

Aspecte ale relației *timp – operă* în actul sonor

George Balint

În mod curent, când ascultăm o operă muzicală, deja prin adjectivul de *muzical* îi și prezumăm o valoare estetică. În fond, la scară umană, a fi muzical înseamnă a fi cantabil, adică a putea fi abordat intonațional, printr-o redare vocală. Nu totdeauna însă muzicalitatea este reductibilă cantabilității și nu mereu autorul unei opere muzicale dorește să ne-o prezinte astfel. Uneori, muzicalitatea poate fi o condiție impusă, un tribut pe care autorul trebuie să-l plătească pentru ca comanditarul sau comunitatea de referință (ca ipotetic beneficiar) să-i permită o exprimare personală, chiar dacă nu pare interesată de aceasta. Pe sub acea înfățișare tributar-muzicală autorul poate că dorește să ofere și altceva: un mesaj, pe care să ni-l relevăm singuri; un altfel de chip al frumosului operei, precum, bunăoară, un raționament de construcție sonoră; inducerea unei stări care să ne oblige la reflecție interogativă, chiar și sub resortul nedumeririi de *la ce bun?* și multe altele.

Mai este ceva. Școala de tip european îi formează pe muzicieni în referința unui model clasic de performare, atât în plan compozițional cât și de execuție. Ca atare, legitimarea se face pe baza unei tehnici dobândite pe durata multor ani de studiu și practică. Ce-i drept, merită, căci s-au realizat o mulțime de capodopere și s-au întemeiat numeroase instituții (filarmonici, teatre de operă, diferite genuri și tipuri de formații muzicale) în stare să ni le livreze pe baza proiectelor (partiturilor) lăsate de autor, chiar și după veacuri de la momentul conceperii lor. Dar, deși această competență tehnică este utilă, mai ales din perspectiva posibilității de integrare, atât în breaslă cât și în raport cu civilizația culturală proprie societății de care depinde existența sa, autorul tinde în autenticitatea actului său, prin care mai degrabă se diferențiază decât se

conformează. Bunăoară, este greu de conceput ca partitura unei lucrări muzicale să nu conțină indicații și marcaje (măsuri) de ordin metric. Mai puțini sunt cei care știu că există și un altfel de abordare, pentru care acest tip de grilă să fie total inutil. La fel, pentru situația scalării înălțimilor și timbrurilor, ca să nu mai vorbim de acelea ale tempourilor sau intensităților. Mai mult, în muzicile tradiționale (populare sau cultice) referentul este „(co)notat” exclusiv oral, în memoria colectivă. Dorim să spunem că, ab initio, autorul nu pornește de la un pre-format sonor. Dimpotrivă, el se inspiră din atmosfera unei viziuni propagate pe un fond de inefabilitate, ca nimic material sau chiar neant. În instantaneitatea sa, respectiva viziune a autorului nu este un „cum” al sonorității ci o idee. Abia după această incidență autorul se orientează terestru, către concretitudinea sonoră din a cărei vastitate va alege. De aceea, la nivelul denumirii generice, opera sa trebuie adjectivată sub aspectul tipului de materialitate. Cum materialitatea muzicii constă în sunet, este mai nimerit să spunem operă *sonoră* în loc de operă *muzicală*. Din această perspectivă, muzicalitatea este o trăsătură particulară a sunetului, care nu trimite strict la natura materialității sale ci doar la un aspect al acesteia, frumosul, prin care diferențiază estetic de cel zgomotos (urât). Așadar, o operă sonoră poate fi și muzicală, pe când o operă muzicală este categoric o operă sonoră.

Pe de altă parte, ne-am obișnuit să-l numim *compozitor* pe autorul unei opere sonore, conotând astfel toate perspectivele incluse unui atare fapt. Termenul trimite însă doar la o competență de ordin tehnic. A compune înseamnă a pune laolaltă, iar dacă ne referim la domeniul sonor, presupune a alcătui o combinație de sunete expozabilă fizic, în spațiu-timp, ca simultaneitate și succesivitate. Compozitorul este cel care proiectează combinații sonore astfel încât ele să se poată executa (pe plan instrumental) și, prin aceasta, să devină audibile ca realități sonore. Compoziția sonoră nu este mai mult decât un fapt tehnic specific, pentru care compozitorul trebuie să cunoască tot felul de date de ordin acustic și de instrumentare sonoră (ce-ul și cum-ul instrumentelor producătoare de sunete). Mai departe, ceea ce reușește el să

realizeze ca obiect compozițional calificabil sau admirabil estetic, îl prezintă pe linia artisticității, ca *artizan sonor* (al cărui obiect se reperează prin reprezentativitatea sau figurativitatea sonoră), și pentru care sunt de asemenea necesare o serie de competențe, ținând de formalizarea în spațiu-timp și diferitele tipuri consacrate (asimilate cultural) ale acesteia.

Apoi, dacă ne propunem să aflăm și presupusele dedesubturi (înțelesuri) ale unei compoziții sonore (relevabile prin verbalizare), pătrundem în zona din care compozitorul ni se descoperă în general, ca interpret, adică cel care face să se audă sensurile. Atâta doar că, întrucât *compozitorul-interpret* nu verbalizează nemijlocit, el se abilitază în a ascunde sensul în umbra sunetului, care, la rândul-i, îl reprezintă în mod simbolic. De fapt, a făuri și/sau a asculta interpretativ se traduce prin a compune/auzi o rostire de gând sau, altfel zis, sunetul, ca tălmăcire a gândului. Se prea poate însă ca ceea ce-și propune autorul prin opera sa să fie asemenea unui acordaj călăuzitor, menit să ne pregătească pentru o posibilă accedere spre idealitatea faptului său (ca valoare de înțeles). În acest caz (ca fapt de acordaj), operei îi este atribuită o funcție de stare catartică (purificatoare), în raport cu care autorul oficiază și călăuzește în același timp, într-un demers katabasic (coborâtor), până la nivelul acelor misterioase adâncimi prin care sunetul se propagă în tăcere (neauzire), așteptând la întâlnirea cu sine, ca înțeles sau sunet cu sens.

În persoana sa, autorul este om. Mai bine zis, făptură viețuitoare, purtătoare de suflet (viață). Ca atare, se află într-o neconținută mișcare lăuntrică. Caracteristica de a fi animat se transferă implicit operei sale, care, privită astfel, este ea însăși condiționată mișcărilor sufletești sau afectelor. Ca ființă deci, autorul atribuie aprioric operei sale un statut asemănător. Prezentată astfel, opera se constituie ca imagine a unei mișcări de ordin sufleteesc, fiind prin aceasta un determinant al emoției sau trăirii emoționale (afectivității). Așadar, opera poate emoționa întrucât este un fapt propriu autorului însuflător. În denumirea acestui aspect folosim adesea sintagma de *trăire interpretativă*, pe considerentul că proiectăm asupra operei atributul uman de însuflețit. A face ca opera să semene cu o

ființă nu ține însă nici de știința compozitorului, nici de imaginația artizanului și nici de dibăcia călăuzitorului (acordorului) ori de vocația verbalizatorului (interpretului). Resortul acestei puțințe vine exclusiv din experiența de a fi, ca *trăitor* și simțitor al propriului suflet, ceea ce califică opera drept ipostază a persoanei (ființei) autorului. Percepția emoțională sau sufletească este alta decât aceea senzorială, de sunet propriu-zis. A auzi prin percepția sufletului, înseamnă a auzi prin percepția propriului suflet, și totodată, într-un mod empatic, ca de la suflet la suflet; de fapt, a auzi *mișcarea* care viază sunetul, ca mișcare a vieții.

Aspectările cu privire la cel care produce un fapt sonor exclusiv cu intenția de a-l oferi (nu comercializa), întrucât exprimă o atitudine extensivă de conștiință (iar nu o acțiune intensivă¹, bazată exclusiv pe o necesitate funciar-fizio/psihologică ori ca fenomenalitate incidentă a unei reacții întâmplătoare), îl califică pe acesta drept autor, al cărui fapt îl numim operă. Prin urmare, pe același autor al unei opere sonore îl putem afla sub diferite ipostaze sau competențe de realizare: *compozitor*; *trăitor*; *artizan*; *călăuzitor*; *verbalizator/simbolizator*. Asociat fiecăreia dintre ele, aceeași operă sonoră este abordabilă ca: *compoziție*; *mișcare*; *formă* (de expresie); *mod* (de modelare); *simbol* (de reprezentare sonoră a sensului). Pe lângă aceste perspective, ținând de atitudinea de tip activ (determinativ) a conștiinței, mai sunt și altele, în raport cu care conștiința este fie exclusiv determinată (prin incitare sau surprindere), fie coimplicată, printr-un fel de contemplare activă, într-un plan de ordin transcendent, în și prin care autorul și opera sa se diferențiază creator. Diferitele perspective de conștiință sunt comportate laolaltă în manifestarea autorului, cu varietate-individuele accente de pondere, elan și intenție. În cele ce urmează, ne-am propus o investigare și delimitare metodică a lor, ordonându-le gradual,

¹ Considerăm extensivă, atitudinea prin care conștiința tinde să cuprindă în afara sa (sinelui propriu), ca/printr-o dezmarginire, oferindu-se către celălalt (un altul asemenea). Aspectul intensiv este determinat prin focalizarea asupra egoului și nevoilor de ordin existențial, conștiința retrăgându-se (mărginindu-se) în sine.

din perspectiva aspectului/funcției de timp, sau *temporalității relației timp-operă în actul sonor*.

*

Considerăm produsul sonor din perspectiva punerii în faptul autorului, ca operă sonoră (OS). Generic, OS este condiționată de mediumitatea timpului. Ne referim la un timp care, prin conținutul său specific - forța de atracție -, este ceea ce, tinzând la/în sine, poate prinde/reține, dar și absorbi/dizolva, atât prin propria-i infinit-incuantificabilă substanță cât și prin orice altceva atins (alterat) de aceasta. Astfel, *timpul atractor* (TA) este mediul-atribut în care OS se situează în raport cu diferite stadii ale percepției de conștiință, asociate caracterelor manifestării ei (ca autor). Sunt aspectate astfel diferite calități ale relației TA – OS. Credem că ele sunt nenumărate. Ne propunem clasificarea a doar câtorva, sub șase aspecte (vezi tabloul 1, coloanele numerotate roman): I. *Atributivitate* – stare (în adâncime); II. *Nominalitate* – identitate (pe suprafață); III. *Spațialitate* – contur/relief (din profil); IV. *Direcționalitate* – orientare (la orizont); V. *Durabilitate* – formă (de expresie); VI. *Sonoritate* sau materialitate – estetică (ca limbaj).

Puse în act, aspectele relației TA-OS sunt și funcții, numite în înșiruirea de mai sus după fiecare cratimă, termenii dintre paranteze denumind latura de dimensionare sau codomeniul fiecărei funcții specificate. Totodată, în subcoloanele-pereche ale fiecărei coloane mari am denumit și calitatea temporală - timpul atractor (ca *mediu, moment, loc, proiecție, sintaxă, relație*) -, respectiv aspectul ei obiectual - opera sonoră. În ansamblu, ele exprimă temporalitatea manifestării autorului, relativ stadiului/perspectiviei de abordare a operei sale, între (totdeauna) nimic și (totuși mereu alt)ceva. Identificăm deci autorul-în-fapt prin/cu temporalitatea actului său.

Toate aspectele relaționale menționate le-am clasificat în parcursul a opt stadii, ordonate convențional (ceea ce, în tabloul 1, corespunde încolonării rândurilor), pe criteriul unei scalări intuitive (între două stări extreme, incontornabile),

referite însă și propriei experiențe de autor. Numerotarea (cu cifre arabe) am făcut-o începând cu zero, atât în tabloul 1 cât și pentru capitolele din text. Literar, am intitulat fiecare capitol prin termenii cei mai sugestivi, conform aspectului de temporalitate al fiecărui stadiu.

0. *Timp gol (insubstanțial)* = aspectul în care OS este decondiționată de specificitatea mediului-atribut al ei (timpul), al cărui conținut nu are forță de atracție. Rămânând acursivă temporal, OS este relevabilă doar prin abstract, într-un plan pur mental. Altfel zis, ea este doar o idee, încă lipsită de expresia raționamentului, așadar viziunea unei idei, inexprimabilă conceptual (aconceptuală); o idee percepută ca potențialitate ideatică.

Prin radiant-energetica minții vizionare, OS se extinde ca un mănunchi cuantic. Liberă de substanțialitatea TA, ea se propagă instantaneu-indefinit, ca pretutindeni neunde/oriunde și necând/oricând. Mai mult chiar, propagarea nu are un moment limită, de început și/sau de sfârșit, dar nici nu corespunde unei stări de *acum*, neavând un impuls (accent) de referință. Astfel, TA este innominal ca moment, indeterminabil ca loc ori inimaginabil ca profil și acardinal ca orientare.

Conform expresiei de instantaneitate, durabilitatea formală poate fi analogată sintactic prin conceptul de *textură albă*. Deși nu avem o materialitate sonoră decât ca iluzie, în presupusa ei estetică o putem imagina ca pe un câmp radiind în neant o indefinibilă mulțime de șoapte ininteligibile, cu densități aleatorii și fără articulații (accente). Așadar, într-un timp gol și acardinal, OS se disipează instantaneu în nimic, ca *neansonie*.

Pentru conștiința tresărită astfel, neansonia este viziunea (inefabila urmă a) unei treceri virtuale. Mentalul vizionar se comportă ludic (spontan) și inocent (liber de responsabilitatea proprie conștiinței, aducător-dăătoare de sens). Din perspectivă rațională, imaginea viziunii pare ca o rețea împrăștiată (fără noduri și sens), ceea ce, pe plan emoțional, ar corespunde unui fior indefinit și totuși inspirant (înfiorător). Oricum, caracterul ludic-aleatoriu și atemporalitatea prin instantaneitate rămân proprii acestui stadiu. În relația cu

OS, conștiința se simte menită să iasă din staticitatea de ne-sine (principiu pasiv), spre a se putea afla ca timp în extensie sau devenire. În cele din urmă, rostul viziunii corespunde tocmai acestui îndemn-ademenire, de a trece din inconștient în conștient (ignoranță → cunoaștere), din inerție în fapt (ne-sine → sine), din oricum ca nicicum într-un cum anume, din relativ în absolut, din primitor în dăruitor.

1. Timp evenimential (impresiv) = corespunde TA în plinătatea forței sale. Astfel, el atrage OS prinzând-o la margine și, totodată, incubându-se ei. Această ermetică poziționare a TA în OS, îi anulează farmecul oricărei extensii spațiale sau respirații temporale. Conform acestei percepții, OS se identifică cu însăși marginea sa, care o limitează compact, la scara unei dimensiuni ireductibile, de factură elementară, nestructurată sau indescriptibilă compozițional. Este ca și cum, în raport cu timpul, OS ar avea o strălucire opacă, lipsită de transparența expresivă a intervalului. Totodată, TA este saturat de doar acea OS pe care o și mărginește. De aici, calitatea de doar-acuma TA, lipsit de înainte și după, relativ unei OS unicrone, incomparabilă cu orice (altceva din unicitatea propriului moment) și, prin urmare, nereperabile valoric (ireferențiale), ca fiind una cu sine (monadică).

Pe plan formal, durabilitatea OS corespunde stării de-o clipă, pe coordonata unei simultaneități tip *cluster negru*, ca pluralitate compactă, inevaluabilă, fără reverberație, precum un zgomot surd. În acest stadiu, OS apare ca materialitate incidentă, fenomenală și unică. Ca atare, este reperabilă sensibil prin prisma senzațiilor și a impresiilor de moment. Întrucât TA este perfect indecelabil de OS (încremenită peste el), conținutul acesteia rămâne inaccesibil, fiind absorbit cu totul (incomensurabil) în chiar clipa (limita) lui. Orice abordare rațională este însă imposibilă, întrucât, la nivelul percepției, starea de eveniment este condiționată de inmarginalitate și/sau continuitate temporală.

A percepe OS ca eveniment este analog încremenirii cu privirea pe ceva inmarginal. Câtă vreme nu clipești, rămâi sincron evenimentului. Clipirea provoacă o discontinuitate

temporală, care desincronizează percepția, îndepărtând-o de clipa-moment a evenimentului. Nu contează cât durează efectiv OS ci cât poți asculta fără să clipești auditiv. Cu fiecare clipire ieși tot mai mult din incidența evenimentului, întrucât determini un interval între clipa ta (de după fiecare clipire) și locul temporal-continuu al OS, care rămâne astfel tot mai în urmă, respectiv în trecutul tău. Ca și cum, după fiecare clipire, OS s-ar micșora tot mai mult, până la micronica mărime a punctului, ca dimensiune elementară (indivizibilă).

Dacă, ascultând o OS, nu survin alte sunete care s-o bruieze, clipirea poate consta într-o percepere a ceva străin sunetului, care fluctuează, atât din ambientul exterior (ca imagine, miros, temperatură etc.) cât și din cel lăuntric (gând/concept, emoție, culoare, figură etc.). De aceea, pentru a percepe auditiv-continuu, trebuie să te poți depriva de orice stimul senzorial, exceptându-l, desigur, pe cel de natură sonoră, provenind exclusiv din opera audiată. Practic, este imposibil. Însă calitatea de eveniment se poate totuși simți câtă vreme sonoritatea (materialitatea) operei domină (incidează preponderent) în raport cu ceilalți stimuli posibili. Este ceea ce în mod curent înțelegem prin expresia *a rămâne cu gura căscată* (răsuflarea tăiată). Subliniem că a percepe evenimentul este diferit de sentimentul valorii, aceasta relevându-se în consecința unei reflecții asupra OS, și care, implicit, se petrece retrospectiv (ulterior audiției). În plus, sub incidența evenimentului, întrucât auzul neclipește (încremenind sincron pe operă), nefiind deci nici o intervalitate, experiența acestui contact se traduce exclusiv ca impresie.

Placată evenimentțial, conștiința este surprinsă (impresată) în/de uimire, pe (sub acel) moment inhibându-i-se reflexivitatea. OS este astfel valabilă numai pe cât incidează (clipa evenimentului), căci nu se poate conserva dincolo de propriu-i TA (care o mărginește strict). Cel mult, pe deasupra, poate fi păstrată doar ca imagine (înregistrare, amintire), asemenea exponatelor dintr-un muzeu. În acest caz însă, devine imposibilă receptarea sub impresia de eveniment, căci momentul producerii/manifestării actului sonor este deja petrecut, față de cel în care este receptat.

Pe plan estetic, evenimențialitatea OS corespunde unui conglomerat sonor brut, extrem de dens, conceptibil prin noțiunea de *clastrosonie*. Considerăm că materialitatea sonoră este determinabilă pe două coordonate: timbralitatea (conformația spectrală), ca materialitate grosieră, reperabilă global; înălțimea (frecvența), ca materialitate subtilă, reperabilă punctual. Clastrosonia indică un conglomerat de elemente sonore groșiere, indiferențiabile ca timbru și înălțime.

2. Timp instrumental (tehnic) = conform modului în care OS poate fi percepută printr-o grilă. Astfel, TA în care se momentalizează OS, acționează și pe o latură exterioară (colaterală), de ordin secund, ca timp metric, reglator și regulator. Astfel, OS poate fi parțial conservată și, prin aceasta, livrabilă unei abordări instrumentale (adică și alta decât aceea a autorului, din momentul unic al actului său). Timpul metric poate fi elaborat componistic, anterior proiectării OS în cadrul lui, sau ulterior datului ei compact, ceea ce corespunde perspectivei interpretative de factură analitică (decompozițională).

Metritzarea OS ne-o putem imagina ca pe o atârănarea masei sonore într-o plasă. Greutatea ei nu doar o orientează către adâncimea TA, dar face să scape prin ochiurile plasei toate acele "resturi" sonore inutile metrizării (ca părți asimetrice sau iraționale, incorespondente/inproporționabile conceptului de grilare¹). În cele din urmă, strict din perspectivă metrică, OS va avea atâta sonoritate câtă corespunde formei texturale a plasei. Mai precis, exclusiv mărimii efective a nodurilor (punctelor de articulare/delimitare), căci liniile din a căror intersecție se localizează punctele, comensurează doar conținutul, tocmai absorbit în latura atrătoare a timpului (neavând, deci, nici o relevanță metrică).

În raport cu acum-ul din stadiul raționalității, OS împlăsată metric nu capătă încă valențele orizontalității (ca relief și/sau discurs), ea rămânând prinsă tot în clipirea unui singur moment, a cărui redare tehnică devine de această dată

¹ Desigur, cu cât acest concept este mai complex cu atât OS va pierde mai puțin din totalitatea sa. Pe cât metro-timpul este mai constant pe atât OS se menține în monotonie.

posibilă. Așadar, cu ajutorul timpului instrumental OS poate fi re-luată/dată ori de câte ori, exclusiv formal, sub aspectul marginii sale grilate.

Ca spațialitate temporală, locul *TA* este un *tot-aici* unidimensional, permițând o dispunere unilineară, de continuitate a OS. Ca direcționalitate, aceluiași timp i se relevă aspectul fizic, de regularitate, corespondent staticismului sau monotoniei laturii metrice alipite OS.

Pe plan formal, chiar și la nivelul cel mai simplu (elementar), timpul metric instituie o pereche de minim două puncte/articulații (convențional numite *bătăi*), ocupând același loc (de aici-acum). Repetarea lor stratifică adâncimea (în plan vertical, a) aceluiași moment (unic), sub aspectul uniformității sale. Se constituie astfel instrumentul *pulsației de adâncime*. Rostul acestuia constă în posibilitatea inerției/sușinerii în durata reală a unui moment măsurat, ceea ce corespunde aspectului de conservare a energiei de instrumentalizare. Este o funcție proprie acompaniamentului, a cărui pulsație de adâncime constituie latura sa tehnică, de armătură temporală.

Pulsația este de fapt un șir monoton-static de margini punctuale sau limite elementare, exprimabile ca unități metrice pur formale. Extensiile lor temporale (ca durate efective) fiind considerate doar tehnic, sunt irelevante sub aspectul conținutului sonor. Prin urmare, fiecare termen pulsațional echivalează cu celălalt, oriunde s-ar afla în șir. Ei nu devin unul din altul și se înșiruie inert (static/identic), exclusiv oricărei logici de devenire sau determinare, numărul de ordine fiind pur convențional. Aparenta lor succesiune, întrucât pulsează (inerțiază) în același loc/moment temporal, nu reprezintă și o direcționare în succesivitate (ceea ce i-ar conferi și aspectare pe suprafață). De aceea, reprezentarea înșuririi lor într-un plan o propunem pe verticală, de sus în jos, ca *rime* aliniate pe latura de adâncime. Aceste puncte-margini, ca tot-acumuri pulsând într-un același moment (dat), au exclusiv valoarea de articulații instrumentale, precum atacurile unor sunete (înălțimi) fără durată.

Scopul demersului de metrizare temporală constă în a găsi acel cadru/măsură de pulsație prin care să fie cuprinsă

generic toată OS, în continuitatea sa. Aceasta poate implica uneori și un aspect de redundanță, atunci când OS este forțat categorisită, doar printr-o clasă/paradigmă de pulsație. Pe de altă parte, orice fapt de instrumentalizare induce condiția de corporalitate, respectiv a unui suport (de orice natură – conceptuală/teoretică ori concretă/materială), prin/din care OS să se poată afla ca posibilitate (de redare). Analogăm acestui suport instrumental conceptul de volum.

În general, volumul de pulsație se cuantifică prin mărimi de durată. Formal, distingem mai multe repere: *element* (durată considerată indivizibilă); *unitate* – pereche de minim două elemente (asemănătoare sau diferite); *formulă* – aspectul calitativ al unității (din ce elemente și în ce ordine); *stratificare* sau *rimare* - numărul unităților asemănătoare, care se repetă strict succesiv (neintercalându-se cu altele); *masă* sau *densitate* – număr de elemente asociate, fie în cadrul unei unități sau formule, fie în cel al întregului șir de straturi. În totalitatea lor, numărul straturilor de pulsație constituie ponderea de pulsație, ca latură de adâncime a dinamicii (energiei de parcurs a) OS. Într-un stadiu ulterior vom putea distinge și aspectul de secvențialitate, în raport cu modificările formulei și chiar ale unității, consemnabile pe un plan orizontal, de suprafață. Deocamdată: elementul, unitatea și/sau formula, stratificarea (rimarea) și/sau ponderea sunt reperele de descriere și cuantificare a volumului de pulsație, ca *metrosonie*.

În fapt, prin metrosonie, OS se aude doar acolo și atât cât corespunde acelor puncte (noduri ale plasei) de articulare metrică. Numai acest lăsat are o sonoritate metrizată temporal, fiind deci redabil de la nivelul oricărui strat (unități de pulsație). Din acest motiv, prin împlăsarea metrică se procedează și la o ajustare (reglare, nivelare), în vederea cuprinderii OS ca întreg (rațional, fără resturi)¹.

3. Timp animat (variabil) = corespunde OS aflate într-un mediu temporal ce-i conferă elasticitate. Devine posibil astfel

¹ Deosebim între *întreg*, care constituie o cuprindere exclusiv rațională, și *totalitate*, în care intră, deopotrivă, și posibilele resturi, respectiv componentele iraționale.

un al doilea nivel de interpretare a OS, abordată printr-un atribut fundamental al viului: mișcarea. Astfel, OS este mișcată (la suprafață), grație mediumității unui TA a cărei latură metrică variază în bidimensionalitate, însă în mod irațional. În starea de oricând-în-mișcare, OS poate fi reperată empatic, la nivelul unei percepții sufletești, caracterizate de spontaneitate și reactivitate (emotivitate). Formal, măsura durabilității se relativizează mișcătorului (însuflețitorului), condiționat (și) de propria dispoziție afectivă. Este ceea ce, în faptul sonor, recunoaștem prin aspectele de transformare și schimbare a mărimii de stare a cadrului temporal, denumit generic prin *tempo* (impresia de viteză a mișcării). Variațiile acestuia dau aspectul de conduită a mișcării (agogică). Resortul lor este eminentamente subiectiv, rămânând astfel chiar și în contextul unor metrizări extrem de scrupuloase, în vederea execuției instrumentale.

Ținând așadar de un resort lăuntric irațional, variabilitatea temporală - aspectată prin spontane amplificări și diminuări dinamice/agogice-, nu este și nici nu poate fi riguros periodică, identitatea OS în cuprinderea pe suprafață fiind caracterizată de asimetrie temporală sau *variocronie*. Totodată, sub aspectul orientării, direcționalitatea timpului exprimă labilitate și chiar incoerență (ireferențialitate obiectivă), ceea ce face ca OS să alunece impredictibil, scăpând aleatoriu disciplinei metrice. Toate astea au însă relevanță în raport cu volumul temporal, atunci când unul sau altul dintre straturi capătă valori extensive sau compresive semnificative. Aceasta face ca rangul straturilor să conteze, tocmai pentru că șirul metric inițial își pierde din monotonie (consecvență), diferențiindu-se sub aspectul augmentării și/sau diminuării câte unui strat (termen). Abia această reprezentare, metric-dinamică în adâncime (prin inegalitatea straturilor), constituie pentru conștiință acel nivel de abordare grație căruia imaginea OS începe să se profileze expresiv, ca mișcare variabilă (vie).

Întrucât fluctuația temporală are un caracter spontan, OS nu poate fi niciodată reluată (instrumentată) aidoma, cu același parcurs de variabilitate, determinată fiind de natura emoțională a subiectului, aflată într-o continuă schimbare de dispoziție/stare. Astfel că, pe plan estetic, regularitatea de

referință (metrosonia din stadiul anterior) este afectată (desimetrizată) printr-o expresie de mișcare subiectivă, pe care o numim *atmosonie*. Într-o atmosonie nu mai distingem articulațiile punctuale (instrumentale) ci, peste acestea, doar variațiile/fluctuațiile (extensiile de stare/mărime ale) acestora, ca alunecări continue între valori approximate, precum o serie de sunete contopite (dezarticulate) printr-un permanent *glissando*. În general, atmosonia se conturează interpretativ prin abaterile de la metrosonie, astfel încât, dincolo de/peste aspectul mecanic (indiferent oricărei abordări subiective), mișcării sonore să i se atribuie și cel de viu (referit printr-un subiect anume). Aceasta corespunde în act unui fapt de trăire însuflețitoare, oferită (jertfită) din propria ființă a autorului/interpretului. În plan simbolic, prin OS ca atmosonie, conștiința își afirmă nu doar apartenența la starea de viu/vietate/viață ci și intima năzuință a neconținerii întru aceasta, ca trăire nemuritoare.

4. *Timp suspendat* (intervalizat) = prin aceea că OS este raportată unui TA imaginar. Un atare timp suspendă în fond dramatismul curgerii (temporalitatea), printr-un interval de temporizare. Astfel, în acord cu onirismul conștiinței, OS se închipuie pur artistic. Prin aceasta se produce glasul sau tonul poetic al OS, într-o variație intonațională care iese din confuzia alunecării și aproximării valorilor, păstrând doar profilul între acestea, ca expresie intervalică. Putem spune că intervalitatea este o fereastră încrustată în continuitatea timpului, prin care putem privi la ceea ce era ocultat, dincolo de el, accesând astfel imaginea unui conținut de nuanțe sonore. Se configurează astfel, printr-o varietate de aspectări ale aceluiași acum, *ritmocronia* decorativ-artizanală a OS.

Modelată prin complementaritatea profilelor contrare, menite să personalizeze locul temporal, OS se articulează la orizont prin bucle temporale, care conferă discursului un caracter refrenic. Modalitatea expunerii este dominant caracterizată de succesivitatea propriu-zisă (pe orizontală), durabilitatea OS desfășurându-se ca șir de secvențe, a căror variabilitate intervalică este de această dată proporționată

unitar (de unde și denumirile specifice duratelor muzicale – unime, pătrime, optime etc.).

Reperabilitatea formală a secvențelor se face sub aspectul unităților de profil. Astfel, o secvență este alcătuită dintr-un interval sau mai multe în același profil, considerat pe un anume parametru sonor (înălțime, timbru, intensitate, durată¹). Două secvențe succesiv complementare, adică de profil contrar, formează un ciclu secvențial. Momentul OS poate fi desfășurat prin oricâte cicluri de acest fel.

Sub aspectul mișcării, așa cum în fizică ea este o manifestare a geometriei spațiu-timp, în muzică este expresia unui raport între pulsația de adâncime, ca stratificare în consecvență, și ritmul de suprafață, ca secvențialitate în diferență. Nu există deci un ceva dat în mișcare ci doar impresia iluzorie decurgând din raportul celor două coordonate. Nu întotdeauna însă coordonata straturilor are și o sonoritate evidentă, ca plan/armătură de acompaniament. În aceste situații, simetria stratificării este petrecută fie în mentalul instrumentistului, fie, prin convenție, în vizual, ca atunci când coordonarea execuției se face de către dirijor. De altfel, transpunerea în gestică dirijorală face posibilă și exprimarea variabilității straturilor, sub aspectele de comprimare/accelerare și/sau dilatare/încetinire temporală.

Ca și în stadiile anterioare, forma OS rămâne deschisă (nelimitată) pe orizontală, prin aceea că șirul secvențelor, fiind doar oniric-decorativ, nu implică și un algoritm de finalizare, acesta rămânând tributar doar convenționalității sau epuizării energetice naturale (precum în OS tradiționale de dans). Oricâte secvențe deci, aparțin aceluiași unic moment, dar, întrucât se succed pe orizontală, capătă statutul de clipe (din desfășurarea posibil la nesfârșit, a respectivului moment).

Expresivitatea formală a durabilității este dată atât de ordinea succesivizării (intervalelor de secvențe) cât și de o anume varietate a acestora, ambele fundamentate pe retorica

¹ Așa cum un profil de intensitate se relevă prin creșteri sau diminuări dinamice/energetice ale volumului sonor, pe parametrul duratei acesta se constituie prin dilatări sau comprimări consecutive, determinând impresia de rărire, respectiv de grăbire a mișcării.

balansului unor elemente (minim) necesar contrastante, conform principiului de unitate în diversitate. Cuprinsă astfel (artistic), OS devine memorabilă (reiterabilă) într-un stil personal, (diferit de cel instrumental/tehnic, care rămâne anonim și redundant, dar și de cel emoțional, ale cărui vâlvuri fluctuează imprevizibil).

Tot din perspectiva expresivității formale, și ca urmare a sugestiilor de variabilitate ale atmosferii, putem aborda în stadiul actual diferite aspecte ale melosoniei (din stadiul 2), prin ceea ce constituie *nivelele de pulsație* – din care rezultă diferențierea impresiilor de stare (lent/repede) a mișcării -, și a caracterelor de măsuri (binar, ternar, heterometric/asimetric), care conferă conductului sonor un aspect de *timbrometrie* (culoare metrică). Întrucât timbrometria este o expresie de stare/înfățișare metrică, este relevantă mai cu seamă în constituirea expresivității acompaniamentului¹.

Pe plan estetic, OS este valorizată sub aspectul frumosului, respectiv al muzicalității, într-o sintagmatizare căreia îi referim termenul de *melosonie*. Este stadiul corespondent unui al treilea nivel de interpretare, propriu abordării vocale (intonaționale) a OS. Într-o melosonie sunt deja însoșite/cuprinse atât referințele metric-instrumentale cât și cele ale mișcărilor sufletești, contopit-sublimate prin adăugirea a ceea ce ține de imaginația/intuiția artistică, într-o expresie de cantabilitate (intonabilitate vocală). Melosonia se exprimă deci prin limbajul cantabilității, ca muzicalitate sau frumos² al unei mișcări sonore menite să încânte.

¹ Acompaniamentul este în primul rând o funcție. În mod particular, în cadrul sintaxei de monodie acompaniată, acompaniamentul se constituie și ca voce formal-instrumentală distinctă. Oricărei melodii deja metrizate/timbrometrizate îi este înscutată și funcția de acompaniament, sub aspectul armăturii temporale.

² Este știut că frumosul sonor sau muzicalitatea nu este un reper estetic universal, accepția sa fiind relativă unor epoci și areale culturale diferite, care se pot particulariza până la nivele de grup/curențe/scoliaristice sau exclusiv, la nivelul unui anumit autor. Întotdeauna însă, oricum ar suna, muzicalitatea este expresia unui raport între rațional și irațional, simetrie și asimetrie, ordine și dezordine. În timpul unei opere sonore aceste aspecte se manifestă și prin alternarea lor între pozițiile de *contur* (analog melodiei/variației) și *fond* (analog acompaniamentului/consecvenței). Putem avea astfel o ordine melo-ritmică pe fondul unui acompaniament pulsând aleatoriu, după care acesta să se contureze prin periodizare, în vreme ce melodia se destramă în

5. Timp catartic (dezatractor) = atunci când, în intervalitatea sa, TA orientează ireversibil de-parcursul OS, dinspre un tot mai înainte-de-acum spre un când (va) echivalent acum-lui. Ca să înțelegem acest aspect facem câteva analogii. Mai întâi, în relativitatea timpului ni se arată că, despărțindu-se doi asemenea¹ din același moment și loc, cu cât cel care s-ar deplasa în spațiu ar putea spori în distanță cu o rapiditate ce tinde spre viteza luminii, cu atât timpul lui s-ar dilata, încetinind în raport cu celălalt, rămas în poziție spațială fixă (repaus), dar mișcându-se pe axa timpului. Astfel, o clipă a celui plecat poate echivala cu un veac (spre viitor) al celui rămas, iar dacă propagarea s-ar face exact cu viteza luminii, atunci clipa celui deplasându-se ar fi cât o eternitate pentru cel nemișcat, ca și cum cel plecat exclusiv în spațiu ar deveni nemuritor (nemișcat) în timp. Dimpotrivă, cel plecat, apropiindu-se de cel rămas exclusiv în timp (deci nemișcat în spațiu), ar ajunge într-un moment anterior din timpul celui rămas. Astfel, cel odată revenit, ajunge deja mai tânăr decât cel neplecat și îmbătrânit în timp și, deși în același loc spațial, ei nu se vor mai putea întâlni niciodată în același moment, pe linia timpului propriu al amândurora, față de clipa despărțirii. Este un paradox, exprimat genial de Eminescu (în 1886, cu mult înainte de Einstein, în 1906; 1916), în poemul "La steaua": *Icoana stelei ce-a murit / Încet pe cer se suie; / Era pe când nu s-a zărit, / Azi o vedem, și nu e*. Pe linia timpului, privitorul se află înapoi față de timpul propriu al stelei, văzând-o dinspre trecutul ei.

Dar dacă cel plecat ar avea o viteză superluminică (peste limita absolută), ne-am putea imagina ca, întorcându-se, să treacă înapoi (ca printr-o *gaură de vierme*²) și de momentul

aleatorism. În cele din urmă, măiestria artistică se relevă prin felul (mai mult sau mai original/imaginativ) de mlădierea acestor raporturi și poziții.

¹ Paradoxul gemenilor

² Numele de *gaură de vierme* (Wormhole) provine de la analogia cu un vierme care, în loc să se deplaseze la suprafața mărului, o ia pe scurtătură, deplasându-se *prin* măr. Teoria generală a relativității prezice faptul că dacă există găuri de vierme traversabile - *ca tuburi în spațiu-timp legând două regiuni îndepărtate ale universului* -, ele ar putea permite călătoria în timp. Aceasta ar fi realizată prin accelerarea unui capăt al găurii de vierme la o viteză foarte mare față de celălalt capăt și a-l aduce înapoi ceva mai târziu. Astfel, orice intră prin capătul accelerat al găurii de vierme va ieși prin cel staționar într-

despărțirii, ajungând undeva anterior acestuia. Ar fi un raport invers. Bunăoară, o clipă pentru cel plecat să echivaleze cu un an-înapoi (spre-trecut) față de momentul despărțirii, pentru cel rămas. Cel revenit s-ar întâlni doar cu urma desincronizată a amândurora, de dinaintea momentului sincron despărțirii. E ca și cum cel întors s-ar vedea deopotrivă pe sine și pe celălalt, timpuiți (îmbătrânind) tot mai dinspre momentul nașterii lor și, probabil, până oricând înainte de acesta, ceea ce corespunde unei expresii de amintire. A percepe OS sub aspectul amintirii, se traduce prin a o zări dinspre un trecut asincron cu cel al autorului către un prezent sincron amândurora, ca finalitate comună.

A doua analogie presupune ca, pornind de la aspectul ciclic (de refren) al TA din stadiul melosoniei, să ne imaginăm perechile strat-secvență din stadiul actual ca pe niște gonguri ordonate descrescător, atât sub aspectul scăderii intensității cât și sub cel al scăderii densității, respectiv al rarefierii lor în timp. Astfel, OS se conturează într-o expresie de *diminuendo*. Fiecare gong pare a fi ultimul, după care, odată cu următorul gong, devine penultimul și așa mai departe, până când un alt presupus gong nu se mai aude efectiv, ceea ce-l califică drept ultimul pe cel deja auzit. Perceptorul (ascultătorul) continuă însă să-l aștepte pe următorul (încă un probabil ultim). În clipa când, pe fondul nemaiauzirii unui alt gong se declanșează starea așteptării lui, spunem că autorul (receptorul) și opera sa (manifestarea) sunt acordați unul altuia, sub aspectul anteriorității momentului de efectivare sonoră (actul). Acum-ul fiecăruia este perfect sincron, în perechea a două clipe succesive, de anterioritate-actualitate. În această sincronie sintagmatizată, clipa anteriorității sau așteptării, asociată temporal cu aceea a incipitului sau atacului/articulării sonore, se constituie ca moment-punte, de trecere în stadiul următor.

Printr-o a treia analogie, modalizarea din asincronie în sincronie corespunde aspectului de acordaj intonațional și/sau instrumental. Într-o sală de concerte ne este familiar să asistăm

involuntar la acordaj, a cărui sonoritate este cu atât mai spectaculoasă cu cât este făcută de un ansamblu orchestral numeros. De obicei, după ce se dă tonul - ca referință sintetică a locului sonor căruia îi este raportată opera de concertat -, în mod asincron, instrumentiștii încep să se acordeze acestuia, fiecare în felul său. În fapt, se produce o veritabilă babilonie sonoră. Pe măsură ce acest demers de acordaj se împlinește, globalitatea sonoră se diminuează, rarefiindu-se și stingându-se pînă la o deplină tăcere, în care ajung cu toții să sincronizeze, laolaltă cu publicul. Toată această spumă de zgomot, deși aparent ne murdărește auzul, este detergentul care dizolvă mulțimea de amintiri sonore ce ne îmbibă și rigidizează mintea ori ne tulbură calmul, ca niște prejudecăți sau emoții. Odată "mizeria" înlăturată, tăcerea este oglindirea curățeniei noastre mintale și afective, eliberate de orice gând/concept/emoție care ar putea s-o întineze.

Tăcerea este, așadar, ambientul universal al oricărui sunet (real sau virtual), condiția sa de fond, misterul pe care se fundamentează, umbra pe care o ascunde și peste care se și distinge (sonor). În tăcere sunt înglobate toate sunetele, ca posibilitate. De aceea, tăcerea ne acordează în vederea ascultării oricărei OS, ca articulare de gând. Parafrazându-l pe sculptorul Constantin Brâncuși, care spunea: "Priviți lucrările mele pînă ce le vedeți", autorul operelor sonore ar putea zice: *Tăceți-le pînă ce le veți putea auzi!*

Ascultarea OS ca mod de finalitate sau cadențialitate, reprezintă și stadiul unui al patrulea nivel de interpretare, prin care conștiința călăuzitor-moderatoare reperează OS într-un mod deprivativ¹, dinspre senzația de sunet către neauzirea din umbra lui. Obiectul OS devine formativ, prin însuși procesul de

¹ Clausturarea în întuneric, odată cu totala izolare de orice fel de stimuli, ținea odinioară de practica misterelor unor religii antice, aparținând cultului unor zeități și/sau personalități modelatoare, precum cele de sorginte tracică, ca Zalmoxis și Dionysos, ori greacă - Eumolpos (misteriile de la Eleusis), Pitagora și alții. Adepții aleși spre inițiere practicau ritual diferite tipuri de *descensus ad inferos* (katabasis) concretizate în moduri de deprivare senzorială, de somn și de alimentație (prin post). Ca urmare, după o perioadă de câteva zile petrecute în aceste condiții, se produceau fenomene de halucinații vizuale, auditive, olfactive, tactile etc. Pentru oamenii de atunci ele erau interpretate ca epifanii ale strămoșilor și zeilor pe care îi adorau. (vezi Daniel, Constantin *Misteriile lui Zalmoxis*, București : Herald, 2011)

acordaj (întru tăcere). Sub aspectul durabilității, forma comportă expresia unei finalități pregătitoare, ca durată precursiv-rarefiată. Orientată astfel, OS corespunde unui timp dezatractor, care, retrăgându-se spre trecut, determină un acum cadențial (ultim), tot mai stins (în diminuendo). Pe direcția acestui acum terminal, cu fiecare ciclu secvențial OS se amplifică în anterioritate, pe un profil oblic dezinent, respectiv un katabasis în întunecimea sau cel al sonorității operei. Aceasta înseamnă că, în plus față de aspectele de: dată-compact, metrizată (articulată), mișcată (viată), muzicalizată (înfrumusețată), OS i se proiectează (în/prin percepția conștiinței) și calitatea de aflat în stadiul posibilității de realizare (împlinire), ca având un orizont ontic. Prin aceasta, OS devine ea însăși mod și model de acordaj, echivalentă unui ton ne(pre)dat dinainte (și asupra căruia va trebui reflectat).

Pe plan formal, dilatarea în anterioritate oferă cadrul parcursului cu finalitate sau de cadențialitate a OS. Ca atare, cadențialitatea este exprimarea rezumativă a parcursului OS reducibilă unei finalități. Prin conturul său, timpul cadențial exprimă conductivitatea unui către-aici/acum, ca loc/moment al modului de ajungere în gata-de-inițiere. Dar, ceea ce pentru autorul călăuzitor/revelator reprezintă un proces catarctic (în vederea inițierii din stadiul următor), face din OS ritul unei modalități de spre-actualizarea-finalității, de ordin pregătitor. Din această perspectivă, parcursul OS comportă o pătrundere concentrică în lumea umbrelor, ca tăceri sub-sonore, în așteptarea unui acum înnoit (prezumat ascensional, ca simbol sonor al unui înțeles ascuns).

Ținem să precizăm că planul cadențial nu este totuna cu formula de cadență sau *coda* unei OS, acestea fiind doar obiecte instrumental-formale, prin care se concretizează convenția limitei secunde (ultime) sau a sfârșitului unui parcurs. Sub acest aspect, cadența de la finalul unui ciclu secvențial (după cum este definit în cap. 4) marchează limita secund-ultimă a unei forme de frază și/sau perioadă. Prin analogie, frazei îi corespunde aspectul de respirație din stadiul atosoniei, la care se adaugă cel al complementarității profilelor (din melosonie) și, în fine, formula de cadență din

stadiul actual. În schimb, planul cadențial sau cadențialitatea este un mod de relevare reductiv-rezumativă a întregii OS, prin care aceasta devine descriptibilă și, ca atare, interpretabilă la orizont.

Din perspectivă estetică, tot acest de-auzit extinctiv, ca parcurs cadențial către o finalitate ce reduce sunetul la aspectul său contrar, de tăcere (din care să redevină posibil), relevă un proces de *teleosonie*. Putem spune că teleosonia reprezintă OS în perspectiva de (sau ca) parcurs ritual cu caracter (scop) cadențial. Ca teleosonie, OS constituie un model (cum) de conduită întru finalitate. Pentru conștiință, o atare perspectivă are un beneficiu semnificativ, dacă ridicăm OS la rangul de simbol al destinului uman, dramatic condiționat de cadențialitatea morții.

6. Timp mitic (*original*) = germene al tuturor posibilităților (modalităților) temporale și atemporale, nu însă și al efectivării lor. Fiecare posibil, odată efectiv, constituie o alteritate în raport cu însăși posibilitatea sa. De aceea timpul mitic este și rămâne etern ascuns (inevident formal), ca esență de ordin transcendent.

Arătăm în capitolul anterior cum, în finalitatea sa, OS diminuează în propria-i tăcere, spunând că, odată cu aceasta se instituie un moment de trecere către un nou stadiu de înfățișare/percepere a ei, moment trăit ca stare de așteptare. În tensiunea acestei așteptări, conștiința se activează în mod reflexiv, încercând să recupereze OS ca valoare de sens. „Gongul” așteptat va bate astfel nu doar cât pentru un ciclu secvențial ci cât pentru întreaga operă, a cărei sonoritate va fi percepută ca auzire de sens, dincolo de concretitudinea ei fenomenală.

Dar, ca dintr-un lucru să se poată extrage (releva) sensul, trebuie ca acel lucru să fie reperat ca simbol și petrecut apoi prin gândire, care, la rândul ei, este condiționată de limbaj¹. Între diferitele naturi ale limbajului, cel verbal este întru

¹ Expresia „repede ca gândul”, indicând un aspect de aproape instantaneitate și anulare a distanței discursiv-parcusive, ține de posibilitatea conotării gândului printr-o imagine de stare, care ar putea fi transmisă și telepatic (independent de simțuri). Totuși, acest

totul adecvat relevării funcției de expresivitate a sensului (diferind de aceea de utilitate, pentru care limbajele semnalizatoare sunt optime). Astfel, trecerea OS prin verbalizare ține de un proces inițiativ, al recuperării din tăcere în rostirea cu sens, calificând percepția conștiinței ca auzire înțelegătoare sau înțelegere. Atingem aici stadiul maxim (al cincilea) al interpretării, căci nu opera se prezintă nemijlocit verbal ci gândirea este cea care o metamorfozează sub acest aspect.¹ Se instituie astfel un proces de textualizare a OS, descriptibil pe fiecare dintre laturile temporalității relației TA-OS:

- În adâncime, leagănul temporal al OS este de natură mitică, originară, de unde și intangibilitatea ei, altfel decât printr-o interpretare verbală. Căci, desigur, verbalizarea, chiar dacă implică sunetul rostirii, este exterioară atât naturii artistic-muzicale cât și celei cadențiale (de acordaj adus până la pragul de tăcere/neauzire), ale OS. Restrâns perspectivei autorului, OS este desemnată să semnifice propriul lui act, pe sub care, de această dată, verbalizarea (rostirea sensului) este cea ascunsă auzirii, în tăcere. Căci autorul își va vădi actul exclusiv prin opera-de-audiat, ca metaforă-simbol a verbalizării sale, sensul textualizat al acesteia păstrându-se drept temei tainic, neauzibil ca atare.

- La suprafață, ceea ce se lasă de-auzitului prin destăinuire, ia simbolic chipul unei povestiri sonore incantatorii, prin a cărei magică sugestie se induce o stare de înțeles².

fapt se poate produce doar în condițiile unor legături (acordări) naturale, organice, ținând de condiția (tensiunea) existenței. Nu au însă de-a face cu atitudinea de conștiință orientată din perspectiva autorului unei opere, aspect situat într-un plan transcendent. Opinăm de partea aceloră pentru care gândirea pe care se edifică conștiința este exclusiv discursivă, indiferent de natura (imagistică, sonoră etc. a) materialității limbajului.

¹ Verbalizarea făcută de autor (ca interpret el însuși), este o acțiune fie sincronă fie anterioară simbolizării. Cu scop denotativ, orice verbalizare ulterioară simbolizării ține doar de perspectiva interpretativă, textul (ascuns al) autorului originar fiind înlocuit de cel al interpretului, care se propune astfel pe sine, drept autor original (diferit în mod autentic).

² Ca atare, înțelesul se articulează doar prin reflecție activă, constând dintr-o verbalizare interogativă (căutătoare). Starea de înțeles însă, poate surveni și prin contemplare, ca reflecție pasivă (descriptivă), pe suportul unei imagini (mandale) călăuzitoare. Prin urmare, înțelesul poate fi comunicat (și în absența referentului sau a unui comunicator personalizat), pe când starea de înțeles depinde de prezența celui

- Sub aspect nominal, procesul trecerii din tăcere în verbalizare, ca de la nimic la valoare, respectiv la stadiul decriptării sensului, îl identificăm drept moment inițiativ, propriu unui timp eonic (generator, promotor). În raport cu acesta, OS este însemnată ca *temă*, respectiv ca suport axiologic.

- Din perspectiva spațialității temporale, provenind dintr-un timp primordial, OS se conturează idiomatic, pe un plan comunicațional. Astfel, ea se profilează anabasic (înălțându-se de la margine spre centru), în/din arealul unui grup (etnic, lingvistic) referențial (comunitate tradițională, academică, de elită/breaslă etc.).

- La orizont, se relevă axialitatea unui pretutindeni temporal sau universalitate, prin care OS se sintetizează în simbolul unui arhetip ascensional.

- Formal, durabilitatea comportă expresia unei neconținute deschideri, prin care OS este aprehendabilă la nesfârșit, ca multitudine interogativă de posibile și mereu altfel exprimabile simboluri, în siajul unei interpretări plurisemantice.

- Pe plan estetic, întrucât sensul OS se edifică prin verbalizare, orice limbaj sonor devine posibil. Invariantul (ca referent stabil) este textul însuși. Cum acesta se păstrează în ascuns, nu poate fi destăinuit altfel decât printr-un simbol-metaforă cu funcție magic-incantatorie, ceea ce-i anulează însă univocitatea în raport cu datul operei. De aceea, considerăm că textualizarea OS probează conștiinței exercițiul libertății gândirii sale, prin semnificarea metaforică, sub aspectul de imagine (sonoră) simbolică. Alegem să numim OS din acest stadiu - în care funcțiile de autor și interpret fuzionează sub aceeași simbolică înfățișare -, prin termenul de *metasonie*. Aproximând o definiție, metasonia este parcursul simbolic-ascensional al OS, ca metaforă a unui înțeles posibil, dintr-o rostire de gând, talmăcitoare. De această dată, autorul ar putea spune: *Ascultați lucrările mele până ce le veți putea vorbi, prin opera cântului vostru!*

care accede și, implicit, a suportului de călăuzire. Altfel zis, starea de înțeles nu poate fi decât la timpul prezent și pentru totdeauna, într-un proces de completitudine (împlinire/cuprindere a sinelui întru sine). Înțelesul însă este limitat și variabil, fiind relativ momentului, locului și persoanelor relaționate în/prin comunicare.

7. Timp netimpuit (metatemporal) = timp al cărui conținut este sublimat, din veșnic atractor în infinit dăruitor. Astfel, OS este însăși izvorârea unui bine în sine, profund și tămăduitor, dincolo de orice condiționare (evaluare și/sau materialitate). Nu mai putem vorbi în acest stadiu de vreun raport al timpului cu OS, tocmai pentru că cele două se contopesc indecelabil, la infinit.

Manifestarea conștiinței autorului are un caracter integrator, grație unei percepții contemplativ creatoare (principiu activ). Autorul și opera nediferențiază la nesfârșit, deconturându-se armonic în substanța unei subtil-iluminânde străluciri sonore, ca stare de clar-auzire lăuntrică. De aici și sacralitatea acestei relații, nemărginit eliberate de orizontul incidențialității (determinărilor/condiționărilor) spațiu-timp (ca de oricând și de oriunde), a cărei relevanță (concretețe) nu alterează. Este, totodată, stadiul unei cuprinderi inund-pluriversale, de ordinul esenței, care, prin concilierea contrariilor, devine stare pur spirituală. Aceasta corespunde estetic aspectului de totalitate (sonoră) în conexiunea (rezonanța) binelui, căreia îi adecvăm termenul de *cosmosonie*.

Desăvârșit în opera sa, autorul nu se va mai contura printr-o altă zicere. Totuși, ca deziderat endeomonic, ne putem imagina noi una: *Cântați laolaltă cu mine, cel din opera mea, întru necontenita desăvârșire a armoniei de bine!*

*

După cum se poate observa pe coloana de *ordonare* din tabloul 1, cele cinci nuanțe ale culorii *orange* (delimitate, în general, și prin liniile duble orizontale), supraordonează stadiile relației TA-OS în cinci suprastadii, dintre care trei sunt în pereche (0-1; 2-3; 5-6) iar două, singulare (4; 7)¹.

Grupul stadiilor din mijloc (2 – 6, delimitat prin câte o bandă orizontală de trei linii), corespunde stadiilor comensurabile și abordabile la scara conștiinței autorului, printr-

¹ În aceeași lectură, a se vedea și tabloul 2, în care suprastadiile relației *autor-operă* sunt prezentate sugestiv, în cadrul unor figuri geometrice.

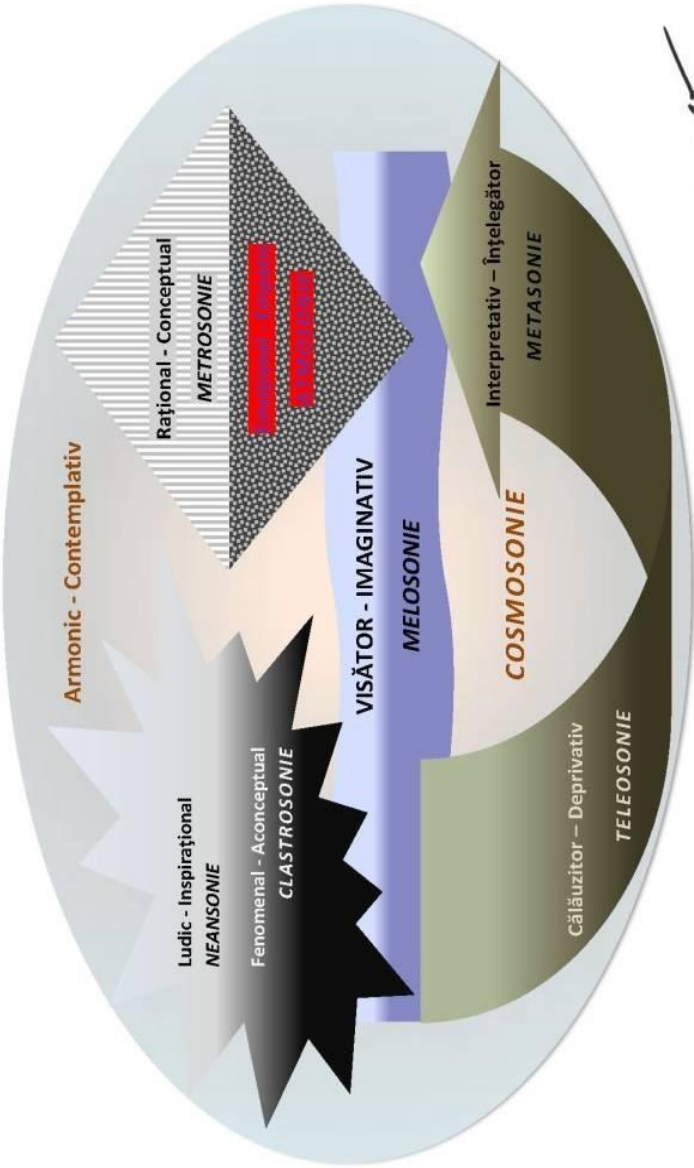
o serie de perspective. Le reprezentăm sintetic în tabloul următor, în referința a patru coloane: *perspectiva conștiinței*; prin calitatea/funcția de: *autor*, *interpret* – ca actant în operă și/sau ca verbalizator; și asupra *operei sonore*, ca obiect estetic.

	Perspectiva conștiinței	ca AUTOR	ca Interpret	Opera sonoră
Stadii interpretative	② raționale (mentale)	COMPOZITOR (tehnician)	Instrumentist / Analist (executant / desfăcător)	<i>Metrosonie pulsatie</i>
	③ afective (sufletești)	TRĂITOR (însuflețit)	Însuflețitor / Unificator (oferitor / legător)	<i>Atmosonie respirație</i>
	④ onirice (artistice)	ARTIZAN (muzical)	Muzicant / Decorator (cântător / încântător)	<i>Melosonie intonație</i>
	⑤ călăuzitoare (modelatoare)	MAESTRU (oficiant)	Acordor / Agent (încheietor / purtător)	<i>Teleosonie destinație</i>
	⑥ Interpretative (destăinuitoare)	SIMBOLIZATOR (metaforizator)	Povestitor / Critic (magician / axiolog)	<i>Metasonie incantație</i>

Cele două stadii anterioare grupului de mai sus, întrucât nu țin de inițiativa conștiinței, putându-i însă stimula reflexivitatea, le considerăm cauzale. Prin urmare, le categorisim drept efective pe cele din grupul 2 - 6. Ultimul dintre ele (6), întrucât implică comunicarea prin verbalizare/simbolizare, accentuează major dimensiunea colectivă a conștiinței. În schimb, stadiul 7 transcende deopotrivă conștiinței individuale și/sau colective, la scara unei stări comensurabile dincolo de putințele omenești, și în orizontul căreia tindem, precum privirea către albastrul infinit al cerului. Îi putem spune într-o mulțime de feluri ale armoniei în absolut, ca bine, comuniune sau divinitate; creativitate întru creație; creație întru Creator...

ASPECTE/FUNCȚII DE TEMPORALITATE ALE RELAȚIEI TIMP – OPERĂ ÎN ACTUL SONOR

TABLOU 1		Criterii de TEMPORALITATE (Temp attractor – Operă sonoră) →									
		I. Atributivitate STARE (în adjectiv)	II. Nominalitate IDENTITATE (pe suprafață)	III. Spațialitate CONȚUR (din profil)	IV. Direcționalitate ORIENTARE (la orizont)	V. Durabilitate FORMĂ (de expresie)	VI. Sonoritate ESTETICĂ (ca limbaj)				
Or-	CHARACTER de manifestare (autor)	TA (mediu)	OS (obiect)	TA (loc)	OS (obiect)	TA (spațiu)	OS (obiect)				
0	Ludic inocent	Gol inductor	Disjunct imponderabil	Indisjunct inaudibil	Inegal inconvertibil	Instabil inextinguibil	Acid invariabil				
1	Fetional inovent	Impulsiv inductor	Măgic înalt	Punctual inaudibil	Unilateral inconvertibil	Simultan inextinguibil	Acid invariabil				
2	Regional inovent	Impulsiv inductor	Măgic înalt	Punctual inaudibil	Unilateral inconvertibil	Simultan inextinguibil	Acid invariabil				
3	Activ suferent	Impulsiv inductor	Măgic înalt	Punctual inaudibil	Unilateral inconvertibil	Simultan inextinguibil	Acid invariabil				
4	Valor artistic	Impulsiv inductor	Măgic înalt	Punctual inaudibil	Unilateral inconvertibil	Simultan inextinguibil	Acid invariabil				
5	Clăuzor modulator	Impulsiv inductor	Măgic înalt	Punctual inaudibil	Unilateral inconvertibil	Simultan inextinguibil	Acid invariabil				
6	Interpretativ distorsionator	Impulsiv inductor	Măgic înalt	Punctual inaudibil	Unilateral inconvertibil	Simultan inextinguibil	Acid invariabil				
7	Amorțit integrator	Impulsiv inductor	Măgic înalt	Punctual inaudibil	Unilateral inconvertibil	Simultan inextinguibil	Acid invariabil				



TABLOU 2

Penyeföldi
(aug. 2012)