STUDII

DESPRE NARATIVITATE

George Balint

Resort. Vara trecută (august 2018), Violeta Dinescu – o bună colegă de breaslă cu care sunt înrudit prin originea formării de rang universitar la clasa maestrului Ștefan Niculescu, și care desfășoară de mulți ani o prodigioasă activitate componistică, teoretică și, nu în ultimul rând, pedagogică (în Oldenburg, localitate germană din Regiunea Metropolitană Bremen) – mi-a propus amical să încerc o vorbire despre *narativitate* raportat la una din compozițiile mele, sugerându-mi să mă refer la *Scene Ludice - triplu concert pentru flaut, percuție, pian și orchestră* scris în 2008 la solicitarea unor excepționali instrumentiști ce alcătuiesc la Timișoara (important centru cultural din vestul României) o formație de prestigiu internațional numită „Trio Contraste" – Ionuț Ștefănescu, Doru Roman și Sorin Petrescu. Lucrarea a avut prima prezentare publică în primăvara aceluiași an, în compania Orchestrei filarmonicii „Banatul" dirijată de Radu Popa, la scurtă vreme fiind programată și în cadrul prestigiosului festival Săptămâna Internațională a Muzicii Noi (SIMN) de la București, cu același dirijor, dar cu Orchestra de Cameră Radio. Ideea de a face un comentariu luând ca bază de exemplificare o compoziție proprie mi s-a părut provocatoare, mai ales prin faptul că muzicianul practicant (eu fiind și dirijor) este obișnuit dintru început cu narativitatea de tip redativ-instrumental.

Mă voi opri mai întâi asupra înțelesului acestui termen în aspectul său adjectival de *narativ*, caracterizând un anume demers, dar și de substantiv, ca *narațiune* proprie unui mod de redare ori rememorare a unor fapte.

Distincții: narațiune – narativitate; exprimare – expresie; verbalizare – cântare; tematic – atematic, prim-plan – fond

Vocea – instrument propriu de narare în verbalizare și muzicalizare. În general, narațiunea redă sau rememorează, prin mijloace specifice verbalizării, o serie de aspecte conjugate cauzal (pe orizontală) unei finalități comune fie ca moment, fie ca loc, fie ca situație. Pe plan literar, narațiunea ca poveste / povestire caracterizează fundamental genul epic. În unele genuri / stiluri ale formelor muzicale s-au preluat, printr-o imitare mai mult sau mai puțin asumată, reperele modelatoare ale povestirii literare chiar dacă, în fapt, muzica se constituie ca *limbaj nonverbal*. Sub acest aspect, sintagma *poveste muzicală* (în situația unei muzici neînsoțite cu text literar) este mai degrabă o metaforă, fără consecințe de tip genuistic pentru gândirea muzicală netributară. Chiar dacă, sub aspectul unității de sens, fraza muzicală de regim tonal a fost adesea comparată cu (sau figurată după) propoziția literară (H. Riemann), totuși, nu orice muzică se poate deduce formal din acest tipar de construcție funcțională, stratificabilă coerent pe multiple niveluri: element, celulă, motiv, frază, perioadă, text / parte, opus / întreg. Însă, dincolo de normele structurării, putem observa o anume similitudine între verbalizare și muzicalizare. Asemănarea ține mai ales de fiziologia exprimării, întrucât, instrumental, atât verbalizarea, cât și muzicalizarea apelează la extensia cea mai la îndemână și operabilă dinspre lăuntricul persoanei: vocea.

Cu timpul, natura organică a instrumentului vocal – pe care-l considerăm de ordin prim – a modelat exprimarea raportului relational *continuitate – discontinuitate* în formule transferabile (imitabile) și totodată inteligibile (conceptibile), ajungându-se de la semnalul spontan (existențial) la expresia artistică (spirituală). Material, adică sonor, toate elementele acestor formule sunt finitudini minimale (microfinitudini) concrete (reale) care, din perspectiva continuității ca deziderat ideatic, sunt colegate metaforic unui sens. Și tocmai pentru că aceste legături sunt doar imaginare (propriu onirice) iar nu legice (universal obiective), muzicii îi este posibilă diversitatea expresiei într-o vastitate universal subiectivă.

Comunicare și comunionare. Comună verbalizării și cântării, în exprimatul lor de tip *discursiv*, este orientarea către o finalitate obligată, condițională prin aceea că nu se poate vorbi cu sens la nesfârșit, cum nici nu se poate cânta expresiv în mod continuu. Finalitatea reprezintă aspectul tehnic / lucrativ al oricărui mod de exprimare, pe când expresivitatea ține de posibilitatea unei exprimări autentice, elocvente artistic și totodată credibile, sugestive ființial. Atingem aici limita diferențierii radicale între *comunicarea instrumentală*, indiferentă la fiindul persoanei binare *eu-tu* în relația specifică (dislocând persoana, exprimarea se poate simula printr-un clișeu verbal asociat unui robot) și *comunionarea ființială*, acut sensibilă la prezența eu-cu-tine atât în faptul adresării – ție→*însumi* –, cât și în cel al percepției – mie←*însuți*. Practic, implicând intermedierea instrumentală, comunicarea se poate învăța și prin exersarea în abstract de prezența interlocutorului, pe când comunionarea doar se experiențiază, odată cu directa implicare a persoanelor orientate reciproc relaționării întru-ființă (cel puțin ca/prin intenție).

Coincidențe: finalitate-prezență, narator-ascultător. Acceptând, așadar, că narațiunea se exprimă printr-un discurs, fiindu-i ineluctabil un moment de finalitate, mai trebuie să-i deslușim unele moduri de caracter. Narațiunea tinde să reactualizeze o serie de fapte interpretabile ca determinant-determinate din perspectiva unei actualități concrete, în care naratorul și ascultătorul se află simultan și laolaltă (într-o relație de reciprocitate). Această actualitate coincide faptic cu finalitatea narațiunii. Când audiez o muzică, imperativ, momentul încheierii ei trebuie să coincidă cu acumul prezenței mele în faptul audiției. Dacă nu, atunci fie muzica nu s-a încheiat elocvent (în raport cu mine ca auditor-martor), fie eu nu am reușit să fiu statornic în audiție.

Doar acum. Muzica narează, însă strict imaginar, generând prin asta intervalul dintre un moment de incipit – (pre)dat subiectiv și aprioric (rațional) sau chiar spontan (emoțional) – și actualitatea faptului că mă găsesc prezent (conștient / intențional) în audierea ei. Altfel, luată ca atare, adică în absența interpretării prin audiție (exclusiv de către

auditorul diletant), muzica nu este niciodată narativă, ci doar expozitivă într-un fapt de aici-acum. Deducem că muzica nu poate reprezenta la propriu o succesiune de fapte / evenimente de alt ordin de substanță. Acestea sunt considerate astfel doar în prejudecata noastră sau în iluziile unei percepții cultural-naive. Tocmai de aceea muzica nu este *în* timp ci *cu* timp. Iar din această perspectivă nu există modurile poziționale (pe axa succesivității) de anterior (trecut) și ulterior (viitor). Muzica se desfășoară exclusiv la modul prezent – acum – și sub imperativul prezenței (de conștiință) în audiție. Ca atare, în substanța ei (aformală), muzica nu suportă și nu presupune alte moduri de timp. Prin urmare, nu i se poate asimila o funcție de reprezentare (redare), fiind doar prezentativă, odată cu propria-i actualitate (atâta cât durează). Putem admite că, prin felul prezentării sale (sonore), muzica aspectează un caracter (uman, natural, fenomenal sau elaborat), așa după cum îl (re)cunoaștem și rezonăm într-un anume cadru sau mediu cultural. Înfățișarea caracterială a muzicii o investigăm cu mijloacele conceptuale ale gândirii estetice, ceea ce eu numesc *privirea estetică*.

Din faptul că muzica nu narează și nu este narațiune, ci doar i se poate atribui (prin reflecție) caracterul de narativă, rezultă libertatea de alegere a expresiei de incipit. Muzica liberă (neînregimentată formal) poate începe oricând, de oriunde și acauzal (anistoric) în raport cu un orizont comun de accepțiune. Narațiunea reală, respectiv aceea verbală, nu beneficiază de această libertate, neputându-și permite să se resorteze oricum și, mai ales, de oriunde. Ea are nevoie de o formulă prin care să invoce (măcar și de convenienței) o origine posibilă pentru actualitatea de fapt privită la o scară sinonimă întregii lumi. Tocmai de aceea povestea / povestirea developează simbolul unui concentrat mitic (originar) universal. Ideatic, narațiunea verbală tinde să ofere un model de realizare, ca finalizare cu rost (concluzie).

Pre-incipit – incipit; dezbatere – aprofundare; tematizare – stăruire; rațional (expozitiv) – irațional (imersiv); inițiere - radiere. În protocolul unei muzici cu aspect sau caracter narativ se poate decela între pre-incipituri – ca

segmente de acordaj pentru o anume stare de percepție intelectuală și/sau emoțională – și incipiturile propriu-zise, cel mai adesea exprimate expozitiv, prin formule-motiv sau texte-temă. Din momentul incipitului se ramifică două posibilități de expresie muzical-narativă: problematizarea sau dezbaterea și susținerea sau aprofundarea. Pe calea dezbaterii este nevoie de un obiect suport al acesteia, luat simplu sau într-o formă de bipolaritate (contrast conținut), recunoscut îndeobște ca temă. În general, tema *ex*-primă o proiecție *în*-afară, o profilare caracterială sau relieful unui demers. Tematizarea este proprie muzicilor formulative (conturnabile), închise (opace) relaționării nemijlocite, fenomenologice cu substanța expresiei sonore. Tematizarea predispune la audierea formei simbolice (genuistice). Pe cealaltă ramură, destinată aprofundării, accentul se mută pe inițierea, menținerea și imersionarea în substanța unei stări informalizabile (inconturnabile), dar perceptibile irațional. Starea *im*-primă o adâncire *în*-sine. Este calea muzicilor atematice, de caracter *a*- sau *in*-formal, deschise relației cu conținutul de substanță personal-lăuntrică.

Dacă tematic muzica poate fi asemănată narațiunii verbale, părându-ni-se că ni se povestește (reprezintă) – ilustrativ, descriptiv sau redativ – despre ceva (bunăoară, o idee luată ca personaj sau situație / problemă), pe calea atematică muzica nu devine, așadar, nu mai reprezintă un model de inițiere, aducând în schimb un mod de radiere conjugată unei stări anevoios ori deloc verbalizabile. Ambele căi sunt valoroase și necesare expresiei muzicale și ambele îndeamnă la ori prezumă reflecția (ulterioară). Ar fi o eroare să considerăm muzicile atematice drept infertile pentru cuget. Ba chiar este mai dificil, uneori, să compui o muzică de stare (nonintențională), întrucât obiectivarea prin suportul tematic lipsește. Exprimativ, pe ambele căi se tinde finalizator. Calea tematică exprimă un model de finalitate lucrativă, fructificabil pentru gândirea rațională. Cealaltă cale trimite la experiențierea introspecției (imersionarea lăuntrică), spre deslușirea unor armonice de rezonanță proprii naturii persoanei aflate deja în propriul sine (năzuind la oportunitatea *ex*-tazierii).

Fond și prim-plan. Se cuvine să mai facem o distincție. În orice muzică se manifestă simultan două aspecte: de fond și de prim-plan. Fondul este determinant pentru perspectiva de stare (în care se va reliefa un chip de prim-plan), așa cum armonia, pulsația sau ambele se pot constitui ca fond al unei melodii. Dar și o muzică de film poate fi clasificată fondului. Instrumental, adică teatral și/sau concertistic, fondul este un mijloc de acompaniament. De regulă, este tributar planului (subiectului) acompaniat. Prim-planul, dacă nu are un fond delimitat ca atare, își generează propriul fond, ca atmosferă de caracter sau ethos generic. Nicio melodie nu este lipsită de aspectul caracterial perceptibil ca o anvelopă imanentă ei. Se confundă adesea fondul cu atematismul și prim-planul cu subiectul tematic. Asta, în condițiile în care cultura de tip expozitiv-teatral / concertistic ne-a obișnuit cu situația de public-martor la o *reprezentație*. Așa cum am spus, atematismul ne determină către introspecție ca imersiune lăuntrică (irațională), pe când fondul ne sugerează o stare cu efect asupra impresiei privind caracterul aspectului de prim-plan, ca acțiune (judecată) exterioară. De cealaltă parte, tematismul ne invită la o participare imaginară într-un scenariu filmic (derulabil), în mediul căruia ne simțim/lăsăm situați emoțional și rațional, totodată. Sensibila diferență între prim-plan și tematism constă în faptul că expunerea de prim-plan ne seduce privirea (asupra esteticii ei), în vreme ce tematismul ne implică ideatic, chiar fără să ne dăm seama. Altfel spus, prim-planul și fondul țin de strategia punerii în scenă a spectacolului (reprezentației), iar tematismul și atematismul de un mod autentic de a fi (prezenta) ca atare, nemijlocit/neafectat de interfața instrumentării (fără vitrină sau podium).

Aplicație demonstrativ analitică

Toate cele de mai sus fiind spuse ca pentru o introducere de acordaj teoretic, voi trece la descrierea conținutului de caracter narativ al primei părți din cele trei – *Silabe*, *Cântec*, *Bătută* – grupate genericul *Scene ludice* – triplu concert dedicat ansamblului „Trio Contraste” (flaut, percuție, pian) și orchestră.

De ce *scene* și de ce *ludice*. *Scena* reprezintă o situație-cadru dintr-o desfășurare teatral-narativă în care sunt aduse relațional unul sau mai multe personaje (caractere). Fiind vorba de o lucrare concertantă, caracterele determinante sunt asociate instrumentelor soliste – flaut, percuție, pian. Acestea sunt prezentate în diferite situații scenic-concertante din care rezultă atât o anume atmosferă (ethos), cât și un chip (aspect) estetic.

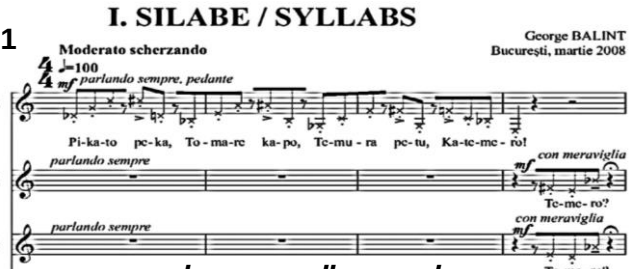
Ludicul este o expresie de caracter fundamental al omului cultural. După cum spune J. Huizinga: „Întreaga cultură poate fi considerată sub *specie ludi* ”. Din perspectiva esteticii, ludicul reprezintă un caracter generic din care derivă, la un prim nivel, comicul și carnavalescul[1]. Proprii ludicului sunt, în principal, spontaneitatea și întinderea (nelimitarea pe suprafață/areal). Pe plan muzical, ludicul profilează un melo-ritm simplu, lesne memorabil, cu contraste moderate și temporui ușor repezi, în ondulații agogice lejere și cel mai adesea asimetrice. Fiecare din cele trei părți ale concertului se consituie ca o mare scenă ludică cu nuanțe de ethos și modalități de tratare formală particulare.

Voi vorbi aici doar despre caracterul narativ al primei părți/mișcări, intitulate *Silabe*. Denumirea vine din faptul că motivul tematic din care se edifică forma e compus dintr-o succesiune de *silabe verbale* asociate unui ritm giusto foarte simplu, rostite teatral și într-o manieră dialogală, în care expunerii emfatice a flautistului ceilalți doi soliști îi răspund laolaltă cu o expresie de nedumerire, repetând, însă cu o intonație interogativă, ultimele trei silabe din prima propoziție tematică: „*te-me-ro?*” Precizez că silabele nu sunt date ca părți din cuvinte (reale sau imaginare), ci ca simple articulații, fără altă semnificație decât rostirea lor pe grila metru-ritmului. În Exemplul 1, redau extractul pentru corpul solistic (flaut/voce, percuție/voce, pian/voce) al Frazei 1 din Tema I.

---

[1] Cu referire la ramificația ludic-comic-carnavalesc, prezint un amplu comentariu în partea a doua a volumului meu „Privirea estetică”, Ed. Muzicală, București, 2018.

Exemplul 1:
Tema I / Fraza 1



Motive (mtv.): ***a*** _____ ***a'***_____ ***a"***_____ ***b***____ ***c***_____

TEMATIZARE

Tema I. Ceea ce am putea considera formal drept expunerea primei fraze (Frz.) din compusul de trei al primei perioade (Prd.) din Tema (Tm) I, are o structură configurată dintr-un segment (Sgm.) de trei pași (ps.) motivici (mtv.) binari (de câte doi termeni) plus o cadență (cd.) monopară și un Sgm-mtv-ps care reia cadența într-o altă direcție de profil, suitor, corespondent unei exprimări interogative. În cadrul metric dat, de tip binar – patru măsuri de 4 timpi (t) –, forma prezintă o structură asimetrică, pe care o descriem numeric prin cuantificarea optimilor (jumătăților de timp): {[(4+3), (4+3), (4+3), (6)] + (6[1])} = {27 + 6} = 33 optimi. În termeni formali, această structură, de tip frază distribuită pe două segmente, se descrie: Sgm.1 [**mtv.*a*** (2 termeni) x 3 (*model cu două secvențe*), **mtv.*b*** (*cadență*)]; Sgm.2 [**mtv.*c*** (un termen)]. Intonațional, Sgm.1 are o expresie afirmativă, iar Sgm.2 una interogativă.

Menționez că, de fiecare dată, ultima optime a unui termen se constituie ca pauză, rostirile efectivându-se giusto-silabic pe optimile anterioare. Doar termenii mtv. *b* și *c* sunt urmați de pauze mai mari, de două, respectiv trei optimi (echivalând pauzei de pătrime-cu-coroană). Tot pe linie cantitativă se poate observa că, deși perechile mtv.*a* sunt binare, mărimile segmentelor (de 27 și 6 optimi), corespund unui multiplu de trei, iar la nivelul întregii fraze, de expresie *afirmație-întrebare*, avem cinci pași motivici, în compunerea: 4 ps. (afirmația) + 1 ps. (întrebarea).

---

[1] Pauza de pătrime cu coroană o echivalăm cu trei optimi.

Intonațional, perechea termenilor mtv.*a* conține două profiluri complementare – *suitor-coborâtor* –, mtv.*b* este coborâtor, iar mtv.*c* este suitor. Pe ansamblu, șirul celor trei mtv.*a* se conjugă unui profil ușor descendent, mtv.*b* fiind afirmativ coborâtor. Astfel, întregul Sgm.1 este în profil coborâtor. Sgm.2, este caracterizat de profilul unicului său mtv.*c*, având prin urmare un profil suitor. Acest tipar relațional (formal-intonațional) al perechii *afirmație* (coborâtor) – *întrebare* (suitor), propriu Frz.1, rămâne consecvent și emblematic pentru întreaga desfășurare a Tm.I.

A doua frază o repetă puțin diferit pe prima, având o mică amplificare la stânga și la dreapta și o conjuncție prin suprapunerea capetelor celor două segmente succesive în frază. Astfel, înaintea primului segment se adaugă o formulă de tip celulă de două optimi plus o pauză de pătrime (deci, 4 optimi), iar odată cu ultima silabă a motivului cadențial din segmentul *afirmație* începe segmentul *întrebare*, într-un compus inedit (mtv.*d*) de trei perechi binare, dintre care primele două conțin același termen repetat, de 2 șaisprezecimi + 1 optime, iar cea de-a treia prezintă un singur termen, prin amplificarea fiecăreia din celulele termenului anterior: 4 (în loc de 2) șaisprezecimi + 1 pătrime (în loc de 1 optime). Rezultă următoarele mărimi cantitative (date în număr de optimi) ale celor două segmente constitutive frazei secunde, cu mențiunea că amplificarea la stânga o considerăm formal pentru toată Frz.2: 4 + {[(4+3), (4+3), (4+3), (**7-4**)] + [(2+2) + (2+2) + (**4**)} = 4 + {24 + 12} = 40 optimi.

Sgm.2 din Frz.2 se structurează secvențial din trei motive (cu celule timbrometrice[1] binare – *scurt-lung*), în vreme ce Sgm.1 al aceleiași fraze diferă de cel corespondent din Frz.1

---

[1] Timbrometria este *culoarea metrică* (binară, ternară etc.) dedusă dintr-un compus ritmic (ca imagine a lui), independent de metrul convențional (dat în partitură). Nu totdeauna timbrometria și metrul coincid. Asta dovedește că metrul este o unealtă de instrumentare tehnică a ritmului și, totodată, că ritmul precede metrul. Așadar, metrul este un mijloc de execuție în exprimarea rațională a unui ritm. Timbrometria este o imagine de caracter metric proprie (imanentă) unui dat (fapt) ritmic. Ea reprezintă o valoare interpretativă.

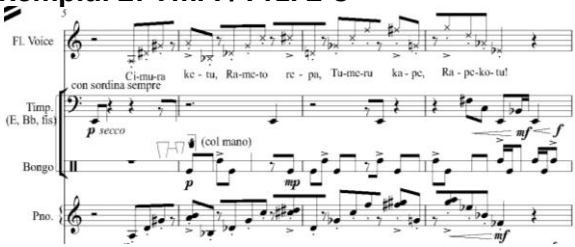
la nivelul de mărime al ultimului (al patrulea) pas-motivic, de 7 optimi, iar prin efectul contragerii (conjuncția de subpunere a Sgm.2) se reduce la 3 optimi (jumătate din cât avusese în fraza inițială). Pe linia expresivității ritmice survine un plus de dinamizare, dată de elementele de șaisprezecime din compusul celulelor termenilor Sgm.2.

În fine, pe calapodul unei a treia fraze, configurată asemănător celor anterioare, survine și o altă distribuție, segmentul *afirmație* fiind rostit de pianist, căruia i se adaugă sincron (de la al treilea pas-mtv.) și vocea percuționistului. Însă, Sgm.2 (*întrebarea*) din Frz.3 este rostit doar de instrumente (flaut și pian), păstrându-se profilul intonațional ascendent, dar cu o dinamizare ritmică și mai mare (grupuri divizionare în șaisprezecimi de cvintolet, suprapuse apoi cu sextolet). Vezi în Exemplul 2 – Frz. 2-3.

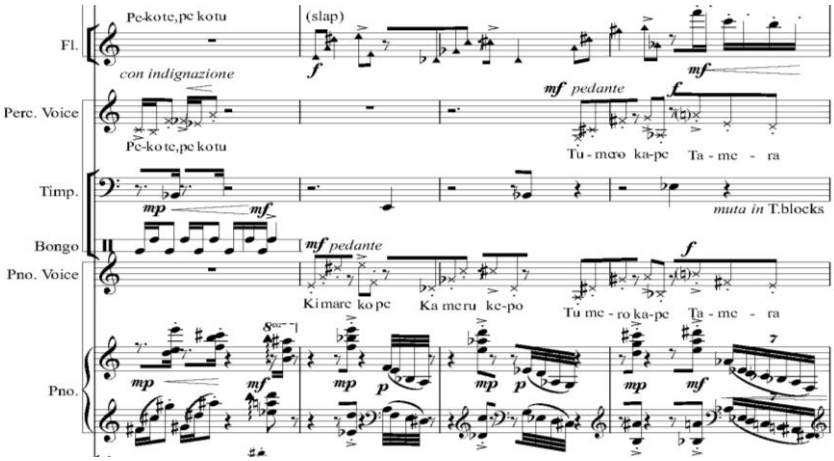
Odată statuată prima perioadă (de trei fraze alcătuind Tm.I), ceea ce urmează, sub aparența unor repetări ale frazelor deja expuse, se aliniază treptat, prin diverse proceduri de subtile variaționări ritmice și conjuncții de suprpunere, unui profil dinamic amplificator al cărui climax se atinge în jumătatea a doua a măsurii 23 (tremolourile în fortissimo). Practic, de-a lungul a încă două fraze legate conjunct (prin două optimi), constituind perioada a doua (de la măsurile 14 la 23) a Tm.I, se derulează caracterial o *narativizare a amplificării sonore* pe multiple coordonate – registru, timbru, intensitate – ce condensează terifiant, aproape ca zgomot, în maximitatea globală a tensionării expresiei. Vezi în Exemplul 3 – Frz. 4-5. Ca număr de măsuri, considerând și segmentul de tranziție și dezinență din final, Tm.I = 28 mās. Expresia întregii desfășurări muzicale stăruie într-un tempo relativ moderat și zglobiu: *Moderato scherazando* (❑=100).

Exemplul 2: Tm. I / Frz. 2-3

Frz. 2

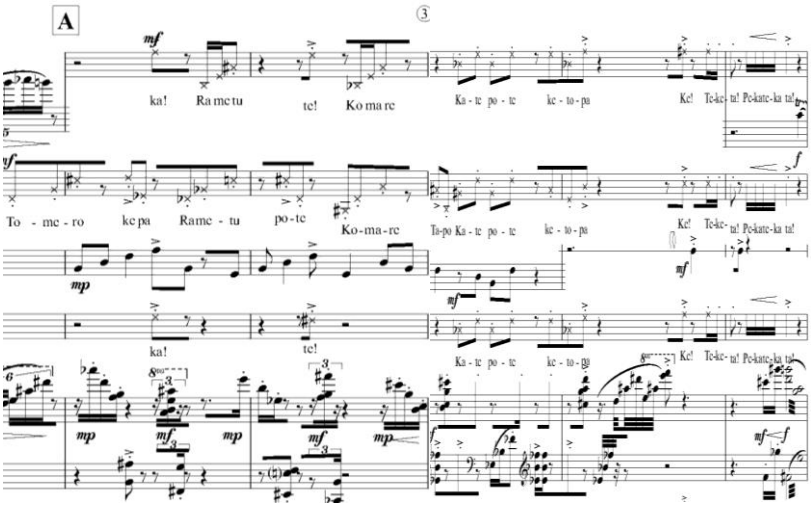


Frz. 3

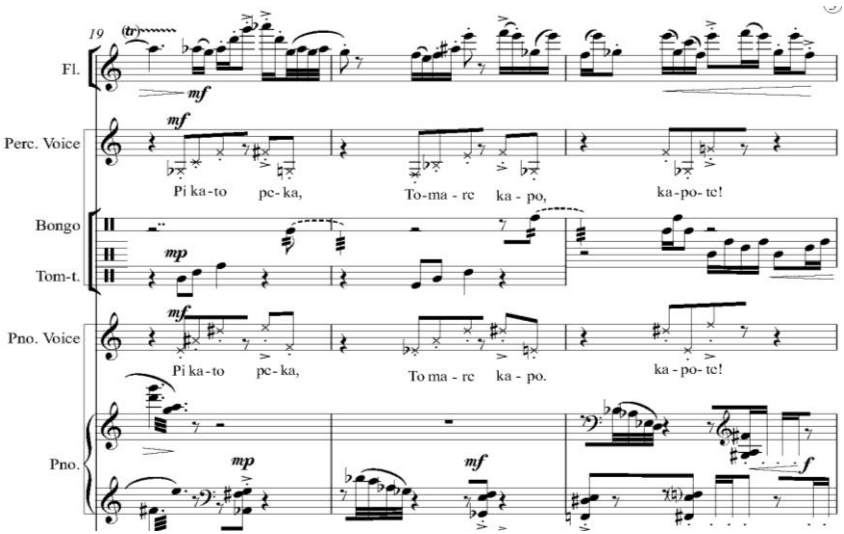


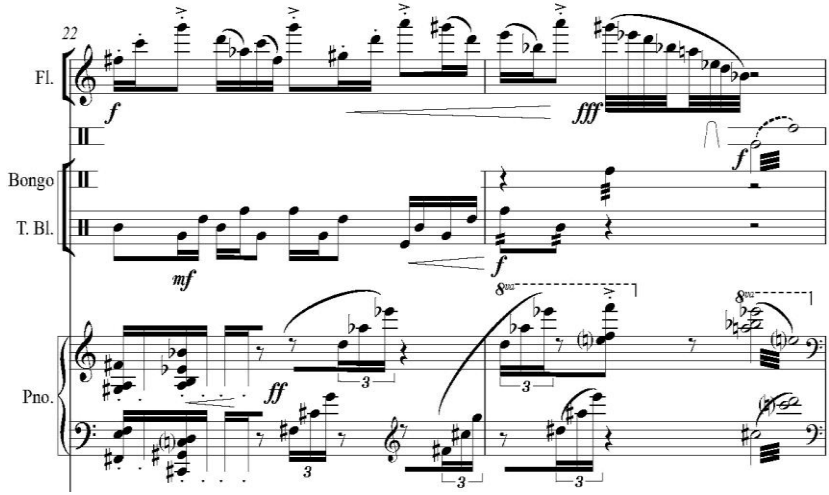
Exemplul 3 – Tm. I / Frz. 4-5

Frz. 4



Frz. 5


19
Fl.
Perc. Voice
Pi ka-to pe-ka, To-ma-re ka-po, ka-po-te!
Bongo
Tom-t.
Pno. Voice
Pi ka-to pe-ka, To ma-re ka-po. ka-po-te!
Pno.

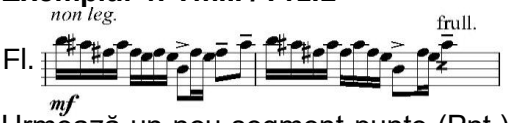

22
Fl.
Bongo
T. Bl.
Pno.

Tema II. După un scurt segment cu rol dezinent și tranzitiv (măs. 24-27), bazat pe celula secundă (de profil coborâtor în 2 optimi) a mtv.*a*, flautul solist (de altfel, în partitura orchestrei timbralitatea instrumentelor soliste se regăsește parțial doar la percuție) enunță (melo-ritmic) Tm.II. Formal, fraza acesteia începe anacruzic pe planul unui ritm de acompaniament (măs. 28), după care linia melodică proprie se structurează cât se poate de clasic, pe un tipar binar – motiv de o măsură (din patru celule în formula *a-a'-b-c*) care se repetă delimitând prima frază –, cea de-a doua frază constituindu-se din același motiv, dar variat față de motivul corespondent din Frz.1 (unde celula *b* dispare, iar *c* duce la amplificarea cu încă o măsură). Măsura de 3t care urmează Prd.1 din Tm.II are, ca și la începutul acestei teme, un rol de acordaj de acompaniament, distribuit exclusiv orchestrei, în care dezinența perioadei anterioare se suprapune cu o anacruză suitoare dinamic către reluarea melodică a Tm.II de către tot grupul solistic. De această dată Frz.1 comportă consecința asimetrizării prin introducerea măsurii de 3t la finalul ei (ca și în Frz.2 a Prd.1), iar Frz.4 conduce către o amplificare dinamică prin aspecte formale de dezvoltare-prin-eliminare, pe o constantă a pulsației melodice de șaisprezecime (de-a lungul a 4 măs.) ce se „aprinde" apoi (odată cu ultimul timp al măs. 41) într-un climax de tremolo a cărui intensitate coboară vertiginos, inclusiv melodic, către o nuanță minimă (măs. 46). Exprimată în număr de măsuri, Tm.II se structurează astfel:

{Prd. 1 [Frz.1 / 1măs. (anacruză) + 1 (motiv melodic) x 2]; [Frz.2 = 1 + 2 (prin amplificare)]**} = 6 măs;**
{Prd. 2 [Frz.3 / 1măs. de 3t (anacruză) + 1 de 4t (mtv.) x 2 + 1 de 3t (amplificare)] = 4 măs;
[Frz.4 / [1+1+2 măs. (dezvoltare) + 3+2 (tremolo în dezinență)] = 9 măs**} = 13 măs**. Tm.II = 19 măs.

Prin modul dinamizator și fluent, într-o clasică sintaxă de monodie acompaniată, Tm.II ne apare caracterial narativă față de expozitivitatea și relativa, dar spectaculoasa (prin articularea vocal-silabică) severitate a Tm.I. În Exemplul 4 redăm doar prima frază melo-ritmică de la începutul Tm.II.

Exemplul 4: Tm.II / Frz.1



Urmează un nou segment-punte (Pnt.), de 11 măs. (47-57), format dintr-un pereche de două fraze (3+4) măs., ambele pe mtv.*a* din Tm.I), o măsură de expresie culminativă și omofonă (măs. 54 – vezi în Exemplul 6) și un segment dezinent de 3 măs. care, totodată, prepară intrarea în Tm.III. Pe acesta din urmă (de la măs. 55) survine și prima schimbare explicită de tempo, sub indicația unei ușoare creșteri a acestuia: *Allegretto* (pătrimea = 104).

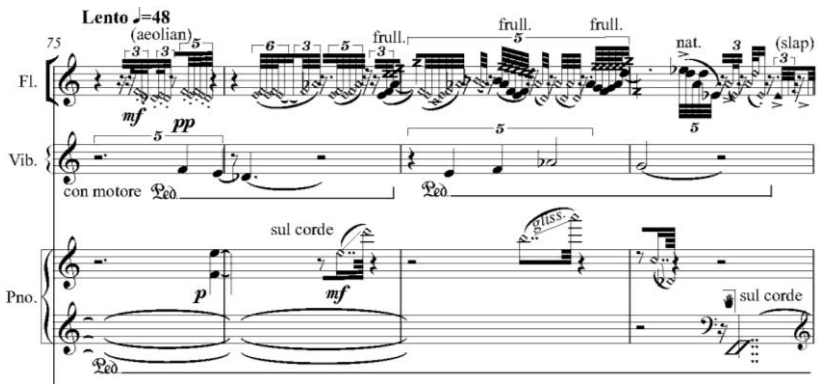
N.B. Trebuie să subliniez că peste tot acolo unde apar segmente tranzitive (punți) sau preparatorii (anacruzice) este sporită valența de narativitate a discursului formal. În fapt, tranziția sau puntea, ca și dezbaterea (dezvoltarea) sunt veritabili pigmenți de narativitate, având și un semnificativ efect pe planul dinamicii formei căreia îi sporesc astfel valoarea de interes (atractivitatea).

Tema III. De la măs. 58, precedată de o anacruză de un timp (în toată prima parte a concertului t-metric are valoarea de pătrime), debutează o a treia temă melo-ritmică, într-un pronunțat caracter omofon și grupări ritmice unitare (de optimi), dar asimetrizate atât cantitativ, cât și prin inserturi de sincope sau contratimpi sincopați. Și aici, pe intervalul măs. 58-74, distingem două mari segmente. Sgm.1 este format din două fraze de structură 3+1 măs., puțin diferite ca mod de asimetrizare ritmică, dar, în general, asemănătoare melo-ritmic. Sgm.2, de la măs. 66, conferă orchestrei planul tematic, soliștii variind într-un corpus polifon care, în întregul lui, brodează heterofon conductul melo-ritmic al Tm.III, deja știut și menținut la orchestră. Și acest segment se structurează binar, dintr-o frază de 6 măs., în care primul motiv ține de Tm.III, iar al doilea amintește de Tm.I, ambele aspecte fiind vizibile la orchestră, și o frază de 3 măs., simplă, monopară, cu resturi comprimate de articulații derivate din Tm.I pe o pedală ținută la partida violelor divizate într-un acord de trison. Această ultimă frază a Tm. III are și o funcție tranzitivă către un segment inedit. Prin urmare, Tm. III = [(4+4) + (6+3)] = 17 măs.

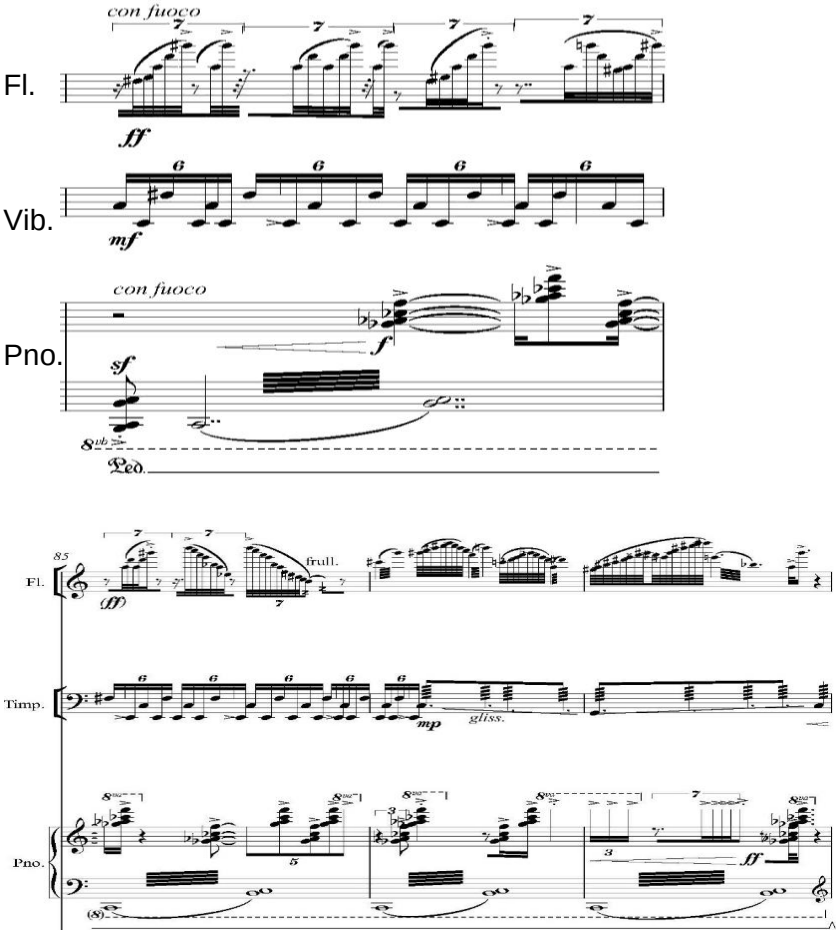
Episod de stare. De la măs. 75, noutatea survine în primul rând prin tempo – *Lento* (t = 48), iar sub aspectul conținutului se poate recunoaște melodica Tm.III, însă într-o timbralitate aerată și expresie ritmică augmentată, de rubato scris, asociată unei melodici provenind din aceeași sursă tematică, dar metamorfozată modal. După Sgm.1 de 9 măs., ultima având rol tranzitiv, Sgm.2, deși rămâne în albia aceluiași tempo, este puternic dinamizat de-a lungul a 5 măs. (84-88), prin formule de valori foarte scurte, pe o pedală de pulsație în sextolete de șaisprezecimi ale timpanului solist, care și ele se varsă într-un tremolo în glissando, după care starea de liniște a Sgm.1 se recuperează brusc în măs. 89-90, odată cu tranziția către un nou stadiu formal. Practic, întregul parcurs al măs. 75-90 este caracterizat de un contrast de stare conținut și radical, prin aceea că starea lentă (Sgm.1) alternează o singură dată cu una rapidă (Sgm.2), recuperându-se apoi brusc și pe o durată mult mai scurtă, de doar 2 măs (Sgm.3). Consider acest moment ca un *episod* derivat subtil din conținutul Tm.III, dar de o cu totul altă expresie și caracter. Este un episod atematic, articulat expresiv ca stare. Prin el însuși generează o suspendare din travaliul discursiv și, prin aceasta, o etufare a narativității. Prezint în Exemplul 5 fragmente de la începuturile Sgm 1-2 și întregul Sgm.3 ale Eps. stare = 16 măs. (9 + 5 + 2).

Exemplul 5: Episod de stare (atematic) / Sgm. 1 – 3

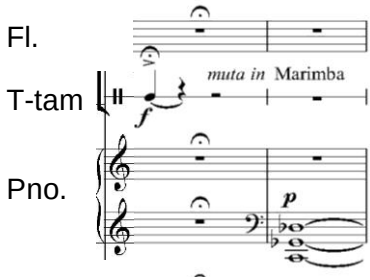
Sgm. 1 (de la măs. 75)



Sgm. 2 (de la măs. 84)



Sgm. 3 (măs. 89-90)

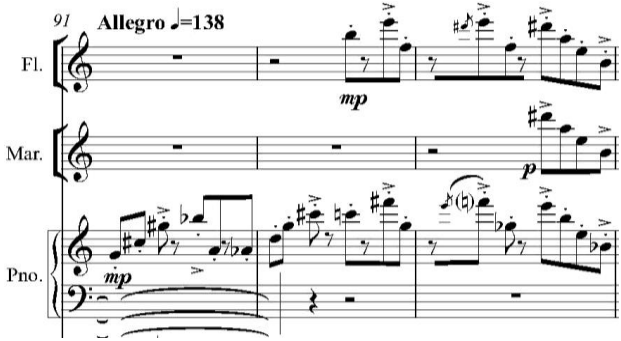


DEZBATERE

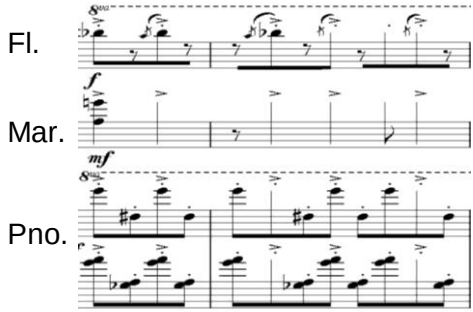
De la măs. 91, ceea ce pare a fi o repriză este în fapt o amplă *dezbatere* (de 50 măs.), ce trece prin *șase etape* (Etp.) *de prelucrare tematică*, până la finele măs. 140. Dintru început, forma se întoarce asupra ei însăși, prin revenirea la Tm.I, însă pe o platformă de tempo mult mai ridicată: *Allegro* (t=138). Nu se mai produc rostiri vocale, ci doar articulații instrumentale în intonații (profiluri) asemănătoare și mărimi formale comprimate prin eliminarea unor celule sau pauze din compușii motivici ai primei teme, dar și din accentul cultminativ al măs. 54. Redau în Exemplul 6 prima frază (măs. 91-93) din Etp.1, iar pentru aspectul culminativ la care ne-am referit, segmentul de după Frz.3 (variat în raport cu cel al măs. 54), cuprinzând de la a doua jumătate a măs. 101 și măs. 102.

Exemplul 6: Dezbatere / Etp.1- Frz. 1 și Climax

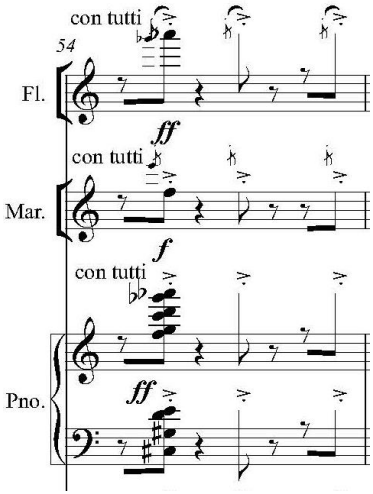
Frz. 1 (repriză Tm.I)



Climax (după Frz.3, măs. 101-102)

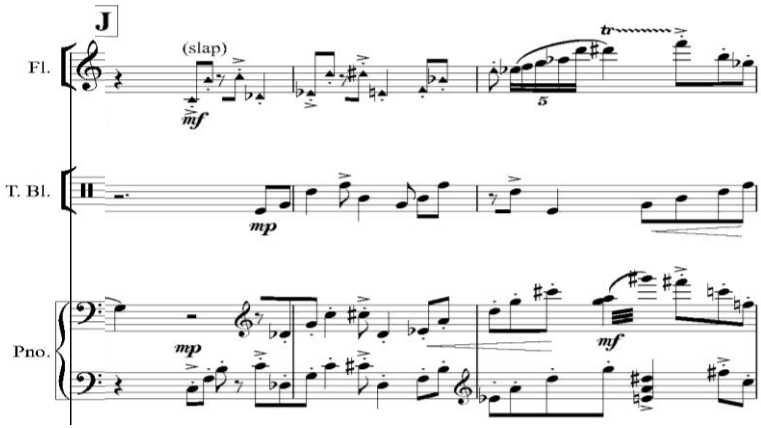


Climaxul punții dintre Tm. II și Tm. III (măs. 54)



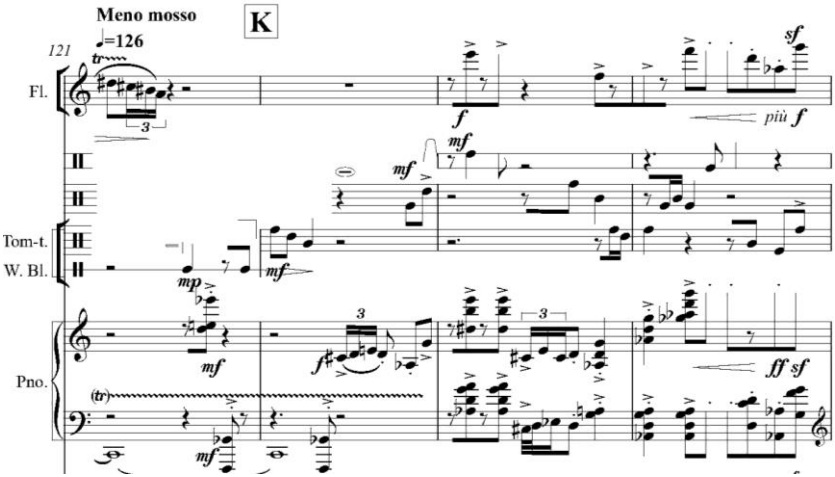
Exemplul 7: incipiturile Etp. 2-6

Etp. 2 (de la măs. 112)

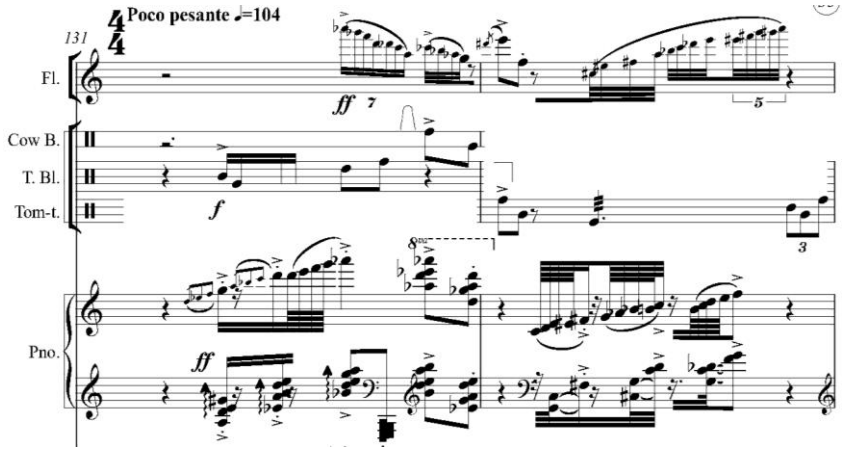


Etp. 3 (de la măs. 122)

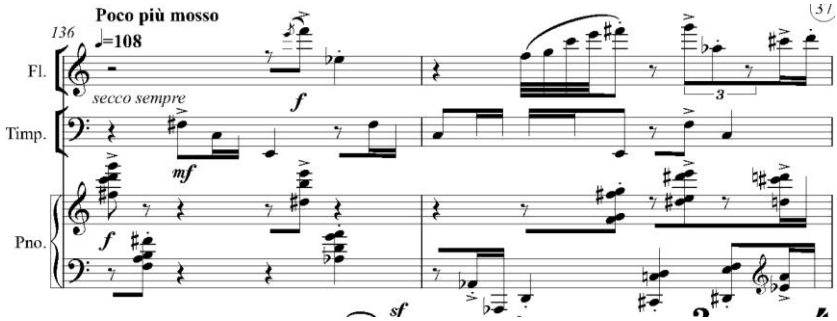
(Cd. Etp. 2) ↓Etp. 3



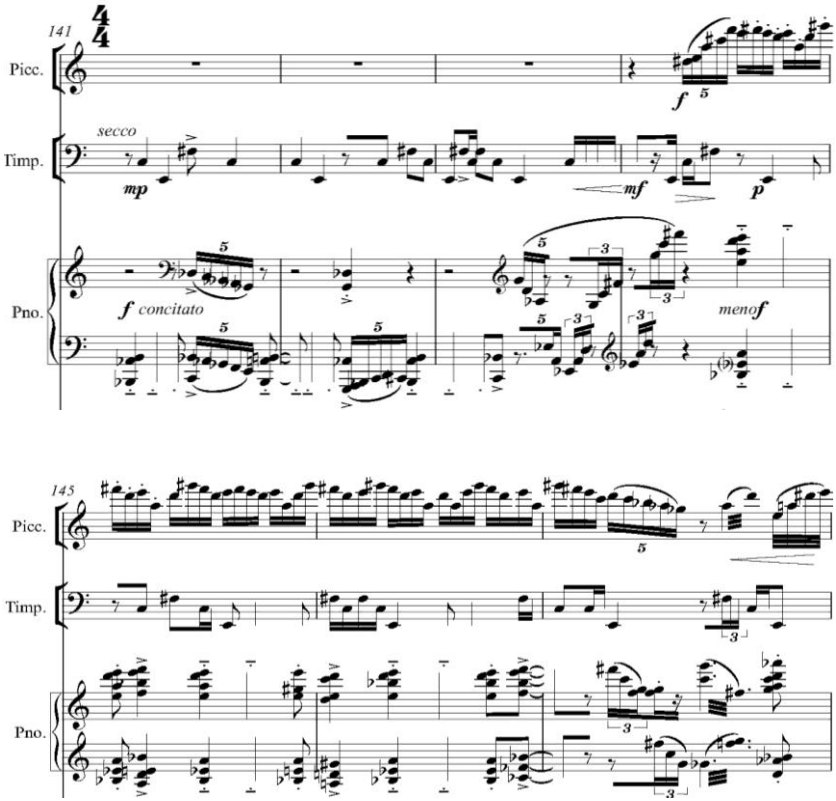
Etp. 4 (de la măs. 131)



Etp. 5 (de la măs. 136)



Etp. 6 (fragment, măs. 141-147)



Tempoul puțin mai relaxat (t=126) al segmentului începând cu măs. 121 (care încheie Etp.2) ajută la dobândirea unei ponderi a expresiei melo-ritmice, care mai sporește încă de la măs. 131 (Etp.4), ajungând la t=104 – aproape de valoarea inițială a Tm.I (t=100) – odată cu intensitatea și densitatea unor omofonii instrumentale departajate polifon-imitativ pe același material al Tm.I. Însă, greutatea păsirii mai scade puțin de la măs. 136 (Etp.5), pe un tempo ușor crescut (t=108), pentru ca, după o preparație de 3 măs., de la măs. 144 (din Etp.6) melodica în șaisprezecimi a flautului să amintească de Tm.II. În număr de măsuri, etapele Dezbaterii se compun astfel: Dezbatere = (21 + 10 + 9 + 5 + 5 + 7) = 57 măs.

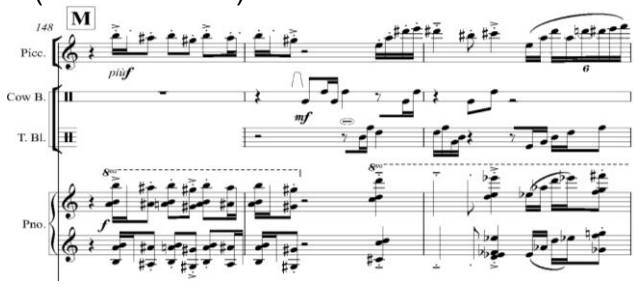
N.B. Mai fac o subliniere cu referire la dezinența celululelor cadențiale (provenind din mtv.*b* din Tm.I) care, uneori, anterior melo-profilului coborâtor se compun dintr-o notă lungă urmată de câteva note scurte unduind coborâtor. A se vedea la flaut măs. 81, 111, 121 și conjuncția măs. 205-206 din cadența finală.

FINAL

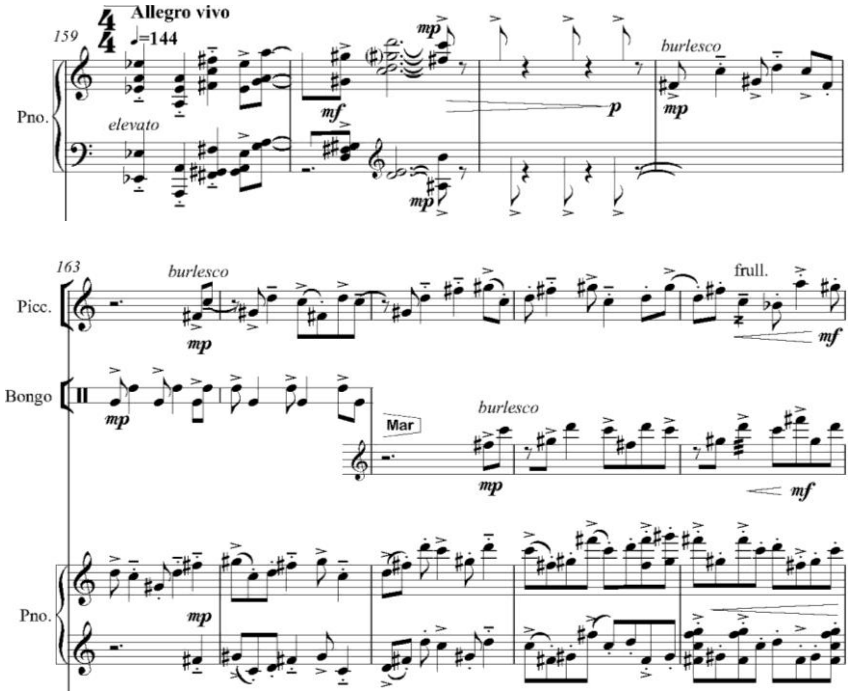
De la măs.148 intrăm în stadiul ultim al evoluției formei, constând într-o serie de *cinci teme episodice* (Eps.) cu caracter fragmentar și vădită aluzie la folclorul copiilor, dar și la elemente din temele deja expuse, cu precădere din Tm.I. Sunt melo-ritmuri simple, dar pertinente, a căror succesiune, intercalată uneori de segmente tranzitive (narative, deci), dinamizează discursul generând un sentiment de precipitare către momentul de încheiere al întregii părți. Totodată, narativitatea se comprimă, glisând către actualitatea momentului în care începutul și sfârșitul (cadența de la măs. 205-207) coincid expresiv. Le expun rezumativ în Ex. 8.

Exemplul 8: **Final – teme episodice (1-5) și Cadență**

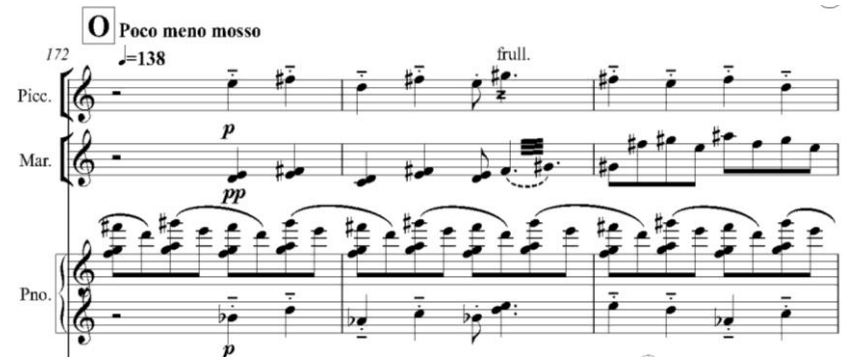
Eps. 1 (de la măs. 148)



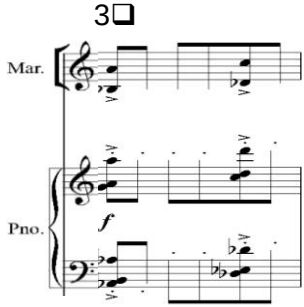
Eps. 2 (de la măs. 159)



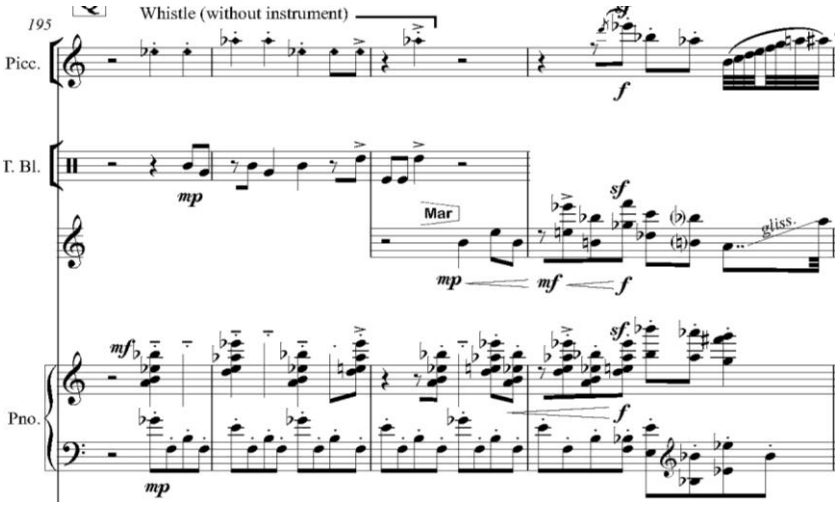
Eps. 3 (de la măs. 172)



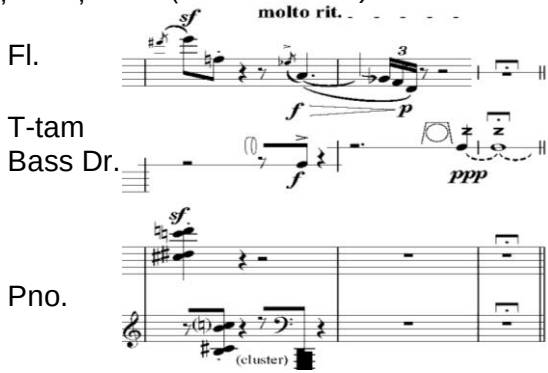
Eps. 4 (de la măs. 186)



Eps. 5 (de la măs. 195)



Cadența Părții întâi (măs. 205-207)



În număr de măsuri, pe episoade tematice, tranziții și cadență, fragmentul Final al Părții întâi (P.1) se structurează:

Eps. 1 = 5 măs.;
Eps. 2 = [6 (tranz.) + 13 (temă)] = 19 măs;
Eps. 3 = 8 măs.;
Eps. 4 = 6 (tranz.) + 9 (temă) = 15 măs.;
Eps. 5 = 8 (temă) + 3 (tranz.) = 11 măs.
Cd. = 2 măs.

Total = 60 măs.

Rezum structura de 4 stadii (Std.) ale nivelului formal general al primei părți, totalizând 207 măs.:

Std. I - **TEMATIZARE** (măs. 1) **= 74 măs.**
/ 3 Teme [I. 27 + II. 19 + Pnt. 11 + III. 17] măs.
Std. II - **Episod de stare** (măs. 75) **= 16 măs.**
/ 3 Segmente (9 + 5 + 2) măs.
Std. III - **DEZBATERE** (măs. 91) **= 57 măs.**
/ 6 Etape (21 + 10 + 9 + 5 + 5 + 7) măs.
Std. IV - **FINAL** (măs. 148) **= 60 măs.**
/ 5 Eps. (5 + 19 + 8 + 15 + 11) măs. + Cd. (2 măs.)

CONCLUZIE

Înainte de început. Efortul de asimilare tematică și dezbatere narativă cel mai consistent este, cum e și firesc, stadiul de Tematizare, având și cea mai mare întindere (74 măs.). În acest sens, suspendarea vectorială din Episodul de stare ce-i urmează este binevenită. Apoi, narativitatea din stadiul Dezbaterii, deși mai intensă, conține o lejeritate cauzată de absența unor noutăți tematice, materialul flexionat aparținând primelor teme – I și II. Finalul abundă de teme episodice, scurte, simple și lipsite de segmente dezvoltătoare, pe o platformă de tempo veloce. Este cel mai bogat expozitiv dintre stadii. Totodată, în subsidiar, accelerează sentimentul timpului muzical, nu neaparat printr-o comprimare de execuție, cât prin modul discursului formal. Narativitatea se aplatizează în profilul unei linearități aplecate spre cadența finală, ca într-un fel de inevitabilă alunecare pe o pantă. Altfel spus, intervalul

narativ imaginar, propriu de altfel oricărei povestiri, tinde să se identifice cu clipa acțiunii, precipitându-se către un acum al finalității. Spre deosebire de narativitatea din Dezbatere, care beneficiază de o amplitudine virtual-spațială tridimensională, ca fiind în urma (rămasă din trecerea) timpului, narativitatea din Final are doar două dimensiuni spațial-virtuale, și care converg unghiular una către cealaltă, atingându-se și epuizându-se definitiv în punctul cadenței ultime, odată cu o certă stare de actualitate – când acțiunea narativă și aceea aspectativă coincid într-un prezent maxim de Acum-Aici. Tot Finalul are expresia unei întoarceri, nu prin reversibilitate sau reluare, ci prin tendința către punctul originar din care s-a inițiat Partea 1. Paradoxal, Cadența primei părți este, totodată, o ajungere în momentul dinaintea începutului. După ea poate reîncepe aceeași istorie sonoră sau, la fel de bine, poate începe altceva, cum, bunăoară, Partea a 2-a. Deși mai palid și repede-trecător, un moment de asemena răscruce mai apare în măs. 121, tot la flaut, la finalul Etapei a doua din Dezbatere, dar fără o tușă de expresie la fel de pertinentă prin expresia de dezinență, ca aceea din Final.

SUMMARY

George Balint
On Narrativity

The study entitled “On Narrativity” presents an ample commentary from the perspective of an analytical and compositional type of thinking. The text is structured into two large sections, the first offering an original theoretical approach, and the second – an applied analytical model, starting from the example of a musical composition that belongs to me – „*Syllables”*, Part I of *LUDIC SCENES – Triple Concerto for flute, percussion and piano* (2008).