

ESEURI

PRIVIREA ESTETICĂ (V)

George Balint

Cap. XIV Cadența și contrastul – aspecte de principiu în interpretarea formei muzicale

În sînjul comentariului din capitolul anterior ne referim la *cadență* care, în general, exprimă o ramă convențională, o premisă de finalitate în virtutea căreia se inițiază un demers narativ/expresiv orientat către aceasta. Este ca și cum am derula un cuvânt alcătuit doar din vocale (conductul expresiv), dar la al cărui din urmă capăt se articulează o consoană (pragul cadențial), definitivându-i prin aceasta un anume sens obiectiv (ca înțeles tehnic/instrumental). Într-o relație de coerență artistică însă, cadența se legitimează ca loc al ajungerii, iar nu doar al unei încheieri de conveniență (cu fermoarul). Prin aceasta ea este integrată organic sensului muzical, reprezentând ca atare o funcție expresivă. Din această perspectivă, *fiorul* muzical al *Boléro-ului* de Ravel se obiectivează (ca exprimat univoc, executiv) prin cadența întregii mișcări și se subiectivează (ca expresie plurivocă, interpretativă) prin narațiunea timbrală.

Sunt însă și demersuri muzicale care tind noncadențial, în deschidere sau permanentă, eșafodate fie pe mecanisme giruetale (pulsatorii/ciclice, precum refrenele), fie pe succesivități caleidoscopice, de cadre mereu diferite, cel puțin în conținut (precum strofele). Unele cadențe evocă ireversibilitatea și năruirea: „Finalurile ce se îndepărtează și se descompun sunt specifice unei ideologii a *damnării* și a

disoluției implozive a ființei în orizontul infernului.”¹ Dacă continuitatea este un principiu de fundamentare (ordonare/proiectare) pe relații de consecvență (rectitudine), expresivitatea este o perspectivă de reliefare (efuzionare/închipuire) pe relații de contrast (și asimetrie) în complementaritate (întregire). Unui dat inițial i se pot relaționa prin contrast, simultan sau succesiv, o multitudine de contrarii (referite lui). Privind astfel, melodiile timbrale a *Boléro-ului* i se pot juxtapune diferite chipuri cadențiale.

Totdeauna, în exprimarea muzicală, ceea ce apare propriu-tematic (nu introductiv, pre-tematic) mai întâi are valoarea lui *unul* (unicității), cu rangul de dat prim. Tot ceea ce survine apoi, în rezonanța (memorabilitatea) primului (chiar și impropriu-/ne-tematic sau tranzitiv), este semnificabil în rang secund, ca aparținând *multiplului* (diversității). Aceasta ține de fenomenologia percepției culturale. Și atunci când datul inițial este repetat aidoma, odată cu și prin repetarea însăși se circumscrie valoric secundarității.

Cadența poate fi asimilată ca termenul de ordin secund, relativ contrastant (antagonic), al unei expresii (tematice). Dacă expresia de referință e caracterizată de rectitudine sau platitudine (monotonie), prin contrast, aceea a cadenței va induce o stare de entropie, asimetrizând pe cel puțin o coordonată muzicală. (La cadența din *Boléro* asimetrizarea este totală). Dimpotrivă, unui dat eterogen și hiperexpresiv prin conținuturi antagonice i se va împerechea cadențial un caracter moderator, de conciliantă relaxare (acomodare) a unui conținut de contrarietate.

N.B. Într-o conduită clasică, la cadență nu sunt schimbate și elementele de limbaj. Pot fi însă destule alte modificări de contrast, cum bunăoară, pe plan sintactic, polifonia vocilor formale să se relaxeze în omofonie sau, pe planul distribuției armonice, elementele simultane unui acord să se conjuge exclusiv pe fundamentala acestuia, la fel cum în orchestrație, o plurisonie s-ar pacifica prin unison.

¹ Dan Dediu, *Văluri ale transcendenței în discursul muzical*, Rev. Muzica nr. 1-2 / 2015, cit. p.34

Unificarea interpretativă (nu și analitică) a unui nivel formal se produce prin delimitarea a ceea ce numim *unitate expresivă*. Ea se observă în raport cu o referință pe care, raportat energeticii mișcării, o numim *accent expresiv*. Ca poziție pe orizontala unui parcurs de interpretat sonor (muzical), accentul expresiv poate fi la început (ca valoare de atac), la mijloc (ca punct de joncțiune între profiluri complementare) sau la sfârșit (ca expresie cadențială). El ne apare astfel ca valoare de orientare a expresiei formale într-un aspect de profil: *dinspre*-accent (aspect dezinent); *către*-accent (aspect ascendent). De fapt, avem de-a face cu aspecte de extensie – în dezinentă/relaxare (dinspre accent) sau în ascensiune/tensionare (către accent). Uneori accentul însuși are o durată proprie (semnificativă), ca platformă de stare. Dar poate că și mai adecvat în raport cu privirea estetică este să considerăm accentul expresiv ca *punct de perspectivă* în panoramarea pe diferite niveluri formale, de la dimensiunile de tip celulă (unități expresive minime), până la întregul chip de parcurs (unitatea monadică). Declinăm astfel privirea estetică prin diferite niveluri de anvergură. În *Boléro*, punctul de perspectivă prin care sunt cuprinse atât melodia timbrală, cât și cadența de întrerupere/suspendare prin incidență corespunde axial acordului „negru” dintre cele două expresii contrare caracteriale (eros-thanatos).

Contrastul *tensionare-relaxare* și inversul acestuia este o interpretare a mersului pe un același plan (relief) de referință. Există însă și perechi omogene de tip *tensionare-supratensionare* sau *relaxare-infrarelașare*, în care termenul al doilea este în extensia primului, ca amplificare a stării inițiale, nu și complementar, prin contrast cu starea primă. În *Boléro*, până la cadență, cu fiecare repetare prin juxtapunerea refren după refren avem un demers de tip extensiv în supratensionare, subsumat profilului de creștere dinamică. Cadența însăși reprezintă climaxul tensionării întregii expresii a lucrării.

Putem considera și perechea *pasivitate-acțiune* în ambele sensuri, ca joncțiune a două planuri diferite, fie în simultaneitate (stare-stăruire) fie în succesivitate (consecvență/continuitate – inconsecvență/discontinuitate). Acțiunea din

Boléro se conturează prin strofele timbral diferite simultan cu pasivitatea (inerția) refrenelor repetate (ca suport pulsatoriu). Cadența vine să amplifice demersul orchestral printr-un fapt revoluționar (aparent reacționar) de dezordine recuperatoare (a tăcerii de fond).

Cap. XV. Direcții, noduri și orizonturi în exprimarea Operei muzicale

Cum deja prin comentariul la *Boléro* de Ravel am anticipat într-o mică măsură, în exprimarea și/sau elaborarea Operei muzicale, gândirea muzicală se ghidează pe o serie de coordonate directe care, după specificul fiecăreia, orientează travaliul artistic în raport cu trei principii de *orizont* analogabile unor *forțe atrătoare*: orizontul *idealității celeste* ca *Armonie spirituală*; orizontul *posibilității lumești* ca *Operă muzicală*; orizontul *precarității telurice* ca *Materialitate sonoră*. Toată această trilogie de orizonturi sui-generis, conjugate unei dinamici de *circularitate* în *profilarea sensului* (artistic) și totodată de *alternanță* în *orientarea sensului*, subântinde polaritatea a două forțe culturale cardinal-generice: *Conținutul de substanță* din *orizontul umanității* și *Forma de memorabilitate* din *orizontul epocalității*. Între acestea, exprimându-le simplu, orizontul umanității este implicat/luat ca *sursă*, iar cel al epocalității este reprezentat/dat ca *realizare*. Realizarea se deconturează (asimilează) în sursă, iar sursa se exprimă (reliefează) prin realizare. Procesul de transfer reciproc pe relația sursă↔realizare se profilează în arealul dinamicii orizonturilor din trilogie. Reprezentăm întregul acestui corpus relațional în fig. 3.

Cercul trilogiei orizonturilor se resortează dintr-o serie de *noduri* de transformare și reciclare a caracterelor direcționale. Primul nod este *Omenitatea*, ca origine din care survin două tipuri de perechi direcționale: o pereche de două direcții de expresie *contrară*, numite simbolic *Theos* și *Thanatos*; o pereche de trei direcții de expresie *complementară*, numite *Logos*, *Eros* și *Chronos*. Omenității îi corespundem *persoana* autorului, ca izvorâre ființială într-un registru vietudinal (organic) de infinitudine naturală (inimală), asociată sunetului ca *vibrație lăuntrică*.

Perechea binară anagajează polaritatea a două *limite* nodale ale sunetului ca *tăcere*: tăcerea *plină* (sacră) – pe direcția Theos; tăcerea *vidă* (profană) – pe direcția Thanatos. Îi corespundem direcției Theos *autenticitatea* (de stil) – sintetizată reflexiv ca *ethos* – prin expresia de atitudine rectitudinală proprie unei *conștiințe sublimative* (orientate către spiritual). Direcției Thanatos îi asociem caracterul de *anomie* (eclectism), ca aspect de decrepitudine și fragmentare neunitară (imensurabilă) indicând un *condens instinctual* (inconștient).

De remarcat că liniile Theos și Thanatos polarizează orientarea (între celest și teluric) având doar direcție, nu însă și profil, respectiv temporalitate. Ele se propagă simultan, exclusiv vertical (ascendent/ descendent) în atemporal. Ca atare, nu au relevanță discursivă.

Pentru nodul de tăcere plină asociem caracterul de *transcendență*, propriu *contemplării creatoare* din registrul metafizic (inefabil) de completitudine luminativă (sineică), spre care tinde spiritul armoniei (din orizontul idealității celeste). După cum conchide Dan Dediu la un studiu de-acum câțiva ani, „Idea transcendenței este un element cardinal în arheologia mentalității componistice și cheia mișcării fluxului muzical, adică a teleologiei sonore.”¹

Nodului de tăcere vidă îi asociem caracterul de *necesitate*, ca *repaos nimicitor*, din registrul mineral (anorganic) de finitudine abisală (egotică) spre care tinde *materialitatea* sonorității sub-lumești (din orizontul precarității telurice). E de reținut aici o zicere a lui Sloterdijk, pusă de Dediu ca motto la studiul său deja pomenit: „Astfel, în formele sale mai avansate, încă din zilele clasicismului vienez, muzica deschide o infinită discuție sonoră despre diferența dintre Paradis și lume.”²

Prin nodul tăcerii pline, armonia din orizontul idealității se recuperează (reversibilizează) ca *sens muzical*, în orizontul reflexivității (artistice). La celălalt pol, prin nodul tăcerii vide,

¹ Dan Dediu, *Op. cit.* p.40

² Sloterdijk, Peter. *La musique retrouvée*, în *Der ästhetische Imperativ*, Philo & Philo Fine Arts, Hamburg, 2007, p.22, citat și trad. de Dan Dediu, *Op. cit.* p.27.

materialitatea sonoră este reciclată (lucrată) ca *muzicalitate*, în orizontul finalității concrete. Ideea de transcendență survine astfel și „ca urmare a sesizării consecvenței liniilor de forță ce constituie planul arhitectonic al lucrării: repetări, reveniri, augmentări, consolidări ale elementelor muzicale (motive, teme) ce se încheagă într-un plan „supra-natural” al evoluției muzicale, precum melosul ciclic ori tehnica leit-motivică.”¹

Perechea ternară manifestă trei coordonate de *câmp* (întindere), proprii autorului orientat în-Lumea căreia i se adresează, derivate din *vibrația lăuntrică* a Omenității (persoanei) sale, care se unifică în orizontul posibilității lumești prin *Opera muzicală* ca participare în Act.

De profil oblic-ascendent, linia Logos corespunde *voinței progresive* (a gândirii/lucidității autorului) de *coerență structurală* proiectată (concepută) în *construcția teoretică* (ca stratificare simbolică), pe *rampa* (reliefarea) de *concepere* a unui timp *cumulativ* (suprascvent), *piramidal*.

Orientă orizontal, linia Eros corespunde unei *deschideri seducătoare* (a intuiției/expresivității autorului) de *continuitate expresivă* intuită (dorită) printr-un *proces transformațional* (ca derulare inspirativă), pe *aria* (suprafața) de *întindere* (câmpuire) a unui timp *intensiv* (stăruitor, insecvent).

De profil oblic-descendent, linia Chronos corespunde unei *inerții regresive* (a putinței/competenței autorului) de *finalitate lucrativă* exprimată (posibilă) printr-o succesiune de pulsații cadențiale (articulații definatorii), pe *panta* (adâncirea) de *închidere* a unui timp *divizionar* (subsecvent), delimitativ.

Fiecare dintre liniile de profil ale perechii ternare tind către un nod al cunoașterii. Prin Logos se tinde către nodul *ideaticii conceptuale*, de cunoaștere prin *deslușire rațională/concursivă* (ca *patern mental* și/sau *gen*), corespondent unui *proiect compozițional* (inteligibil) sub aspectul de *ritmicitate* (proporționare în spațiu-timp). Această linie se propagă într-un timp convențional (metric) și edificat piramidal (simbolic) către unitatea întregului prin/din care să se poată releva structura formei, în abstract însă de substanță (trăirea muzicală).

¹ D. Dediu, Op. cit. p.32

Linia Eros tinde către nodul unei *dinamici sensibile*, de cunoaștere prin *însușire intuitivă/incursivă* (ca *matern sufletec/specie*), proprie unei *trăiri inтонаționale* (naturale) prin **melodicitate** (cantabilitate S-T). Această linie se propagă într-un timp intensiv (subiectiv), fără relevanță exterioară (obiectivă), fiind așadar inmensurabil (ametric). Este un timp ce corespunde deopotrivă clipei și eternității. Avem intensitate, ca trăire sensibilă, nu însă și profilări (modulări perceptibile conceptual) ale acesteia. Este o linie indescrivibilă, adiscursivă (cuantică).

Linia Chronos tinde către nodul unei *mișcări reale*, de cunoaștere prin *deprindere practică/parcursivă* (ca *filiație corporală/opus*), asociată pe plan muzical cu *realizarea* (manoperarea) *obiectuală* (tehnică/faptică) tangibilă ca/prin **timbralitate** (spectaculozitate S-T). Este o linie a evidenței sau aspectării, care comportă articulații în descendență (prin divizare/împuținare), în raport cu un întreg de-finalizat concret (-realizat obiectiv). Este relaționată materialității sonore, ca exprimat posibil (concret/audibil) al unei expresii artistice (muzicale). Timpul capătă astfel o expresie de finalitate, ca timp al operei-obiect, delimitat narativ (între incipit și finalis).

Nodurile liniilor de profilare Logos și Eros se conjugă *interpretării din orizontul expresivității*, corespondent unei *viziuni predate* (normativ-predictive) de *ridicare în deschidere* – dinspre melodicitate (continuitatea dinamicii sensibile/sufletești) către ritmicitate (coerența ideaticii conceptuale/mentale). Cele ale liniilor Eros și Chronos se asimilează unui *orizont de virtuozitate*, ca dexteritate sau exemplaritate în *instrumentare* (execuție), corespondent unei *ilustrări redative* (nativ-expozitive) de *aplecare în închidere* – dinspre melodicitate (cantabilitatea dinamicii sensibile) către timbralitate (spectaculozitatea mișcării reale).

La rândul-le, orizonturile expresivității și virtuozității se subsumează **Operei muzicale** în Act din orizontul posibilității lumești (factice), cu o dublă deschidere: spre sensul muzical ca reflecție artistică; către lucrarea muzicală ca realizare sonoră.

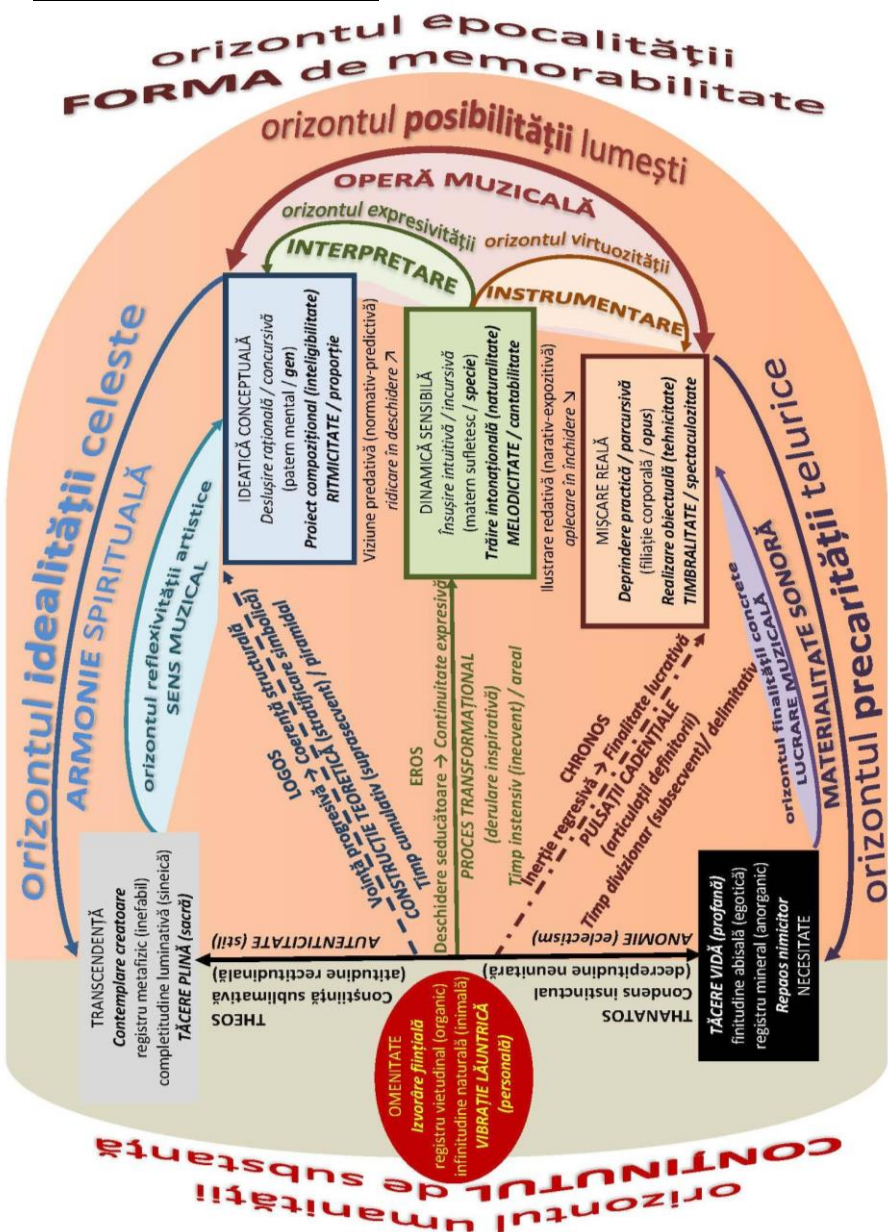


Fig. 3 Linii directe, noduri și orizonturi în exprimarea Operei muzicale

Prin această dublă orientare (a orizontului posibilității), Opera muzicală ține, deopotrivă, de *accepțiune* (tradiție/mainstream cultural) și *tehnologie* (civilizație culturală).

O interpretare suplimentară a liniilor de forță și orientare dinspre Omenitate (izvorâre ființială) către Operă (participare în act) o facem considerând drept principală linia Eros. Fundamental, este o linie a continuității, exprimând un timp intensiv dezvoltat printr-un proces transformațional incursiv (lăuntric), având drept corespondent muzical melosul. Ea ține de recepția sensibilă, de ordin sufletesc, într-un demers intuitiv. Exprimând continuitatea, această linie leagă întregul proces sub calitatea de unul (unicitate), asociat unei tendințe de melodizare (expresivizare cantabilă) la nesfârșit, ca atribut de ordin *dativ* al unei *trăiri* muzicale (în persoană, subiective).

Dialectic, din relația liniilor Theos (orientare contemplativ creatoare către spiritual/celest) – Eros (orientare dinamic-sensibilă către lumesc/posibil) se sintetizează linia Logos (orientare rational-structurală către ideatic/conceptual). Prin profilarea acestei linii se edifică structura formei, ceea ce conferă demersului artistic valoarea de semnificare simbolică (teoretică) corespondent genului muzical (patern mental), ca atribut de ordin *pre-dativ* al unei *concepții* muzicale.

Tot astfel, din interferența Eros – Thanatos (orientare repauziv finitudinală către material/abisal) survine linia Chronos. Pe articulațiile acestei linii se edifică obiectul sonor ca atribut de ordin concret, *re-dativ*, al unui *fapt* muzical (obiectiv reperabil) și, totodată, particular (irepetabil aidoma).

Trei tipuri și moduri ale privirii estetice. În virtutea liniilor Eros, Logos și Chronos se conturează funcțiile interpretativ-artistice de *trăire*, *concepție* și *realizare*, proprii generic *ascultătorului*, *compozitorului* și *instrumentistului*. Corelat acestora putem vorbi de trei tipuri de estetică: a erosului/melodicității (dinamicii, expresivității) prin filtre de *reflecție* (privitor la sens); a logosului/concepției (ritmicității, proporției) prin filtre de *analiză* (privitor la formă); a chronosului/obiectului (timbralității, instrumentării) prin filtre de *descriere* (privitor la chip). Fiecare dintre aceste tipuri de filtre pretinde câte o condiție de bază pentru privirea estetică:

percepția continuității (expresiei); *logica structurării* (forme); *modul finalizării* (chipului, obiectului tangibil).

Între acestea, cel mai greu de dobândit este percepția continuității expresiei (melodicității), întrucât implică focalizarea asupra *deschiderii* Operei-în-Act. Iar aceasta nu este posibilă fără acordajul printr-o anume conștiință de sine (ca persoană implicată/participantă într-un destin propriu, asumat). De ordin reflexiv, posibilitatea acestei percepții este orientată în general de *teoriile filozofice* despre artă.

Condiționată percepției continuității, persoana privirii estetice se situează unic, irepetabil și inimitabil, *scufundată* în și, totodată, inundată de propriul suflet. Inevitabil și totuși din fericire, ea nu se află doar într-o unicitate absolută (în substanța sufletească) fiind relativă și unui areal cultural deja dat (însușit nativ, preconceptual), respectiv în naturațea unei tradiții. Cu toate acestea, efortul percepției continuității este dificil întrucât, deși linia Eros este de natură sensibilă, tocmai fluctuațiile persoanei sufletești (emoționale) pot zădărnici relația cu starea de continuitate a unei expresii ce i se oferă prin deschisul Operei. Survine aici participarea conștiinței care, în măsura propriei maturități și stabilități caracteriale (de sine), poate disciplina și atenua impredictibilele variabile ale stărilor lăuntrice (în sine). Din această perspectivă, reflecția filozofică este un bun reglator între percepția (egotică, exclusivă) de moment, tributară stărilor emoționale ale persoanei, și un anume dat (adresat, incluziv) de continuitate în trăirea melodicității Operei.

Un alt tip de efort, laborios, dar mai lesne de întreprins, se face pentru aflarea logicii de structurare (ritmicitate, proporționare) a(le) forme. De ajutor sunt aici *tehnicile de compoziție* (muzicală) livrate astăzi, pe cale teoretică, chiar de către compozitori sau, de obicei, de către muzicologi, mai cu seamă în mediile academice. Putința de a vedea (auzi) structuri dincolo de concretitudinea sonorității este un deziderat al privirii estetice asupra forme în abstract de timp. Aceasta se dobândește prin studiu teoretic, operând cu un vocabular conceptual adecvat.

Referit logicii de structurare, accentul privirii estetice se mută pe luciditatea (limpezimea) persoanei situată în *lumina*

propriei gândiri, mereu antrenată printr-o bună vorbire (întrebuițare) a limbii, aceasta fiind principalul vehicol de transmitere (prin articulare verbală) a gândului. Astfel, întreținerea de deslușire a relațiilor de coerență compozițională se soldează cu aflări într-adevăr lămuritoare, temeinice.

În fine, un al treilea efort, aparent mai lejer, se face pentru descrierea aspectului de finalitate a obiectului muzical, ceea ce este totuna cu redarea chipului discursiv (nativ) al acestuia. De această dată se poate beneficia de *sugestiile exprimate literar* de critica muzicală.

Sub condiția descrierii aspectului de finalitate, persoana privirii estetice se găsește în *umbra* propriei experiențe de existență, prin a face și reface. Ea deține o anume competență practică, o deprindere de mânuire, o dexteritate. Textul critic îi lărgeste câmpul de cuprindere a unor experiențe posibile, chiar dacă nu probate nemijlocit, căci acesta îi conferă valențe de conexiune cu ceea ce îi este deja cunoscut, concret (din real) sau prin imaginație (din oniric). Altfel spus, grație unui text critic cu veritabile virtuți literare poți privi chipul unei simfonii pe care nu ai compus-o, pe care nici n-o vei cânta vreodată și, chiar dacă nu ești muzician, a o privi prin/sub sugestia respectivului text trece de nivelul senzorial al auzirii ori simplei delectări. Desigur, asta nu exclude primatul contactului nemijlocit cu sonoritatea acelei simfonii, dar îi sporește arealul de cuprindere în privirea estetică.

Așadar: *însușirea* (continuității de substanță/trăire melodică) pe cale reflexivă, *aflarea* (structurii de eșafodare/concepție formală) pe cale teoretică și *atingerea* (chipului de finalitate/materializare obiectuală) prin descriere verbală sunt trei moduri constitutive privirii estetice. Exersate, însușirea devine *atribut* al privirii estetice; aflarea îi conferă o *competență* (știință) de vocabular teoretic; atingerea (prin descriere verbală) îi sedimentează o *experiență* de cuprindere lucrativă (cu finalitate obiectuală, concretă).

Să reținem însă că materialitatea sonoră are relevanță doar în perspectiva atingerii operei ca obiect (suprafață de finalitate), în raport cu linia Chronos. Însă nu trebuie să ne

rezumăm doar la aspectul fenomenal al acesteia, având drept corespondent impresia/senzația, ci la unul cultural, probat prin verbalizarea despre. Prin aceasta, chipul se descrie în sensul finalității, respectiv al operei ca obiect lucrat.

Opera ca lucru/lucrată (definită) este un fapt redativ. În consecință, ea poate fi lăsată (în/ca urmă) fără teama deteriorării propriului dat (prin expunere), care, în fond, se degajă doar pe linia Eros. Implicând materialitatea, orice redare este supusă precarității. Dar fiecare altă redare este totodată posibilă și benefic-primenitoare chiar dacă, în mod particular, redările nu sunt perfect identice (la nivel obiectual/concret). Datul (initial) transcende oricare redare tocmai pentru că nu survine pe linia Chronosului, nefiind deci timpuit (supus efemerității și finitudinii). Pe linia Logos, opera doar se predă, respectiv se formulează către un orizont ideatic ca *ritmo*-temă (simbol tematic structurat). Acest simbol capătă substanță de expresivitate pe linia Eros, ca *melo*-temă, ceea ce nu este însă totuna cu sonoritatea concretă, întrucât naturalețea procesului melo-tematic se simte prin/ca însușire doar intuitiv (întru-personă). Abia pe linia Chronos obiectul operei se probează (redă/expune) caracterial ca sonoritate *timbro*-tematică, descrierea pe cale verbală a chipului de finalitate a acestuia constituindu-se printr-o narațiune.

Ordonarea modurilor privirii estetice. Metodic, cele trei moduri ale privirii estetice se succed dinspre contactul nemijlocit cu sonoritatea operei ca obiect cultural, începând așadar cu observarea aspectului de *finalitate artistică*. Este un fel de a vorbi despre cum *coboară* Opera în Lume (din intenție în fapt) printr-o redare concretă, perceptibilă senzorial (auditiv). Pe linie de estetică, vorbim aici de articitatea unui demers generic cadențial. După cum știm, sunetul ca materialitate tinde să condenseze în nesunet, fiind ca atare un obiect în dezinență. Artistul ca meșter lucrează așadar cu sunete fizic finite, altfel zis cu discontinuități. Calitatea artistică este dată de modul în care sunt combinate finitudinile sonore (rămase/desprinse dintr-un câmp vibrațional) astfel încât să se realizeze o imagine semnificativă de ansamblu (armonie/sens), posibil de luat ca *întreg* din părți (sunete șlefuite și/sau armonizate muzical), iar

nu ca adunătură (pur formală) din resturi (sunete grosiere, luate așa cum au fost găsite și puse laolaltă pentru ca, eventual, să să mimeze întregul). Nu ne referim aici la estetica materialității, ci la lucrarea materialității chiar și atunci când elementele sunt zgomote. Conceptul *readymade* lansat de Duchamp¹ ca problematizare în raport cu atitudini canonice futele și anacronice nu derobează artistul de condiția și efortul exprimării cu sens, respectiv a unei expresivități semnificative și viceversa. A considera că sensul artistic (expresivitatea și semnificativitatea) este doar o problemă de recepție, în abstract de intenția autorului și de construcția obiectuală a operei (ca fapt al exprimării sale), lasă loc practicilor pseudoartistice, față de care cel care nu pricepe este aprioric descalificat, orice metodă de călăuzire fiind în fond inutilă, întrucât referentul (opera) e un fals.

Se poate pune apoi problema abordării teoretice, prin accesul la *logica construcției* formei utilizând un limbaj simbolic adecvat. Este un fel de a desluși cum se edifică (predă) opera ideatic, în abstract de materialitatea sonoră, pur conceptual.

După trecerea prin modurile privind finalitatea chipului (descrierea) și logica construcției (concepția), opera poate fi privită sub aspectul continuității în deschidere, adică prin capacitatea privirii estetice de a-și însuși melosul Operei atât în conștiința (sensul valoric), cât și în sensibilitatea (profunzimea) persoanei (privitorului). Cheia deschiderii operei se află în chiar faptul ei sonor ca undă de expresivitate. Însă deschiderea nu e un reper vizibil din afară. Din exterior se poate observa felul în care opera se finalizează, prezentându-se ca obiect, respectiv în închiderea ei faptică. Această închidere este un veșmânt menit să seducă spre a rămâne la suprafața de contact, în admirarea chipului în/cu care opera se prezintă. Spre a-i sesiza deschiderea din ascuns, trebuie ca privitorul să pătrundă opera

¹ Marcel Duchamp 1887-1968), artist plastician și scriitor a cărui activitate este asociată cubismului, artei conceptuale și dadaismului, și a cărui gândire și estetică au avut un puternic impact începând cu primele decenii ale sec. XX pentru arta de orientare avangardistă din Europa și SUA.

prin scufundarea în substanța ei. Aceasta pretinde renunțarea la autonomia exterioară (lumească, legitimă), printr-un fel de deconceptualizare sau dememorare a oricăror repere de evaluare sau conformitate. Privitorul se decuplează de utilitatea limbajului de relaționare instrumentală cu opera-ca-obiect. Astfel „igienizat”, el poate pătrunde în straturile cele mai profunde ale operei-ca-substanță de unde, aproape miraculos, îi va apărea orizontul deschiderii operei-în-act, ca posibilitate de autentică coparticipare. Imersionarea în substanța operei implică un limbaj de factură poetică, care nutrește din bazinul imaginarului (oniricului) persoanei culturale.

Dezideratul ultim (ideal) al privirii estetice este de a ajunge ca, prin expresivitatea trăirii (melosului), persoana privirii (contemplatorul) să poată ea însăși ajunge cu propriul înțeles (reflecție) în Actul Operei, respectiv în cuprinderea la nesfârșit a deschiderii ei. Abia în acest stadiu se poate atinge acel inefabil nod al contemplării creatoare ca sublimare întru spirit.

SUMMARY

George Balint

THE AESTHETIC GAZE (V)

The essay entitled *The Aesthetic Gaze* continues with another two chapters that tackle the following issues: *cadence* and *contrast* in the interpretation of musical form (Chapter XIV); *directions*, *knots* and *horizons* in the musical work (Chapter XV). This concludes the first part of the whole text.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez