪**)** – **(♩/ ♩/ 2♩)** – (♩/ ♩/ 𝄐)]

pas 1 – pas 2 – pas 3 – pas 4 – pas 5

B. Perspectivă *expresiv*-cantitativă a CM referită mt-Ufex

Mt 1 / **9**♩ **>** mt 2 / **8**♩ **>** mt 3 / **4**♩ **=** mt 4 / **4**♩ **<** mt 5 / **7**♩

Iniţiere →grăbire →grăbire –constantă ←rărire

C. Perspectivă *globală*, referită stadiilor

Std α / **(9+8)**♩ **>** std β / **(4+4)**♩ **=** std γ / **7**♩+**1**𝄐

Iniţiere →grăbire (*accelerare*) *←rărire* (*frânare*)

Dintre cele trei perspective de ordin cantitativ asupra CM – T I, aceea de la pct. B are relevanţa optimă pe linia expresivităţii. Asta pentru că paşii sunt totuna cu momentele, iar acestea se identifică cu ipostazele Ufex în parcursul formei. Practic, Ufex rimează cu ea însăşi, dar cu variaţii de la o rimă la alta. Unele variaţii, începând chiar cu rima la Ufex prim-generică, se conservă relativ faţă de ipostaza imediat anterioroară, ceea ce ne-a permis să grupăm primele patru mt în perechi de câte două, delimitând astfel std α (incipit/iniţiere) şi β (propagare/dezvoltare) – cu efect de grăbire a mişcării. Ultima variaţie, din mt 5, este şi cea mai pertinentă, calificându-se pentru un al treilea stadiu (γ - încheiere/extincţie). Totodată,

mt 5 nu are decât suprafaţă (fără rimă), motiv pentru care în interpretarea de la pct. C îşi conservă aceaşi nuanţă de CM indicată şi la pct. B, respectiv de *rărire* (frânare). Subliniem însă că senzaţia de încetinire a mişcării în mt 5 vine şi din alcătuirea unităţii de pulsaţie în Acp care, din pătrime, a devenit pereche de două-pătrimi (sunet-pauză).

Pentru CM -T I este suficient să reţinem traseul de suprafaţă, alcătuit din ipostazele Ufex generice, corespunzătoare mt 1, 3, 5, deoarece, sub aspect ritmic, pe linia de adâncime (a rimelor de sub fiecare generic) nu apar modificări de substanţă. Ele sunt însă semnificative pe plan tonal, prin aceea că alternează tpt I, a gnr. prim şi secund, cu tpt V/VII, coferind stadiilor α şi β o expresie de dominantă. Ultimul moment (mt 5) conservă tocmai acest balans, printr-o expresie de dominantă bine conturată, prin relaţia completă I–IV–V, în care treapta-acordică de finalitate (V) apare pentru prima oară în stare directă. De altfel, relaţia I - V asociată perechilor-mt se contureaza ca mod de alternanţă abia cu prima repetiţie din std β, configurând un traseu ciclic de caracter deschis, ca tindere în-afară. Acest al doilea ciclu (mt 3-4) este mai restrâns, prin eliminarea descriptivităţii de figurare acordică din prima poziţie de articulaţie a ciclului anterior. Ea este totuşi preluată rezumativ de Acp, în propriul registru de caracter – acordic compact, monobloc-repetitiv. Dialogal, sunt expuse două caractere – melodic (Mnd) şi acordic (Acp) – evoluând în câmpul aceleiaşi tpt tonale, şi care, graţie melo-segmentului tranzitoriu, care coagulează poz. 2-5, face ca oricare mt să se compună din două segmente. Pe linie melodică, formula Acex-dezinenţă se constituie ca icon-suficient pentru întreaga T I. Figurând discret (mers treptat-coborâtor) între două înălţimi intervalizate prin terţă mică (minoră) ea degajează o expresie duioasă, de intimitate, contrastând cu vigoarea elanului (de salturi succesive în profil liniar-suitor) din primul segment.

Ne putem întreba de ce al doilea ciclu (std β) este mai restrâns temporal. Poate că asta ţine de un arhetip a cărui semnificaţie ne scapă. O nelinişte sau grăbire către un ce ultim, sublimat însă prin deschiderea pe tpt V, la care se adaugă

nuanţa de certitudine a stării directe (unică de-a lungul traseului). Nu este lipsită de importanţă nici suirea treptată, ciclu de ciclu, în registrul înălţimilor, ajungându-se la un ambitus de două octave (*do*$_1$ – *do*$_2$) pe latura Mnd. Odată vârful melodic atins (mt 5 - poz 2) survine nu doar alunecarea în pantă, ci şi o expresie de moderaţie care permite contemplarea traseului ei, prin augmentarea duratelor tuturor poziţiilor, resimţită şi ca *rărire* a pas-pulsaţiei (în perechi de două pătrimi).

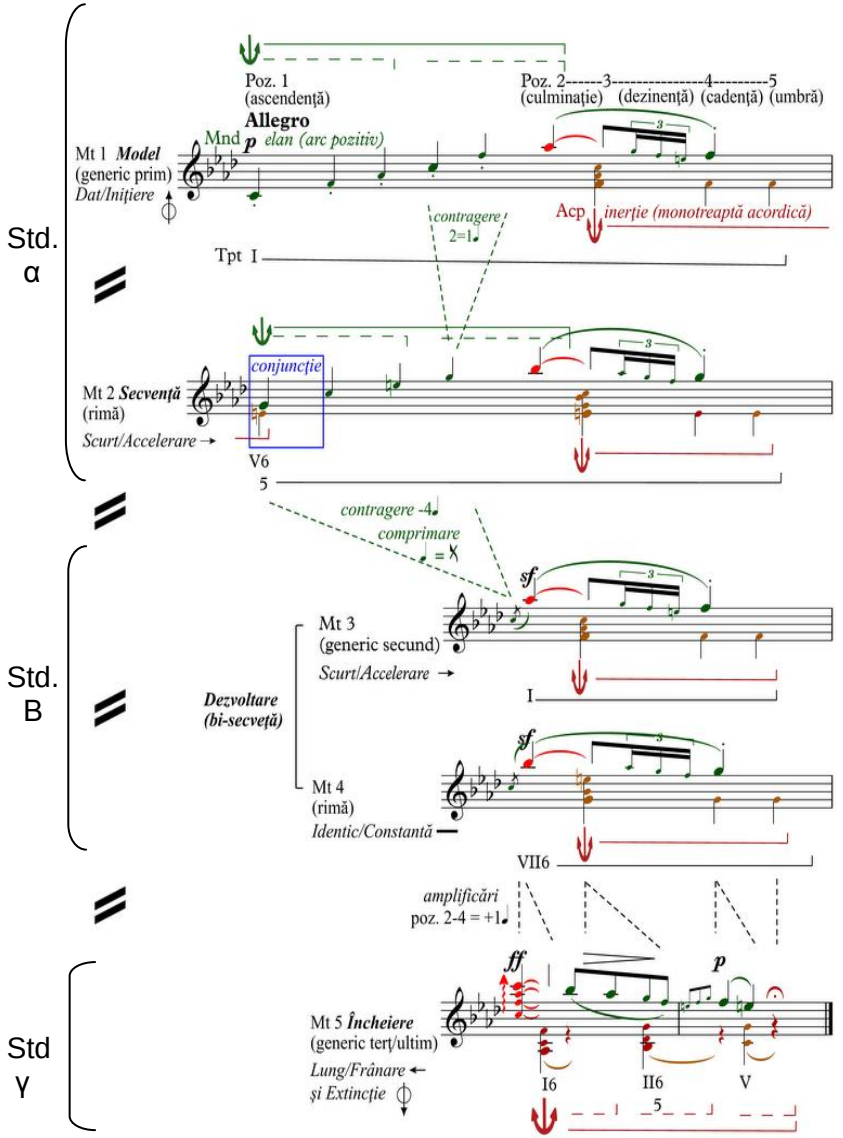
Întreaga desfăşurare formală melo-armonică şi pentru ambele laturi sintaxice a Ufex „păşind" pe tiparul *Model-Secvenţă-Dezvoltare-Încheiere* o reprezentăm în Tabloul de *Stenosolfegiu*[1] (fig. 4), destinat nu doar asimilării teoretice, ci şi posibilităţii de însuşire prin intonare(a la propriu) de către subiectul interpretativ. Pentru evitarea reflexelor de segmentare a parcursului pe criteriul organizării metrice prin timpi şi măsuri am eliminat reperabilitatea acestora. Termenii referiţi CM, de grăbire şi rărire, sunt menţionaţi în tablou prin sinonimele de *accelerare*, respectiv *frânare*.

Tabloul de Stenosolfegiu oferă interpretului mai multe opţiuni/variante de studiu/aboradare:

- ► pe fiecare latură sintaxică – Mnd şi/sau Acp;
- ► pe linia de pulsaţie (ancora generală a pătrimilor)
- ► pe verticala (coloana) fiecărei poziţii generice (1-2) şi a subpoziţiilor asimilate poz. 2;
- ► pe momente sau stadii (perechi de două mt)
- ► pe linia de sinteză melodică (eliminând ancorele) efectivată prin şirul poz. 1, 2, 4.

[1] Termenul de *stenosolfegiu* a fost introdus de dirijorul şi profesorul Constantin Bugeanu, în aplicarea metodei sale de memorare a unei parituri de orchestră, de către dirijor. În general, se referă la un mod de *reducţie monovocală*.

Fig. 4 **Tablou de Stenosolfegiu**
– L. v. Beethoven *Sonata pentru pian Op. 2 nr. 1 în fa minor*
Tema I din Expoziţia primei părţi - *Allegro*



SUMMARY

George Balint

The Conduct of the Movement of Form
A New Perspective on Approaching the Musical Text from an Interpretive and Theoretical Point of View

In the present article we have set out to expound a method of approaching music composition from an interpretive and theoretical point of view, an approach that will be useful especially to those involved in the act of interpreting sound, namely instrumentalists. Starting from the score, the possibility of an elaborate interpretation implies that you should create and subsequently operate on an *image* that has the same (already noted) graphic content in a new distribution, meant in fact to evoke the form of the musical movement. This interface constitutes both a guiding support similar to a map of the perspectives one must adopt and a tool that concretises a state through which the form of the movement is contoured. Both functions concert in a mental feature of form as *movement*, establishing a stage in the theoretical approach to the interpretive endeavour. By analogy, just as, in their capacity as instrumentalists, interpreters handle musical instruments (the extensions of their physical persons), in their capacity as theoretical interpreters, they operate on image-instruments (the extensions of their mental persons), whose creators they are and which they also ‘play’ in an ineffable way, but in an utterly concrete way from an inner perspective.