

## **Mișcarea de instrumentare a formei muzicale: variația de tempo și intensitate analog celei de entropie**

**George Balint**

În mare, entropia este o *măsură a calității energiei*, în sensul că, cu cât entropia este mai scăzută, cu atât calitatea ei crește. Bunăoară, un corp a cărui energie este înmagazinată ordonat (precum cărțile într-o bibliotecă), are o entropie mai scăzută. Invers, cu cât aranjamentul energiei este mai haotic, cu atât entropia este mai mare. Conceptul a fost introdus de fizicianul Rudolph Clausius în 1856, pe când lucra la formularea celui de-al doilea principiu al termodinamicii, urmărind să definească *variația de entropie* care se produce atunci când energia este transferată sub formă de căldură unui sistem. Astfel, în termodinamică, entropia este o măsură a *cât de aproape de echilibrul termodinamic* este un sistem termodinamic.

Practic, principiul al doilea al termodinamicii precizează condițiile în care are loc transformarea energiei termice în energie mecanică. Accentul se pune pe o evaluare *calitativă*, arătându-se *sensul* în care se produc *spontan* transformările, fără a considera cantitățile de energie schimbate. În fond, reprezintă o particularizare a principiului general al schimburilor de energie, conform căruia transformările spontane de energie se realizează *de la potențialul mai înalt spre potențialul mai scăzut*. Conform formulării lui Clausius, într-un proces *arbitrar*, căldura trece de la sine doar de la corpurile cu temperatură mai mare la corpurile cu temperatură mai mică. Aceasta înseamnă că nu este posibil să se treacă căldură de la un corp mai rece la un corp mai cald, fără cheltuială de lucru mecanic. Prin urmare, entropia este o funcție de *stare*, cu referire la calitatea energiei depozitate într-un sistem termodinamic.

În analogia pe care o întreprindem, avem în vedere o anume corespondență între aspectele fizice ținând de *transferul* termodinamic al energiei (caldură→lucru mecanic) și cele muzicale, ținând de *adecvarea* mișcării de instrumentare (*Mins*) în execuția sonoră, în raport cu calitatea expresivă sau variabilitatea unei forme muzicale (*Fmz*) interpretabile ca *de-parcurs* (*dpc*). Sub acest aspect, listăm mai întâi o serie de corespondențe terminologice între fizică și muzică, pe baza căreia operăm interpretativ-teoretic analogia cu formularea unuia dintre principiile termodinamice privind transferul de energie.

### **Listă de corespondențe fizică – muzică**

- transfer – *adecvare* interpretativ-formală;
- energie – *mișcare de instrumentare* (*Mins*);
- transfer energie – *modalizarea Mins* adecvat (coerent) formei muzicale (*Fmz*) interpretabile ca *de-parcurs* (*dpc*)
- stare – *constantă formală*;
- nivel de stare – *mărime-unitate* a unei constante formale;
- temperatura mediului – *grad / treaptă* formal-interpretativă de densitate a variațiilor (schimbărilor) *Fmz* referite unui cadru unitar;
- calitate – *modul Mins*;
- entropie – *mărime a variației Mins* în raport cu *Fmz* ;
- variație – *expresivitate*;
- variația entropiei – *expresivitatea raportului* între *variabila Mins* și *variabila Fmz*;
- variație pozitivă – caracterul de *raționabilitate* al variabilei *Mins*;
- variație negativă – caracterul de *iraționabilitate* al variabilei *Mins*;
- lucru mecanic – *Mins uniformă* (variabil predictibilă);
- căldură – *Mins aleatorie* (variabil impredictibilă).

Mișcarea muzicală este un concept referit modului de instrumentare (*Mins*) a *Fmz* în efectivizarea sonoră. Ca atare, *Mins* este un *fact de abordare interpretativ-muzicală*. Specific *Mins* este să-și repereze *Fmz* ca *dpc*, respectiv ca posibilitate

de realcăutare în vederea unui parcurs adecvat întocmai mișcării sale de instrumentare. Cum *dpc* este o configurare în timp, este implicată atât perspectiva formei *lineare*, proprie desfășurării timpului ieșind din conținutul său de continuitate<sup>33</sup>, cât și aceea de *circularitate*, a timpului tinzând înfășurător în continuitatea sa. Precizăm însă că *Mins* nu reprezintă o abordare interpretativă pur teoretică, ea având relevanță doar prin demergerea în-parcurs. Tinzând simultan în ambele tipuri form-temporale, *Mins* se manifestă atât ca demergător în-parcurs, referit circularității, cât și ca desfășurător al *dpc*, adecvat linearității. Aprioric, *dpc* se află închis într-o punctualitate obiectual-convențională, doar potențial instrumentabilă, precum paginile unei cărți prinse între copertile acesteia, lectura fiind *probabilă* (linear) prin deschiderea cărții, și *posibilă* (circular) odată cu întoarcerea paginilor.

Perspectiva desfășurării *dpc* ca *linearitate în/prin circularitate*, implică aspectarea *Fmz* ca deschizându-se pe două coordonate, fundamentale exprimării sonore: *timpul* și *energia*. Pentru *Mins* timpul se perspectivizează analog unui spațiu monodimensional, ca distanță de parcurs în *lungime*, respectiv într-o durată scoasă din atemporalitate (unde se găsea ideatic toată-odată, ca *unime* monadică) și *predată de(s)-compus*, în *pretemporalitate*, adică anterior efectivității *Mins* în parcurs. Pe coordonata energetică *Mins* se adecvează *susținerii dpc* analogat unui spațiu bidimensional, ca *suprafață*.

---

<sup>33</sup> Credem că, aprioric, timpul pur este informal, fiind doar substanță de *continuitate*. Forma sa se ivește într-o circumstanță de incidență sau fluctuație, din care diverg simultan-alternativ (în raport cu timpul) două forțe: *inflația* - ca extindere sau dilatare în intervalitate temporală odată cu *radiația spațială* (de/în *distanță*, caracterizată cel puțin monodimensional, ca *lungime* de undă); *colapsarea* - ca restrângere sau comprimare în punctualitate temporală, odată cu *acreția materială* (de/în *masă* caracterizată cel puțin astructural, ca *densitate* compactă sau singularitate). În ambianța celor două forțe, forma timpului aspectează o dinamică cu dublu sens - *înfășurare/desfășurare* - sub genericul *circularității* (repetitivității sau succesivităților ciclice ori pulsatorii). Simbolic, numim *eveniment* o ipostază de timp înfășurat într-o *clipă*; și considerăm *interval* o delimitare de timp desfășurat ca *moment*. Formal, evenimentul/clipa este o tăietură sau articulație în abstract de timp (irelevantă ca durată, întrucât nu comportă o expresie de profil sau orientare), sinonimând un aspect de *imedialitate* incomensurabilă temporal sau *atemporală*. Intervalul/momentul sunt asociate conceptului de *durată*, ca expresie de continuitate profilată sau orientată caracterial dinspre/către un eveniment/clipă, determinând expresiile de anterioritate, ca *trecut*, și de posterioritate, ca *viitor*, în raport cu care evenimentul poate fi arondat expresiei temporale de actualitate sau *prezent*.

Prin urmare, în raport cu figura *dpc*, *Mins* se adaugă interpretativ ca o a treia dimensiune, menită să confere *relief* deschiderii *Fmz* în faptul instrumentării. Cum în tot acest demers *Mins* este factorul activ (subiectual), avem de-a face cu un dublu proces: de *investire* (transfer) în obiectul *Fmz*, ca fapt de obiectivare *Mins*; de *transformare* calitativă a expresiei relaționale *Mins-Fmz*, printr-o serie de ipostaze referite circuitului de tranzitivitate *Energie*→*Timp*→*Energie*. Astfel, în expresivizarea muzicală, energia și timpul pot fi considerate și ca *stadii Mins* alternând într-un ciclu de transformări calitative prin profiluri de tranzit energetic (*Pf-trz*) complementare:

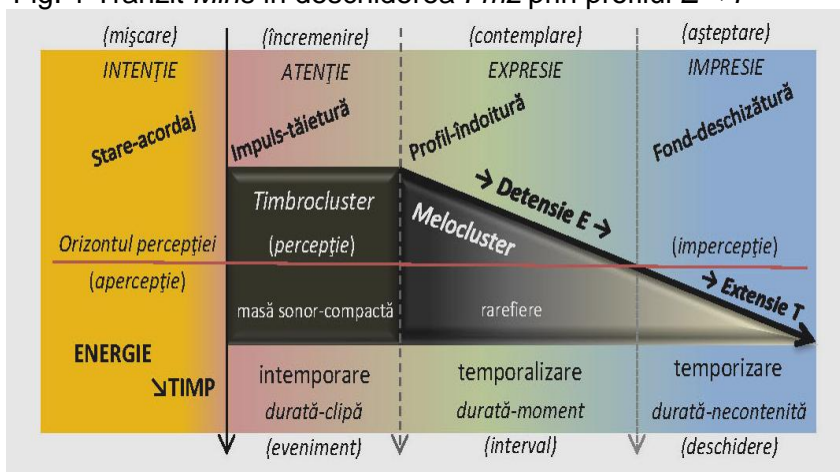
- ▶ *Pf-trz 1 (E→T)* - energia în *detensie* (profil descrescător) tranzitează în *extensie* (profil crescător) de timp (durată);
- ▶ *Pf-trz 2 (T→E)* - timpul în *compresie* (micșorarea duratei) tranzitează în *intensie* (profil crescător) de energie (intensitate).

Cele două *Pf-trz* sunt referențiabile prezumându-i *dpc* cel puțin un reper de *variabilitate constantă*, crescătoare sau descrescătoare. Să nu uităm însă că *Mins* comportă simultan două moduri de abordare interpretativă: obiectiv sau *instrumental*, ca desfășurător al compusului *dpc*; subiectiv sau *auctorial*, ca parcursor al unității (legăturii) *dpc*. Prin abordările constantelor de variabilitate în-parcurs *Mins* se relevă *instrumental*, atât ca *dezvăluitor* (al unui *dpc* deja-dat), cât și, totodată, ca *precursor-redator* al desfășurării *dpc*, a căruia continuitate o menține *alunecând* pe o linie axială, reprezentând sintetic (neted) *dpc*, astfel încât să nu modifice la propriu figura acestuia. Ca autor-interpretativ, *Mins* trebuie să identifice în *Fmz* puncte de denivelare sau articulare (îndoituri, încrețituri), de care prinzându-se, să poată avea *aderență* în-parcurs. Abordarea *Fmz* se va focaliza deci pe reperele de schimbare, *Mins* relevându-se auctorial ca *inițiator* și *înfăptuitor* al demergerii în *dpc*.

Raportându-ne tot la coordonatele energie-timp, schimbarea în constanta variabilității sau profilului de tranzit al lor se poate evidenția (articula) presupunând existența unor faze intermediare.

**Pf-trz 1.** Pe relația  $E \rightarrow T$  se intermediază tractor printr-o pereche de faze de *adâncire spațială*, sub aspectul de *timbralitate* sonoră. Astfel, pornind dinspre stadiul *prim-energiat*, demersul (formalizarea) *Mins* se inițiază prin/dintr-un *impuls incipient*, în rezonanța căruia *detensia energetică* se *densifică* sonor într-o *masă acordică compactată în simultaneitate*, percepută ca grosietate timbrală sau *timbrocluster*, apoi, odată cu *accelerarea* tempoului *Mins*, aceasta se *înclină melodic*, profilându-se temporal ca *succesivitate în/prin înlanțuire*, aspectând o rarefiere (intervalizare) sonoră, după care trece în stadiul de ordin secund, de *timp actual*, continuând ca *extensie temporală* prin *temporizare*, respectiv prin *dilatarea duratei presupus-intervalice* (către un așteptat alt-eveniment sau reviriment), într-un aspect de *momentalitate* sau aparentă încremenire (cadrare) temporală. Dacă sonor nu mai survine însă nici un alt-eveniment, timpul curge într-o deschidere la nesfârșit, referit unui sunet care continuă să scadă sub intensitatea minimă de audibilitate, “tăcând” dincolo de orizontul percepției (după cum se arată și în fig. 1).

Fig. 1 Tranzit *Mins* în deschiderea *Fmz* prin profilul  $E \rightarrow T$



De-a lungul marginii de sus a tabloului din fig. 1 am numit o serie de aspecte ținând de percepția conștiinței în audição muzicală. Termenii poziționați oblic țin de *Mins* în compunerea desfășurării *Fmz*. În partea centrală, figura închisă la culoare

prezintă sintetic tranzitul sonor: dinspre o stare *aperceptivă*, lăuntric-pregătitoare; prin faza *percepției* sonor-concrete, de *timbrocluster* (masă quasi-compactă); profilat apoi prin rarefiere (detensie energetică) ca *melocluster* (printr-un fel de plastifiere a sonorității); după care trece de orizontul percepției, amplificarea sonorității în rarefiere fiind „auzită” doar ca extensie temporală. Șirul termenilor din partea de jos a tabloului sunt referiți aspectului de timp, în raport cu faza percepției sonorității. Formal, timpul se articulează prin/odată cu *evenimentul* de sonoritate, de al cărui inedit conștiința este surprinsă, trăindu-l ca imedialitate *intemporală* (fără nici o perspectivă formală), ca și cum timpul ar fi punctual-încrămășat într-o *clipă*. Odată percepută rarefierea sonoră, conștiința poate contempla detensia energetică a acesteia într-o expresie de *melocluster*, adică a unor schimbări și succesive (figurate sintetic printr-un profil de diminuare a volumului sonor), ceea ce determină sentimentul *temporalității*, ca expresie a unui *moment* (interval) de timp, până ce sonoritatea scade sub orizontul percepției. Trecerea delimitată prin această dezinvență (sonoritate→tăcere) se constituie într-o expresie de interval temporal, numit generic *moment*. În faza ultimă, deși sonoritatea continuă în rarefiere, nemaiaivând energia care s-o menține în arealul/vecinătatea percepției, se aude efectiv doar ca *durată neconținută*, inaprehendabilă formal, aidoma conținutului de substanță a timpului, continuitatea. De fapt sonoritatea însăși este percepută ca absență, conștiința intrând într-o stare de așteptare a cărei ne(mai)finire amplifică deschizător sentimentul timpului, ca *temporizare* (amânare) la nesfârșit.

Analog teoriilor expansiunii Universului după Big-Bang, unde se constată că distanța între galaxii crește odată cu accelerarea extinderii (inflației), și a aspectului de elasticitate complementară timp-spațiu (lungirea unuia sinonimând proporțional cu micșorarea celuilalt), considerăm și noi deparcursul *Mins* ca fiind o întindere de *spațiu în timp* sau, sub aspect dinamic, de spațializare (distanțare) în raport cu detemporizarea timpului. Adică, crescând distanța se micșorează timpul, odată cu (și prin) sporirea vitezei de

distanțare. Astfel, parcurgând *Fmz* ca spațiu-aparent (lungime), cu un tempo *accelerând*, reperele de articulație formală se distanțează tot mai mult între ele, inclusiv prin aceasta și față de punctul de observare. Numai că *Fmz* fiind real doar o întindere (de configurații sonore) în timp, pentru *Mins* obiectele-sunete sunt proiectate pe linia (lungimea) timpului din două perspective: 1. ca *evenimente* (incidente) de aparentă *încremenire* (oprire) temporală, corespunzător unei neutralizări a sentimentului trecerii timpului sub impresia masivității sonore (evenimentuale), ceea ce corespunde formal unui aspect de timp punctual sau *clipă* (timp imperceptibil/inmensurabil); 2. ca *distanțe* dintre sunete-eveniment, respectiv intervale temporale vide evenimential, constituind momente de *curgere* (mișcare) temporală, accentuând sentimentul lungirii timpului în detrimentul celui de sonoritate (ca masă). În mod paradoxal, cu cât mai repede se mișcă *Mins* în *dpc*, cu atât pare că lungimea acestuia (*L-dpc*) se amplifică. Este ca și cum am spune că, variind tempoul *Mins* prin accelerare, cresc duratele-interval (*div*) dintre duratele-eveniment (*dev*). De fapt este invers, căci *Fmz* precede *Mins*. În schimb, prin *Mins* se actualizează *Fmz*, în/ca fapt.

Ca să înțelegem acest aspect luăm spre exemplu o mișcare gestual-dirijorală, la care observăm viteza de mișcare a mâinii în timp ce se aude o succesiune de sunete variind exclusiv pe coordonata înălțimilor, ca monodie. Înălțimile survin deci periodic, intervalele temporale dintre ele fiind totuna cu duratele efective ale fiecărui sunet. Presupunem că tempoul derulării sonore este unul destul de moderat, o schimbare de înălțime articulându-se odată la un timp metric (*tm*), gradat metronomic, să zicem, la  $tm = 60\text{ MM}$ . Dacă dirijorul tacează la scara 1/1 (*tm* de *tm*), mișcarea gestuală ne apare perfect adecvată cu periodicitatea schimbării înălțimilor. Dacă tactarea dirijorală va diviza (simetric/asimetric, giusto/rubato) în raport cu *tm* ai monodiei pe care o audiem, vom avea dintr-o dată două aspecte de tempo: unul dat prin auzirea schimbărilor de sunete-înălțimi, celălalt, prin faptul că vedem o *mai rapidă* mișcare a mâinii. Întrucât suntem mai sensibili la imagine, vom fi tentați să credităm tempoul dirijoral, percepând iluzoriu că tempoul sonor

este mai lent decât cel gestual, chiar dacă am ascultat înainte și varianta celor două în raportul tactării timpo-metrică ( $Ttm$ ) de 1/1. Până la un anume prag al percepției noastre dirijorul poate comprima  $Ttm$ , generându-ne impresia unei răririi sau *dilatări temporale expresive* (interpretabile pozitiv) a sunetelor monodiei. Apoi, dacă mișcarea dirijorală continuă să se densifice, fiind tot mai rapidă (indiferent de amplitudine), diferența de tempo o simțim ca dezacord sau inadecvare, prin aceea că totuși dirijorul tacează prea repede, ori parcă și monodia curge prea lent?... Dacă însă monodia s-ar derula într-un tempo mai strâns ( $tm = 120$ ), dirijorului i-ar fi mai confortabil să-și adecveze gestul printr-un tempo de  $Ttm$  mai lent (preferând probabil tot valoarea de 60 MM). Văzând și totodată auzind noua varaintă a perechilor de tempo, este posibil să percepem monodia pe un alt nivel formal, alcătuit din unități constituite din succesiunea mai multor sunete decât am constatat probabil că cuprindeau cele din varianta anterioară. Dar asta este deja o altă discuție.

La fel este, sau poate chiar mai interesant, dacă translăm și mișcarea gestuală pe plan sonor. Ar rezulta o polifonie de două monodii derulate în tempouri simultan-diferite (proportionabile sau nu, printr-un același numitor  $tm$ ). Desigur, implicând și o clară diferențiere de registru și/sau timbru, și presupunând că vocea „dirijorală” s-ar constitui doar pe un singur ton, am percepe-o imediat ca acompaniament la monodia dată inițial. După cum vor varia duratele vocii de acompaniament, fie între niveluri de tempo (discret sau brusc), fie ritmic, pe același nivel-tempo), vocea solistă va fi altfel percepută. În general, *dramaturgia dinamicii Fmz* se compune și determină prin modul de aspectare simultană a cel puțin două tempouri, diferind ca nivel sau mod de variere (agogică și/sau ritmică).

Avem deci de-a face cu perspective diferite asupra duratei. Pentru muzică, toate aspectele sonore (înălțimi, timbruri, intensități, durate), sunt *valori expresive*. Formal, duratele sunt cotate ca *expresii de continuitate*, și abia prin abordarea *Mins* diferențiem între *dev*, ca dilatări (abateri prin oprire/accentuare) din/în cursivitatea parcursului, și *dív*, ca alinieri (consecvențe) în continuitatea parcurgerii. Funcțional, pentru *Mins*, *dev*



corespund *inițierii* unui *model dpc* fixat ca *incipit compozițional* (*icp*), iar *div* sunt instrumentate prin *inertțierea* unor *secvențe* (*scv*) orientate ca *profil-vectorial* (*pfv*) în susținerea variabilității intervalizând între *dev* succesive, pe/din linearitatea *L-dpc*.

De exemplu, durata unui motiv (unități de expresie) muzical(ă) odată dat, are calitatea de *dev*. Dacă acestui motiv îi succede prin juxtapunere imediată unul major diferit, avem o nouă *dev*. Dacă însă între cele două motive se trece prin câteva repetări minim-asemănătoare ale primului motiv, șirul consecvențelor se va subsuma unei *div*. Totodată, repetițiile (*consecvențele*) se vor ordona pe baza unui criteriu, determinând în cadrul *div* o anume coerență formală, obiectualizată ca *profil de orientare* pe coordonatele de: spațiu – ca orientare profilată suitor sau coborător (precum transpozițiile între registre sau trepte-înălțimi); timp – ca lungire (amânare) sau scurtare (grăbire), prin dilatarea sau comprimarea duratelor unor formule ritmice. Prin urmare, repetabilitatea, cel puțin ca secvențare în *rimă*<sup>34</sup>, constituie reperul-suport fundamental de coerență în expresivizarea *Fmz* prin *div*, considerate ca valori de profil-intervalic-tranzitoriu-orientativ, numit mai simplu, *profil-vector* (*pfv*). Raportat *Mins*, *pfv* este adecvat natural (intuitiv), sub aspectele dinamic (creștere/diminuare în intensitate) și/sau agogic (grăbire/rărire în tempo), ca moduri (calități) energetice.

**Pf-trz 2.** Segmentul transformărilor energetice tinzând complementar-recuperator către stadiul original, survine printr-o *schimbare de perspectivă*, sensul inițial al temporizării articulându-se reversiv în *detemporizare*, prin limitarea (încetarea) temporizării, momentul (durata intervalică) tinzând reprimativ într-un cadru de continuitate minimă, sau clipă. Formal, *momentul* exprimă o constantă/legătură de variabilitate, *clipa* definindu-se ca valoare elementară de continuitate. Prin urmare, clipa poate servi drept unitate în măsurarea momentului, considerat ca valoare-cadru a unei stări de *variabilitate în continuitate*.

---

<sup>2</sup> Considerăm *rima* drept indice de asemănare formală între incipiturile a două sau mai multe secvențe localizate temporal, indiferent de momentul (rangul) fiecăreia dintre ele într-o succesivitate (șir).

Așadar, din perspectiva stadiului energetic secund se profilează tranzitul *retractor*  $T \rightarrow E$ , prin care *Mins înfășoară* (retrage) *dpc*, petrecându-se (variind) printr-o altă pereche de două faze. Trece mai întâi printr-o fază timp-spațială, de *reliefare sonoră*, exprimabilă ca *declinare melodică* sau *diatonie* (tonuri distincte în șir-pereche), și descriptibilă printr-un dublu aspect: de *reprofilare temporală* prin *secvențialitate*; de *profilare spațială* prin *intervalitate*, ceea ce determină *extensia spațială* în plan vertical, din această fază.

Ulterior, în faza adecvată printr-o *încetinire* a tempoului în-parcurs, *extensia* spațial-verticală atinge climaxul, ca *punctualizare sonoră la vârf*, sub aspectul de sunet-*înălțime*, delimitat *uniton* (ca doar acolo), într-un areal/registru de înălțimi, și conceptual-ideatic pur, adică nealterat timbral (*sinus*)<sup>35</sup>.

Dacă în faza punctualizării spațiul sonor este șlefuit înălțime de înălțime, sub aspect temporal *div* s-au anihilat, durata fiind aferentă doar înălțimilor punctuale, prin calitatea diferitelor valori de continuitate ale acestora într-un același cadru *Fmz* evenimentțial (*dev*). Putem constata că detemporizarea s-a împlinit odată cu recuperarea timpului reversiv-tranzitoriu în energia din care provine. Cum ne aflăm într-o fază de intensie energetică, iar *div* au fost comprimate până la aparent totuna cu duratele diferitelor înălțimi punctuale (căci în fapt au fost comprimate definitiv, devenind clipe), intensia energetică tinde să se conserve prin netezirea *dpc*, respectiv regularizarea *dev*, mai întâi prin unitarizare divizionară (cu același numitor comun, cât mai simplu), iar apoi, pe cât cu puțință, prin egalizarea *dev* în șir, ceea ce corespunde aspectului de periodizare *dev*. Formal, aceasta se constituie prin asocierea *dev* în formule repetabile minim-asemănător, rimând pe diferite niveluri *Fmz*. La rândul-le, nivelurile *Fmz* diferă cantitativ, prin numărul *dev* împerecheate într-o formulă. Rezultă astfel un aspect de

---

<sup>35</sup> Desigur că instrumentele muzicale nu furnizează frecvențe pure - exceptând posibilitățile instrumentelor electronice -, în general, absența senzației de timbru fiind defavorabilă expresivității. Însă noi ne aflăm pe tărâmul *Mins* în raport cu *Fmz*, pentru care sunetele sunt aprioric repere formale elementare de conținut conceptual-ideatic, încă „nealterate” prin realitatea sonor-muzicală.

regularitate formală prin *dev* așezate colinear, asemănându-se prin cel puțin aceeași durată periodică. Succesiunea constituită astfel, ca *șir de dev-periodice* (*Sdp*), permite *Mins* abordarea *dpc* printr-o constantă form-energetică de tempo. Relativ acestei abordări, *Sdp* se reconstituie în/prin și pentru *Mins*, ca *pulsație* (pentru care păstrăm același simbol literal, *Sdp*).

Înțelegând că agentul energial este *Mins*, *Sdp* aspectează caracterial relația *Mins-Fmz* (energie-timp), în raport cu abordarea *dpc* printr-o constantă de mod tempic. Prin noțiunea de *tempo* punem laolaltă coordonatele de energie și de timp, în referința cărora *dpc* este adecvabil demersului *Mins*. Tempoul este deci un indice de acordaj formal în relația *Mins-Fmz*. Ca atare, pulsația este aspectul *Mins* situat în tempo, relativ efectivizării *Fmz* într-un/ca parcurs sonor. Astfel, în vreme ce *Fmz* se aude expresiv (contemplabil) ca variabilitate sonoră, *Mins* se concretizează instrumental (practicabil) ca *Sdp*, respectiv consecvență în susținerea adecvată tempic a *dpc*. Punctul de joncțiune al unei articulații *Mins* cu incipitul unei rime *Fmz* se relevă ca *accent al mișcării de instrumentare* (*acMins*).

Pe linia timpului, repetiția constă dintr-o pereche *eveniment*-(minim o)-*secvență*, ai cărei termeni sunt identici figurativ (consecvenți). Cum respectivii termeni sunt configurați cel puțin pe perechea coordonatelor înălțime-durată, repetarea va aspecta și ceea ce este relevant pulsației tempice: echidistanța sau periodicitatea. Și cum evenimentele se succed tangent (nonintervalic) prin juxtapunere, având deci numai durate-expresii de continuitate (asociate înălțimilor), nu putem vorbi formal de o linie-timp pe care incidează succesiv-periodic evenimentele (într-un aspect *Sdp*), ci de o configurare a timpului din chiar evenimentele ca atare. Doar la nivelul-cadru al fiecărui eveniment luat teoretic separat (momentan/intervalic), timpul mai este linear.

Generic, succesivitatea prin repetabilitate aspectează forma circulară, proprie timpului tinzând-înfășurându-se în conținutul său de continuitate. Cu cât segmentul repetat este mai compus temporal într-o expresie de *înlănțuire*, cu atât caracterul circularității timpului este mai ciclic (*abc; abc; abc* etc.). Invers, cu cât segmentul reluat este mai simplu, fiind lesne *separabil*

dintr-o succesiune, circularitatea capătă un caracter pulsatoriu (*a, a, a, etc.*).

În situația unei intensii energetice tot mai crescânde, duratele-expresii de continuitate se comprimă odată cu micșorarea intervalelor dintre înălțimi, într-un aspect general de *diminuare spațială*. Continuând astfel, sunetele înălțime-durată ajung să se decontureaze discret, într-o singură linie, ca *sublimare monodică* până la unitonie. Asociat acestui fapt, și punctele-incipit ale rimelor *Fmz* se apropie, determinând densificarea frecvenței *acMins*, care generează apoi, prin contopirea accentelor, un mod de *încetinire* a *Mins*, corespondent intensificării către starea energetică originală, echivalentă impulsului prim, din care se va putea iniția un nou ciclu  $E \rightarrow T \rightarrow E$  (prin perechea tranzitelor complementare tractor-retractor). Rezumăm teoretic cele două *trz-Mins* ale profilurilor de densitate și intensie energetică, în fig. 2.

În raport cu una sau alta dintre cele două variabile constante ale *Pf-trz*, *Mins* tinde să se conserve în-parcurs printr-un tempo invers proporțional cu densitatea articulațiilor *Fmz*, exprimată ca număr de evenimente într-un moment determinat (delimitat convențional/formal). În sinteză, de-a lungul *Pf-trz* tractor, pe măsură ce energia scade în(spre) temporizare, *Mins* se adecvează *dpc* prin accelerare; pe *trz* retractor, în raport invers cu intensia energetică (și comprimarea duratelor *div*, apoi *dev*), *Mins* se conservă în *dpc*, prin încetinirea tempoului. Practic, *Mins* poate aborda *dpc* pe diferite niveluri de tempo, conferindu-i prin aceasta *Fmz* o expresie de *greutate temporală*. Așadar, corespondent perspectivizării *Fmz* printr-un caracter-imaginal de greutate sau grosime a linearității *dpc*, *Mins* va comporta o pulsație de tempo repede. Considerând *Fmz* din perspectiva unei temporalități lejere, de linie *dpc* subțire, *Mins* va aborda în-parcurs un *Sdp* în tempo rar. Mai mult, în raport atât cu variabila densității articulațiilor referite unor schimbări de profil *dpc*, dar și cu unele aspecte de rimă sau simetrie (periodicitate) ale acestora, *Mins* poate trece sau varia prin/pe diferite grade de tempo, după cum arătăm și în fig. 3.

Fig. 2

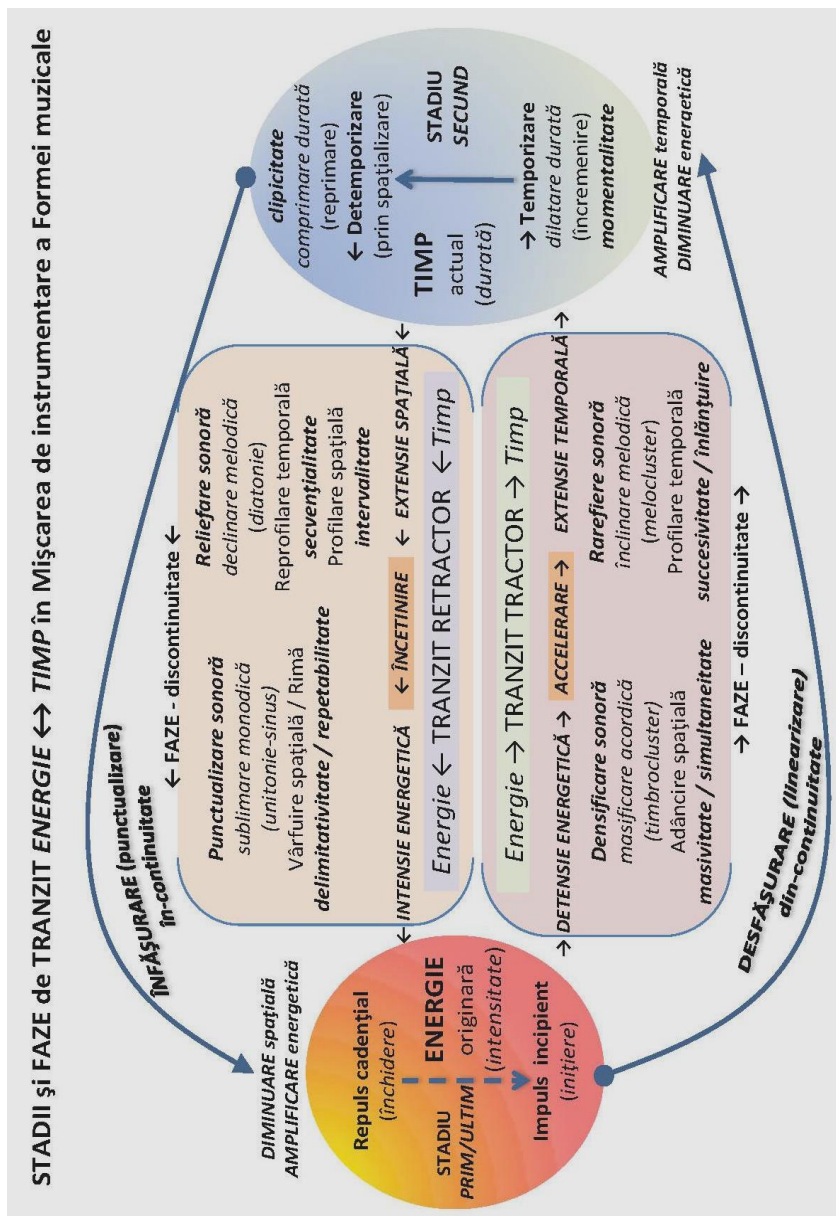
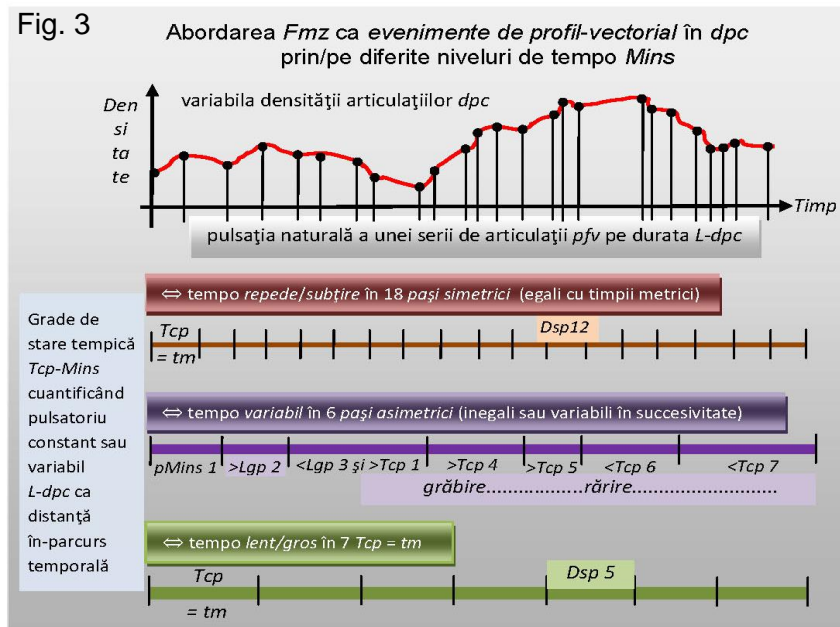


Fig. 3



Ca factor dinamic (subiect interpretativ), *Mins* se definește din trei perspective și/sau faze de adecvare: *intențional*-ideatic – în raport cu *Fmz*; *conceptual*-teoretic – în raport cu *dpc*; *interpretativ*-expresiv – în faptul parcurgerii. Conform fiecăreia dintre aceste perspective *Mins* interpretează pe coordonata timpului, luând ca repere formale:

1. *Unimea* (*U-Fmz*) = dat-totodată de timp ideatic sau atemporal (abstract), corespondent unei inspirații sau viziuni preconceptuale (posibil arhetipale);
2. *Lungimea* (*L-dpc*) = distanță într-un timp *de(s)*-compus (conceptual), aspectat ca succesivitate posibil-logică (mensurabilă), dar nelegată sub aspectul coerenței de expresivitate; pe linia succesivității se delimitează temporal între două tipuri de funcții formale alternative: *modelul* – ca durată-eveniment (*dev*) cu funcție tematică sau motivică, fixat sau inițiat într-un *incipit* compozițional (*icp*); *secvența* – ca durată-interval (*div*) cu funcție narativă sau dezvoltătoare, inerțiată printr-un *profil-vector* (*pfv*) de orientare/ordonare într-un *șir* (de secvențe);

3. *Suprafața (S-dpc)* = figură de timp bilateral, reunind două tipuri formale: *linearitatea* – corespondent aspectului de timp deschis, ieșind divergent sau radiant dinspre conținutul său de continuitate, ca *succesivitate în ireversibilitate*; *circularitatea* – ca timp tinzând reversiv-epicentric înspre conținutul său de continuitate, aspectând o *succesivitate în ciclicitate*.

Raportat fiecareia dintre cele trei etape/perspective-reper formale (U.L.S. - *dpc*) menționate, adecvarea *Mins* se vedește caracterial prin diferite expresii de *continuitate*, respectiv de abordare unificatoare, unitară și totodată corentă expresiv a datului muzical, într-un mod de reliefare interpretativă pe care-l numim generic *conduită (C-Mins)*. Distingem astfel trei tipuri de *C-Mins*.

a. Referit *U-Fmz*, *C-Mins* se adecvează ca stare de timp factic sau contemporan, exprimând o *voință* de *continuitate-în-unicitate*, probată ca constantă form-energetică într-un anume grad și/sau registru de tempo<sup>36</sup>.

b. Pe distanța *L-dpc*, conduita *C-Mins* interpretează analogând mai întâi dat(-de-compus)ul temporal al acestuia cu un spațiu monodimensional, pe a cărui (doar) *lungime* poate varia expresiv, ca *oprire* (încremenire/impuls) – *mergere* (curgere/inerție), în funcție de reperele *dev* și *div*, exprimând o *putință* de *continuitate-în-variabilitate*.

De-a lungul întregului șir de evenimente din compusul *L-dpc*, *C-Mins* caută indici de asemănare sau *rime*, prin care să-și releve *dinamica* formei *dpc* din perspectiva dimensiunii interpretative de *adâncime*<sup>37</sup>, sub diferite aspecte de consecvențialitate, ca invarianță/stabilitate timpo-tempică prin

---

<sup>36</sup> Gradul de stare tempică este referit unui registru generic de tempo – *lent*, *moderat* sau *repede* – ca indicație punctual diferențiată în cadrul acestuia.

<sup>37</sup> Adâncimea este un mod de interpretare a dinamicii formei muzicale sub aspectul stabilității și/sau invarianței în consecutivitate (succesivitate) a unor segmente formale elementare sau minim-suficiente, ca unități expresive. Interpretativ-analitic, segmentele variind într-un șir de continuitate sau înlănțuire sunt dispuse unele sub altele (în ordinea apariției), încolonate în *rimă*, respectiv aliniate pe criteriul asemănării la stânga segmentului, dinspre incipitul acestuia. După cum, citind în jos (dinspre primul segment al coloanei), rimele sunt mai slabe sau mai puternice (precum între segmente identice), se obține o imagine a *variabilității în continuitate*, referind asupra gradului și sau modului dinamic de stabilitate a formei (coloanei) de-a lungul desfășurării ei, ca succesivitate temporală.

repetitivitate periodică sau de *pulsație* - în șir de *timpi metrice* (*tm*) singulari sau împerecheați în *formule ritmice* -, ori prin succesivități înlănțuite în perioade de *ciclicitate*. *Mins* își poate concepe astfel o strategie de conservare energetică pe un *parcurs-interfață* de formă netedă (regulată). Chiar și presupunând că pe *L-dpc* ar fi înșiruite, netradițional,<sup>38</sup> o mulțime de segmente total diferite, *Mins* va proiecta colateral-simultan acestuia o *interfață* de timp grilat unitar, astfel încât *L-dpc* să poată fi măsurată instrumental-riguros, cu o durată *tm* teoretic-muzicală sau fizică (secunde/minute), ori empiric-aproximativ, prin timpi relativ-scurți/-lungi.

c. Adecvat form-temporal *S-dpc*, *C-Mins* ne apare ca *mod expresiv* sau *stil de variabilitate-în-continuitate*. Dacă *L-dpc* este un deja-dat (*predat*), iar tempoul, o relație de stare *Mins* în parcurs (referită *U-Fmz*, printr-o tradiție sau convenție, incluzând și indicația din partitură), stilul particularizează *C-Mins* sub aspectul interpretativității. Aceasta implică o dublă diferențiere față de datul formal: în raport cu coordonata linearității timpo-metrice, având ca unitate o formulă *tm*; în raport cu schimbările formale de orice fel, respectiv cu *încrêțiturile* care reliefează (expresivizează) linearitatea netedă (spațio-temporal) a suportului (ideaticii) *Fmz*, reperabile în *C-Mins* ca *articulații*.

---

<sup>38</sup> Condiția de fezabilitate *Mins* în-parcurs pretinde o foarte bună însușire/asumare a datului formal *dpc*, fie prin repetiții (ca metodă de adâncire a unor reflexe de instrumentare raportate exclusiv *dpc*), fie printr-o formidabilă intuiție (empatizare). Odată probat-legitim (clasicizat), modul/metodica de instrumentare propriu-zisă se conservă și șlefuiește (readaptează) ca valoare, în și prin forța/veghea (memorialitatea) unei tradiții culturale. Cum însă sunt de parcurs și forme auctoriale, nereferite cu totul unei tradiții, este necesară instrumentarea acestora prin interfețe netede sau cu un grad mai ridicat de regularitate. Cel mai adesea, compozițiile muzicale sunt prezentate în partitură și cu această lentilă însoțitoare, indicațiile de tempo și mai ales de măsură fiind demult repere uzuale. Grație acestui *demers*, *Mins* se poate acorda *dpc* și odată cu propriul fapt, ca mers în-parcurs sau parcurgere. Cu timpul, însuși acest mijloc-interfață poate deveni o însușire reflexă, *Fmz* părând din-parcurs ca și cum ar proveni din modul parcurgerii de către/prin *Mins*. Deși impresia (din exterior sau nemișcare) este că *Fmz* ar fi aceea care survine în timp, din perspectivă *Mins* – aflat în mișcarea de parcurgere a întinderii *dpc* –, el este subiectul temporalizator, pe o distanță deja existentă (*pretemporală*).



Forma *Mins* în-parcurs (pe *S-dpc*) este analogată perechii celor două forme de timp, constând deci din succesivități *relativ linear-circulare*, sub două moduri/aspecte de relativitate:

- a) de *relativă consecvență* în raport cu rima și/sau *div*, deduse din *L-dpc* ori din interfața (grila) acestuia;
- b) de *relativă variabilitate* în raport cu *dev*, ca segmente formale dispuse la dreapta sau rânduite prin neasemănare (ca motive diferite, neîncolonate).

Considerând *pasul* drept reper fundamental al *C-Mins* în-parcurs, definim *pMins* ca unitate timpo-tempică simplă sau elementară cu care se parcurge faptic-expresiv distanța *L-dpc*.

Interpretativitatea sau conduita *pMins* se caracterizează sub trei aspecte modale de timp:

- 1) grad/registru de stare tempică sau *tact* (*Tc-pMins*);
  - 2) nr. de articulații/joncțiuni formale cuprinse sau *densitate* (*Ds-pMins*);
  - 3) mărime (durată) *pMins* relativă *tm* sau *lungime* (*Lg-pMins*).
- ① *Tc-pMins* sau *Tcp* se diferențiază pe linia timpo-metrică a *dpc*, constituindu-se în raport cu *tm* ca *tact-timpo-metric* (metronomic) sau grad/registru-tempic lent/repede în-parcurs. Gradul de stare tempică *pMins* este o *constantă de profil*, care poate fi identică sau variabilă (prin grăbire/rarire) în raport cu registrul stării tempice de referință, ceea ce incumbă noțiunii de agogică. Referit aspectului de stare, condiția calității de *profil constant* impune o consecutivitate de minimum trei *Tcp*. O succesiune de numai doi *Tcp* nu poate aspecta mai mult decât o pereche de durate, respectiv o formulă ritmică.

Pe de altă parte, grupând doi sau mai mulți *Tcp* consecvenți (și egali cu *tm*) în serii numeric identice, configurația *dpc* poate fi aspectată prin diferite calități metrice (binecunoscutele măsuri muzicale), care colorează caracterial timpo-metria unui segment sau a întregii *L-dpc*. Generic, numim aceste culori *timbrometrie*. Adesea, chiar dacă o lucrare muzicală este livrată în partitură sub o anume configurație timpo-metrică (ca măsură definită prin numărul *tm*), *Mins* se poate diferenția temporar, abordând o altă culoare metrică ori doar o altă nuanță, diferind prin modul grupării *tm* în cadrul aceleiași măsuri generice.

De exemplu, o grupare de *3tm* succesivi indică un caracter de timbrometrie (culoare metrică) ternară, care poate fi nuanțată în trei variante de ordin *tm-cumulativ*: primii doi *tm* și ultimii doi *tm* – ca nuanțe asimetric-binare; toți trei *tm* – ca nuanță metric-unică (monadică). Se pot concepe și nuanțe de ordin *tm-divizionar*, în tot felul de combinații, între subdiviziuni de pe un anumit nivel ori de pe niveluri diferite. În exemplificarea din fig. 3, parcursurile *Mins* referite *L-dpc* aspectează diferite grade de stare tempică. Astfel, primul și al treilea tempo sunt constante ( $Tcp = tm$ ), iar cel din mijloc este permanent variabil, profilând o *accelerare* ( $Tcp\ 3-5$ ), urmată de o *încetinire* ( $Tcp\ 5-7$ ).

② *Ds-pMins* sau *Dsp* poate varia ca greutate sau *accent*, în raport cu densitatea articulațiilor dintr-un interval *pMins*, corespondent *dinamicii* muzicale. Bunăoară, tot în fig. 3 am marcat pe linia tempoului *repede-constant* intervalul *Dsp 12*, pe considerentul că, comparativ cu toți ceilalți pași (având aceeași durată cu *tm*), aici este cuprins cel mai mare număr de articulații *Fmz*, conform graficului imaginat ca exemplu. La fel am procedat și pentru varianta de tempo *lent-constant*, subliniind ponderea *Dsp 5*. Totodată, pe întreaga linie a acestui tempo greutatea *pMins* este mai mare, analog unui registru sonor grav, de timbru *gros*. Menționăm însă că un *accent Mins* nu trebuie să coincidă neapărat cu unul sonor, el având totuși o pondere sensibilă în raport cu tipul *Mins*, care poate fi: *gestual* - pentru un dirijor sau instrumentist -, *conceptual* - pentru un compozitor, analist sau lector mental al partiturii -, ori chiar *verbal* – pentru un narator al *Fmz* ca operă-de-povestit<sup>39</sup>, sub aspectul semnificației sau tematicii acesteia.

---

<sup>39</sup> Considerăm că forma muzicală ca *operă-de-povestit*, comportă și o funcție de *călăuzire* într-un mod al gândirii muzicale, instrumentabilă printr-o narațiune verbală. O atare *călătorie* (prin verbalizare) nu constituie o experiență de ordin performativ, întrucât nu țintește către dobândirea competenței de a semnifica ficțional, ca și cum *Fmz* ar fi proiectul/baza de ilustrare a narațiunii, ori invers, aceasta s-ar propune drept referință simbolică în parcursul *Fmz*. Narațiunea verbală ni se propune ca mod de amplificare valorică a *audiției*, *inițiindu-l* pe auditorul *Fmz* în calitatea de *ascultător al operei* ce poate deveni aceasta, revelându-i-se pe măsura putinței lui de participare în contemplarea propriei ascultări, ca *prezență în act*. Astfel, între *Fmz* și verbalizarea narativă nu avem de-a face cu o relație de ordin ilustrativ-simbolic (alternativ, în funcție de sensul lecturii, oricare dintre termeni putându-l conota semantic/reprezentativ pe

③ *Lg-pMins* sau *Lgp* comportă expresivizări corelate separat, unor anume *tm* din șirul timpo-metric. Întrucâtva, aceasta se aseamănă aspectărilor *Tcp*, unde duratele *tm* referite unei variații de tempo (în profiluri de minimum trei *Tcp*), apar mai lungi sau mai scurte. În cazul unei variații *Lgp*, aceasta corespunde punctual unui *tm* din șir, figurându-l ca mai lung (mare) ori mai scurt (mic), fapt nedeterminant agogic (ca grăbire ori rărire graduale, într-un registru de stare tempică).

Spre exemplu, în șirul *pMins* din tempoul *inconsecvent-variabil* (linia din mijloc) din aceeași fig. 3, putem spune că toți pașii, exceptându-l pe primul (luat ca model, întrucât pe această linie nu avem și o referință a constantei *tm*), variază în raport cu primul *pMins*, care are calitatea de pas generic. Doar acolo unde o succesiune de minimum trei *pMins* comportă o constantă de profil, aceștia se pot grupa și ca *Tcp* (respectiv *Tcp* 3-5/accelerare și 5-7/încetinire). Prin urmare, exclusiv *Lgp* rămâne doar *pMins* 2, a cărui variere (față de *pMins* 1) nu se concatenează unui profil agogic constant.

Din toate cele prezentate referitor la *Mins*, înțelegem că acesta reprezintă în fond acțiunea efectiv interpretativă (de conduită) în raport cu un concept, schemă de compoziție, proiect sonor configurat în/ca partitură sau un dat spre audiție. Desigur, după natura fiecăreia dintre aceste ipostaze ale operei muzicale, *C-Mins* va arăta altfel. Ceea ce este însă propriu *Mins* în oricare dintre ipostaze, constă în următoarele:

- reprezintă subiectul interpretativ într-un act de expresivizare;
- se relevă exclusiv prin actualitatea faptului său, de *aici-acum*;
- se adecvează expresiv (interpretativ) unui precedent formal, fie prin conformare, fie prin abatere;
- reperele fundamentale ale adecvării *Mins* sunt identificate pe coordonatele de energie și timp, ca ipostaze sau faze ale transformărilor modului (energiei) *Mins*, într-un ciclu de

---

celălalt, ca semn ori ca semnificant), ci de caracter *inițiativ-contemplativ*, al cărui subiect devenitor este tocmai cel care ajunge să (se) poată asculta (distinge, contura) din audiție, ca din (pe) sine însuși.

două profiluri de tranzit complementare, bornat de/prin alternanța între stadiile de energie: *prim-ultim*, al energiei (*E*) în deplinătate, potențial-instrumentale sau obiective; *secund-intermediar*, al energiei scăzut-devenite ca timp (*T*), manifest-intonaționale (expresiv-personale) sau subiective.

- întrucât *Mins* se particularizează interpretativ mai ales în raport cu timpul (ca stadiu energial secund), fiecare dintre cele trei aspecte de conduită *Fps-Mins* în parcursul *dpc* (pe care tocmai le-am comentat ceva mai sus), conferă o altă perspectivă de expresivizare a timpului *Fmz* interpretate:

- ▶ *Tactul (Tcp)*, ca ton de pășire, într-un aspect de *armocronie* în temporizare (stare / constantă tempică);
- ▶ *Densitatea (Dsp)*, ca pondere a pasului, aspectând o *timbrocronie* în accentuare (grupare / dinamizare timpică);
- ▶ *Lungimea (Lgp)*, ca întindere de pas-anume, profilând o *melocronie* în secvențializare (formulare / împerechere ritmică).

Din perspectiva constanței mărimii pasului ca *Tcp*, respectiv a tempoului de instrumentare în parcurs, *C-Mins* o analogăm variației de entropie. Am considerat astfel, analog transferului căldurii, două coordonate de adecvare *Mins* în-parcurs (fapt):

- I. *stare timpo-tempică* sau de *tempo* - ca energie *Mins* distribuită într-un interval de timp (*div*) sau *tactată linear* (pulsată pe o *L-dpc*) – determinând calitatea expresiei de *continuitate* a *U-Fmz*, în *armocronie* cu forma *L-dpc*;
- II. *inițiere form-energetică* sau de *impulsionalitate* – ca articulare *Mins* focalizată într-un eveniment de timp (*dev*) sau *accentuată punctual* (densificată pe un *Lgp*) – determinând calitatea expresiei de *durabilitate* (sustenabilitate temporală) a *Fmz-dpc*, în *timbrocronie* cu modul *S-dpc*.

Operăm analogia pe schema de mai jos, în a cărei formulare înlocuim apoi termenii:

- Entropia măsoară calitatea de depozitare a energiei.

Variația de  
ENTROPIE

**Energie dată sub formă de căldură**  
**Temperatura la care are loc transferul**

- *Tempoul exprimă adecvarea stării Mins în-parcursul Fmz.*

Variația de TEMPO **Mișcare dată sub formă de Tact timpo-metric**  
**Gradul tempic (frecvența Ttm)**  
*prin care se petrece adecvarea*

=> Într-un interval (moment) de timp determinat linear (pe *L-dpc*), tempoul (numărul *Tcp*) tinde să varieze *invers-proportional* cu numărul *tm*. Prin urmare, *Ttm* se adecvează prin rărire sau prin grăbire, dacă nr. *tm* crește, respectiv scade (odată cu micșorarea sau mărirea duratei *tm*). Practic este vorba de un transfer spontan al *Ttm-Mins* pe un alt nivel/grad de tempo, ducându-se în sens invers celui spre care variază nivelul pulsației *tm*. Cu alte cuvinte, o piesă muzicală lentă (de grad *Ttm* scăzut) va prezenta numeroase durate pe niveluri divizionare mari (grad de pulsație-*tm* ridicat), pe când într-o piesă de tempo repede vom întâlni mai des durate cumulative, ori de niveluri divizionare mici.

Deducem de aici și cel de-al doilea aspect de variație, referit intensității, prin aceea că, odată cu creșterea mărimii temporale (duratei) și/sau a masei sonore (densității), și intensitatea susținerii ori impulsului *Mins* vor trebui să se adecveze corespunzător, variind consensual modului de variere formală. Pe același model schematic (al variației de entropie), vom avea următoarea formulare:

- *Intensitatea măsoară expresia de inițiere/susținere Mins în modul parcursului Fmz-dpc.*

Variația de INTENSITATE **Dinamizare dată ca Impuls / pondere Dsp**  
**Gradul densității articulațiilor formale**  
*sau masa sonoră căreia i se atribuie*

=> Într-un eveniment (clipă) de timp determinat punctual (pe *S-dpc*), intensitatea (greutatea/accentul *Dsp*) tinde să varieze *direct-proportional* cu volumul evenimentelor/masa sonoră, relevându-se ca *amplitudine Mins*, prin *accentuare* și/sau *diminuare*.

Toată această complexă perspectivizare a *Mins*, despre care am încercat să vorbim în textul de față, își află utilitatea atunci când suntem implicați efectiv într-un act muzical, fie ca *prim-interpreți* – *compozitori* ai unui proiect de configurare sonoră livrabil grafic, ca/prin partitură -, fie ca *interpreți secunzi* – *producători-executanți* ai sonorității unei lucrări muzicale preformate în partitura compozitorului-, fie, într-un stadiu *interpretativ terțiar*, ca *naratori verbali* (critici, analiști, comentatori, prezentatori) într-un fapt călăuzitor de *inițiere* în perspectiva sensului gândirii muzicale ce ni se destăinuie ca operă, determinați prin aceasta, și odată cu propria noastră prezență-participativă, în propria devenire - dintr-un oarecare-auditor (posibil-martor), în acel anume-chemat întru revelația ascultării (ca cert-mărturisitor).

Dacă, în fizică: *entropia* este o *mărimă de stare* care, în mod *spontan, tinde* (ca transfer termic) în *omogenizarea* cu un *mediu*; prin analogie, în muzică: *expresivitatea* este o *trăsătură de caracter* care, în mod *intențional, temporizează* (ca *Mins*) în *adecvarea* (coerență) cu o *Fmz*. Astfel, pe plan muzical, variația *dezechilibru*→*echilibru*, se aspectează ca temporizare expresivă, din diferite perspective modal-interpretative: *disonanță*→*consonanță* (armonic); *sensibilă*→*tonică* (melodic); *aperiodic*→*periodic* (ritmic); *tensiune*→*relaxare* (emoțional); *sunet*→*tăcere* (instrumental); *asimetric-simetric* (figurativ); *discontinuu*→*continuu* (conceptual); *început*→*sfârșit* (narativ); *alterat*→*pur* (ideatic) etc.

### **Circularitate - linearitate**

Citit ca moment compus dintr-un șir evenimente, timpul apare linear. Odată ce un segment sau altul se repetă, forma timpului ondulează într-un aspect de circularitate, al cărui stadiu ultim este punctualitatea. Circularitatea este deci o *expresie de ordine* sugerând reversibilitatea timpului prin repetare sau consecvență formală. Altfel, reversibilitatea fizic-sonoră rămâne doar un concept fantezist. Nici recurența evenimentelor și nici repetarea de orice fel nu pot certifica reversibilitatea, întrucât, oricât de elastic, timpul curge exclusiv în sensul entropiei, corespondent unei sonorități natural dezincante, dedurându-se în tăcere (după cum s-a arătat și în fig. 1).

Totuși, raportat aspectelor form-temporale de înfășurare/desfășurare, *Mins* comportă o expresie de *continuitate prin discursivitate*, aceasta din urmă ținând de natura gândirii asociată limbajului. Prin urmare, continuitatea ține de intenționalitate (conștiința *Mins*), iar discursivitatea, de modul gândirii (corespondent instrumentării *Mins*), inclusiv muzicale. Din perspectiva modului *Mins* deci, *Fmz* este o discursivitate orientată într-un interval de continuitate, respectiv o desfășurare temporală orientată *narativ*, între două poziții funcții (*dev*) pe care le numim de-început sau *incipit* (*In*) și de-sfârșit sau *finalis* (*Fn*). În parcursul intervalic pe care-l acoperă, narativitatea se situează într-un timp inițiat în ascendent și finalizat în descendent. Rezultă de aici posibilitatea elasticizării timpului, oricare segment (*sgm*) dintr-un șir *Sdpc* putând fi sau nu repetat (juxtapus ori dihotomic). Exemplificăm teoretic un *dpc* compus prin șirul **A-B-C-A-B-D-E-B-B-F-A-A-A-C-G-F-C**, în care toate *sgm* evenimentțiale sunt notate cu litere diferite, marcând totodată *sgm* A, C și ca funcții narative (*In*, respectiv *Fn*). Se succed în total 17 segmente, (a căror durată nu ne interesează), din care evenimentțiale în ansamblu sunt doar 7. Dintre acestea, numai 4 se repetă: A, B, C, F. Mai observăm și că repetările diferă în două moduri: fie *juxtapus*, în succesiuni elementare: (2B; 3A), fie *dihotomic* (intercalate de alte segmente), în alcături simple sau compuse (din perechi de *sgm* diferite). Pe criteriul repetărilor dihotomice *Sdpc* se poate formula în mai multe variante, după *sgm* sau perechea *sgm* luate ca referință:

- 1./A = **A-b-c- A-b-d-e-2b-f- 3A-c-g-f-c**
- 2./B = **a-B-c- a-B-d-e-2B-f- 3a-c-g-f-c**
- 3./C = **a-b-C-a-b-d-e-2b-f- 3a-C-g-f-C**
- 4./F = **a-b-c-a-b-d-e-2b-F- 3a-c-g-F-c**
- 5./AB= **AB-c-AB-d-e-2B-f-3A-c-g-f-c**
- 6./ABC=**ABC-AB-d-e-2B-f-3A-C-g-f-C**

Redispunem *Sdpc* 6 pe coordonata interpretativă de *adâncime*, în rimă cu perechea-model ABC (fig.4):

Generic:	ABCDEFG
Dispunere în rimă cu ABC	model-extensie
R.1	ABC
R.2	AB_d-e
r.3	_B
r.4	_B_----f
R.5	A_
r.6	A_
r.7	A_C-----g
r.8	-----f
r.9	___C

Fig. 4

Din dispunerea de mai sus observăm că *Sdpc* pulsează formal în 9 rime. Majoritatea dintre ele sunt de asemănare, pe succesiunea R5-6 având și o rimă de identitate. În parcursul *Sdpc* rimele comportă o expresie de *intensie în consecvențialitate*, prin succesiunea unor *sgm* asemănătoare în raport cu modelul de referință (consecvente tematic).

*Sgm Sdpc* care nu fac parte din perechea-model *ABC* le considerăm ca *extensii în/de inconsecvențialitate*, chiar și atunci când, în cadrul unei rime anume (ca în R8), nu se regăsește nici un termen al acestei perechi. Ieșind din rimă prin inconsecvență, toate *sgm* diferind de cele cuprinse în perechea de referință, aspectează *Sdpc* pe coordonata de *suprafață*<sup>1</sup>.

Compusul ternar al perechii-model I-am delimitat pe două considerente: a. după primul *sgm* care se repetă de la începutul șirului (*ABC-AB...-AC...*); b. în raport cu pozițiile narative (*In/Fn*) ale acestora - în *In* aflându-se perechea *ABC*, iar în *Fn* doar *sgm C*. De-a lungul *Sdpc* observăm că în rimă cu R1, totalizând compusul unității *ABC* nu se mai aflăm o alta, în cadrul celorlalte rime lipsind mereu unul sau chiar doi termeni, comparativ cu perechea-model. Astfel, perechea *ABC* o mai regăsim doar prin *compunere ciclic-secvențială*, din două etape - Etp I = R2-R3-4 (referită *AB*); Etp II = R5-6-R7-9 (referită *AC*) - ceea ce conferă formei *Sdpc* un caracter dinamic.

Elementul cu cea mai mare valență de stabilitate formală (prin numărul repetărilor) este *sgm A*, care apare în cinci rime, grupabile în două mari secvențe dihotomice: R1-2; R5-7. Îi urmează *sgm B*, constitutiv în patru rime juxtapuse: R1-4. În fine, *sgm C*, deși revine doar în trei rime dihotomice (R1, 7, 9), compensează în importanță prin faptul că se regăsește și în *Fn*. Deci, referit *ABC*, *Sdpc* se dinamizează prin repetare parțială, cumulată uneori și cu extensii figurative.

---

<sup>1</sup> *Suprafața* este coordonata interpretativ-teoretică de caracterizare a dinamicii *Fmz* sub aspectul instabilității, prin neasemănarea unor *sgm* succesive. Figurativ-analitic, *sgm* diferind pe un nivel sau rimă (din adâncime) se înșiră orizontal spre dreapta, în rând cu nivelul respectiv, ca extensii (dilatări) deformând coloana adâncimii prin abatere de la rimă, ori ca momente de suspendare (intervalizare) pe consecvențialitatea unei coloane. Aceste obiecte-eveniment pot avea și ele propriile adâncimi (rime), interpretabile ca ponderi de inconsecvență, amplificând expresia de *disontinuitate* într-un parcurs formal.



Dacă luăm în calcul și numărul rimelor, cu fiecare etapă de intensie R1 se și amplifică, cu o secvență de trei rime în prima etapă, iar apoi cu încă cinci rime. Așadar, ca număr de articulații segmentiale avem:  $R1/Model = 3\ sgm$ ; Etp I = 7 *sgm* distribuite în trei rime, din (4+1+2) *sgm*; Etp II = 7 *sgm* distribuite în patru rime, din (1+1+3+1+1) *sgm*.

Narativ, modelul *ABC* rimat prin *AB* are o expresie de *deschidere* - dezvoltată prin *B(-d-e)/R2-4* și accentuată maxim prin *sgm f/R4* -, prin rimarea cu *AC* comportând un profil *închizător*, finalizat punctual pe *sgm C/R9*.

Tot din perspectiva narativității *Sdpc* mai putem interpreta și cu privire la un fel de „joc” între expresiile temporale de *trecut* și *viitor*, nuanțând printr-o serie de secvențe ale modului *prezent* din *intervalul actualității Mins în-parcurs*, narativizată între pozițiile de *incipit* - ca dat-tematic, propus spre-mișcare -, și *finalis* - ca luat-distematic, retras dinspre-mișcare.

Astfel, din *viitorul îndepărtat* (R9) - ca *prezent ultim*, odată cu *finalitatea* actualității *Sdpc* configurate -, survine anticipativ *sgm C*, de două ori (în R1 și R7). Imediat anterior lui *C* (aparținând perechii-model *ABC/R1*), nuanțează din *viitorul apropiat* (R3-4), trecând și prin secvența secundă a prezentului (R2), *sgm B*, care se imprimă memoriei de câteva ori la rând (R1-4) - chiar mai pertinent decât *sgm A* (repetat de doar două ori în succesiunea acelorași rime). În schimb, după o absență de două rime (R3-4), *sgm A* se rememorează pertinent, dinspre un *trecut mediu* (R5-6), pe parcursul a trei repetări consevențiale prin strictă juxtapunere (neintercalate nici măcar de segmente ale perechii-model).

Deși nu face parte din compusul perechii originare, *sgm f* apare și el de două ori, prima oară ca eveniment (extensiv R4), iar a doua oară, ca palidă amintire sau *umbră* (extensiv unei *pseudorime* / R8), provenind dintr-un *trecut îndepărtat* (de peste trei rime).

Privitor la *sgm* nonrepetitive (*d-e, g*), ele rămân exclusiv evenimențiale, ca extensii ale rimelor în care apar. Toate cele patru *sgm* (*d, e, f, g*) le interpretăm ca *figuri* de rotații axial-vertical-aferiodice ale *Sdpc* văzut pe *suprafață*. Raportat formei

*Sdpc* 6 ele apar ca momente de dihotomie, accentuând expresia de *inconsecvență prin discontinuitate* în variabila șirului.

În concluzie (fig. 5), instrumentând *Sdpc* 6 pe adâncime-suprafață *Mins* se adecvează simultan prin două *moduri de dinamizare* a perechii-model *ABC*:

- ▶ prin *răsucire axial-orizontală*, relativ consecvențialității ciclurilor din Etp I-II, corelate unor nuanțe de distanță (*apropiat, mediu, îndepărtat*) ale expresiilor de *trecut* și *viitor* în raport cu stadiile modului *prezent*;
- ▶ prin *rotație axial-verticală*, corespondent *sgm* aspectând inconsecvent-discontinuu un prezent tetrafigurativ (*d-e, f, g*).

Fig. 5

Modelarea *dynamic-interpretativă*, din perspectivă *Mins*, a *Sdpc* 6 [ ABC - AB-d-e-2B-f- 3A-C-g-f-C ]

