

## **CONDUITA MIȘCĂRII FORMEI**

### **O nouă perspectivă în abordarea interpretativ-teoretică a textului muzical**

**George Balint**

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

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

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

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

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

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

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

Putem înțelege coordonatele cum-ului mișcării formei și ca paliere de abordare. Dinspre exterior - acolo unde se aspectează/formulează schimbarea - sunt reperate înălțimile, ca elemente de *limbaj*. Le asociem perspectivei interpretative de *relief*. Un etaj mai jos - unde se urmărește expresivitatea finalității intenției de mișcare - se relevă raportul funcțional a ceea ce am putea considera arealul sau *suprafața* mișcării, jalonabilă prin poziții de *stare* armonică (major/minor), raportul cu baza (tonul generic sau de finalitate – aproape/depart), starea tempică (repede/rar) sau dinamică (tare/slab). La nivelul de bază – unde se stabilește racordul între intenție și posibilitate privitor la cum-ul mișcării – avem de-a face cu planul teluric, ținând de tectonica mișcării de *adâncime* a formei. Obiectele reperate sunt mărimi de durate (unimi) ale unor unități formal-expresive (Ufex) exprimate în formule ritmice simetrice/asimetrice și interpretabile apoi ca raporturi de conduită în parcurs – *grăbire/rărire* (accelerare/frânare). Rezumăm: dimensiunile/palierele de interpretare teoretică ale unei unități formal-expresive, considerată generic ca fapt de mișcare muzicală, sunt (pornind de la bază):

1. adâncimea/duratele/raporturile tempice (între unimi pulsând pe același nivel formal) sau conduita mișcării ca *actualitate de parcurs* (motricitate/pășire);
2. suprafața/armonia/starea ca *expresie de finalitate* (intenționalitate);

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

Nivelul de adâncime este conectat percepției senzoriale, radical obiectuale (instrumental-concrete), imaginabile fizic. Planului de suprafață îi sunt relaționate stările intuitive și/sau impresiile reperabile emoțional, subiectiv. Profilarea în relief o punem în legătură cu reprezentările raționale, tinzând spre obiectivare (sistemizare).

### **Terminologie specială**

Listăm o serie de termeni utili în instrumentarea interpretării teoretice pe care o propunem. Chiar dacă nu îi vom întrebuița pe toți în aplicația noastră, în ansamblu, ei țin de un mod de gândire a cărui eficacitate se probează și în raport cu anvergura textului muzical luat ca obiect.

- ♦ *Unime formală* - stare de timp proprie unui segment formal considerat în întregul său. Pentru o exprimare unitară, unimea formală se cuantifică din valorile metrice cele mai reprezentative - măsuri, timpi, diviziuni.

- ♦ *Câmp H* - sistemul de organizare a înălțimilor muzicale - tonal, modal, serial etc. referit unui segment sau întreg formal.

- ♦ *Câmp D* - sistemul de organizare a duratelor muzicale - de regulă, divizionar, în convenție metrică (timpi și grupări/măsuri) sau în număr de minute/secunde.

- ♦ *Timbrometrie* - aspect particular de culoare/nuanță metrică dedus din structurarea temporală a formei. Spre exemplu, o formă  $a, < b, > a$ , comportă o timbrometrie ternară *scurt-lung-scurt*.

- ♦ *Profil agogic-formal* - cu referire la expresia raporturilor de ordin temporal care survin în succesivitatea segmentelor de pe un nivel formal. Bunăoară, pentru exemplul dat anterior, agogica formei comportă două expresii de profil: *rărire* (lung după scurt) - *grăbire* (scurt după lung).

- ♦ *Conduita mișcării* - prin juxtapunerea diferitelor profiluri agogic-formale succesive pe un același nivel.

- ♦ *Nivel formal* - platformă de structurare muzicală conținând minimum un aspect de invarianță sub diferite criterii de organizare: melodic, ritmic, armonic, de registru și/sau timbru,

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

♦ *Compus expresiv* - segment formal conținând o pereche de componente complementare pe o aceeași coordonată muzicală. De exemplu, pe coordonata de: înălțime - perechea de profiluri *suiitor-coborător*; durată - mărimi *scurt(e)-lung(i)*; funcție tonală - relația *tonică-dominantă*; etos (acordic sau melo-intervalic) - alternanța *major-minor*; dinamică - *creștere-descreștere* ș.a.m.d.

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

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

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

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

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

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

face pe baza unei *reflecții interpretative*, în care vor fi considerate aspectele de conjugare dintre toate planurile sonore, atât de ordin structural (intervalic), cât și de ordin material (elementar), asociate subiectivității (intuiției) persoanei care interpretează. Această reflecție presupune ineluctabil și intonarea (preferabil prin reducere vocală). Funcțional, Acex jalonează (obiectivează) interpretarea pe palierul ei cel mai semnificativ, respectiv al *sensului muzical*. De reținut faptul că pe un nivel formal oarecare trebuie interpretat (agreat) un singur Acex principal (de maximă pertinentță).

- ♦ *Coerență expresivă* – aspect relațional prin care două sau mai multe planuri formal-muzicale de același nivel coincid într-un punct sau segment din parcursul formei. Bunăoară, un vârf melodic conjugat cu unul ritmic sau și cu o intensitate accentuată (precum accentul metric).

- ♦ *Adâncime* – dimensiune interpretativ-teoretică prin care segmentele formale sunt clasificate prin aspecte de asemănare.

- ♦ *Rimă* – relație între segmente formale referită aspectului de asemănare dinspre stânga (început).

- ♦ *Ancoră* – succesiune strictă de segmente formale aflate în rimă, generând un aspect de uniformitate sau consecvență.

- ♦ *Coloană* – dispunerea pe verticala planului a unor segmente formale dominant asemănătoare, sub genericul unui model inițial sau de sinteză.

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

- ♦ *Suprafață* – dimensiune interpretativ-teoretică prin care segmentele formale sunt clasificate prin aspecte de neasemănare.

- ♦ *Arimă* – relație între segmente formale referită aspectului de neasemănare dinspre stânga (început).

- ♦ *Lanț* – succesiune strictă de segmente formale aflate în arimă, generând un aspect de varietate sau inconsecvență.

- ♦ *Rând* – dispunerea pe orizontala planului a unor segmente formale dominant diferite, conjugate unui același nivel formal.

## APLICAȚIE DEMONSTRATIV-TEORETICĂ

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

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



Fig. 1 / Tema I – partitura

### ● Repere-cadru

- Pulsație ritmică pertinentă: *pătrime* ;
- Metru instrumental (convențional): *binar* (două-doimi);
- Caracter metric-instrumental de început: *anacruzig* ;
- Câmp tonal: *fa minor* ;
- Sintaxă generală: *monodie acompaniată* (Mnd-Acp);
- Caracterul compusului formal: *discursiv* (secvențial).
- Tipar formal general: *Model-secvență-dezvoltare<sup>1</sup>-cadență*

<sup>1</sup> Compozitorul Constantin Simionescu identifica un patern formal descriptibil prin sintagma: *Model-secvență-mică dezvoltare-cadență*. De obicei, *mica dezvoltare* constă într-o succesiune de două (mai rar, trei) secvențe asemănătoare modelului, dar mai mici temporal, prin eludarea sau comprimarea unor subsegmente. Nu știu dacă a publicat această observație, dar le-a prezentat-o multora dintre studenții săi (între care am avut cîstea să mă aflu). Acest tipar era recunoscut și de maestrul meu, Ștefan Niculescu.

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

→ Stadii de Suprafață

**Allegro.**

**DAT  $\alpha$  (mt 1)** ————— **Arimă  $\beta$  (mt 3)**

**Niveluri de Adâncime**

**Niv. 0**

**Rimă  $\alpha$  (mt 2)**

**Rimă  $\beta$  (mt 4)**

**Niv. 1**

**Rimă  $\beta$  (mt 5)**

**Niv. 2**

**Arimă  $\gamma$**   
(prin augmentare temporală)

Fig. 2 / T I - reprezentare pe Suprafață-Adâncime

## DESCRIERE

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



• **Modelul generic** (conform std  $\alpha$  - mt 1) al Ufex-suficiente prezintă o *alcătuire tetradică*, în sintaxa Mnd-Acp, descriptibilă pe coordonatele de ritm și melodie:

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

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

N.B. Linia melodică Ufex se sintetizează în doar trei articulații, ale căror înălțimi figurează arpeggiat câte o treaptă (tpt) acordică, alternativ: I/mt 1, V/mt 2. Funcțional-tonal, referindu-ne strict la mt. 1, se poate pune problema asimilării lui *do* de început la tpt acordice I sau V. Dacă am avea o relație V-I, expresivitatea ar genera pe tpt V un nou Acex pe același plan melodic, ceea ce ar afecta continuitatea Ufex. Soluția unei juste interpretări poate fi sugerată de faptul că *do*-ul inițial este plasat anacruhic, pe timp slab. În plus, toate înălțimile aflate în siajul acestui *do* arpegiază suitor tot pe trisonul tpt I. Mai mult, dacă observăm rima din mt 2 a aceluiași melo-profil suitor, arpeggiul fiind transpus de această dată pe trison de tpt V, *sol*-ul cu care începe este explicit armonizat cu acord de tpt V, ceea ce se reconfirmă de-a lungul treptei de arpeggiere, pe latura monodiei. Putem concluziona că pe primul segment melodic (*do*<sub>1</sub>-*la*<sub>b2</sub>) din mt 1 nu se exprimă o relație V-I, având o constantă de tpt I. Așadar, Acex din mt 1 se validează punctual exclusiv pe *la*<sub>b1</sub> la joncțiunea între cele două meloprofiluri contrar-complementare (ce compun arcul pozitiv).

Grupul triolet-șaisprezecimi (neconsemnat în sinteza melodică) figurează linear-coborător pe o tpt definită după înălțimile din capete. El se asociază atât anterior, ca dezinență pur melodică a Acex, cât și posterior, pe un sunet cu care compune expresia de finalitate a unei funcții: de *tonică* - mt 1, 3; de *dominantă* - 2, 4). Asta doar pe latura Mnd, căci Acp armonizează constant pe o singură tpt. Aceasta face ca melo-sintagma trioletului, deși superficială (ornamentală) să aibă un rol tranzitoriu, dar cu o dublă apartenență de profil cadențial: melodică - *dinspre* Acex; armonică - *către* tpt de finalitate din expresia unei funcții<sup>1</sup> De aceea și este cuprinsă sub un *legato de expresie* care supraordonează toate cele trei articulații/poziții (2-4) de după prima într-o singură subunitate.

### ● Forma de ansamblu

În dispunerea din planul fig. 2, toate articulațiile Ufex rânduie pe suprafață (nivel zero) se ordonează în trei *stadii* (std) care, tipologic, exprimă fiecare o funcție formal-*narativă*: *inițiere* ( $\alpha$ ); *propagare* ( $\beta$ ); *cadență* ( $\gamma$ ). În adâncime (coloane), stările  $\alpha$  și  $\beta$  au și câte o rimă, marcată simbolic cu o ancoră. După cum am menționat, Ufex-mt 5 se poziționează simultan dintr-o dublă perspectivă: ca rimă  $\beta$  și ca arimă  $\gamma$ .

Funcțional-tonal, se derulează o *expresie a dominantei* cu cadență pe tpt V. Stadiile  $\alpha$  și  $\beta$  comportă relația I-V (semicadență autentică simplă). Mai bogat, stadiul  $\gamma$  înlănțuie ipostazele a trei trepte-acordice: I-IV-V (semicadență autentică

---

<sup>1</sup> Diferențiem între *expresia* unei funcții tonale, constând dintr-o înlănțuire de trepte, și *ipostazele* din câmpul acesteia, ca trepte propriu-zise. Treapta este o valoare (armonică) elementară livrabilă oricărei funcții. Caracterial, funcția comportă o expresie de *finalitate*. Treapta se conjugă nominal unei funcții doar în punctul de finalitate a expresiei acesteia. Bunăoară, în expresia înlănțuirii V-I-IV fiecare treaptă se ipostaziază în funcția subdominantei, finalizată punctual pe tpt IV. Dar, pentru o înlănțuire IV-V-I, aceleași trepte sunt ipostaze ale expresiei de tonică. Așadar, indicele ultimei trepte dintr-o expresie de înlănțuire se propagă semantic ca *funcție* pentru întreaga expresie.

compusă). Rezumativ, tiparul relațional este cu *incipit pe tpt I și finalitate pe tpt V* (cadență deschisă).

➤ Etapa 3: Reprezentarea mișcării formei (fig. 3)

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

Formal, T I pulsează în genericul unei Ufex care se repetă aidoma sau variat, pe parcursul a cinci momente. Dorind să ne relevăm modul de mișcare a formei T I, focalizăm pe șirul duratelor din fiecare mt-Ufex. Imaginăm astfel o hartă a mișcării (fig. 3), în raport cu o linie generică de sinteză ritmică înlănțuind *patru articulații* [ $\text{♩} - \text{♩} - \text{♩}^1 - \text{♩}$ ]. În derularea pe momente articulațiile ritmice cunosc schimbări valorice, prin comprimare sau dilatare (mt. 5). Consecvent, în fiecare mt-Ufex, Acex survine pe a doua articulație. În std  $\alpha$ -mt 1, 2 avem o amplă ancoră a primei articulații (5  $\text{♩}$ ; 4  $\text{♩}$ ). Pe coloana std  $\beta$  (mt 3 – 5), valoarea pătrimii din prima articulație este comprimată într-o apogiatură simplă sau compusă (în arpeggiere), practic ea anulându-se ca valoare explicită. Implicit însă, i se păstrează poziția de primă articulație, mai ales că este referită și subsegmentului de melo-profil suitor al Ufex generice. Din această cauză, momentele de stadiu  $\beta$  apar ca eliptice în raport cu modelul (ca și cum ar lipsi prima articulație – ancora pătrimilor). În schimb, în mt 5 de stadiu  $\gamma$  au loc și transformări prin dilatarea duratelor din articulațiile de mijloc - a doua și a treia. Astfel, în articulația a doua, pătrime+punct devine doime, iar în articulația a treia, cele trei șaisprezecimi ale trioletului

---

<sup>1</sup> Citim: *șaisprezecime-de-triolet*

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

- Conjugate cu aspectele *melo*, de profil și treaptă tonală, articulațiile constitutive Ufex se conjugă unor poziții de funcție expresivă, pe care le listăm pentru fiecare moment.

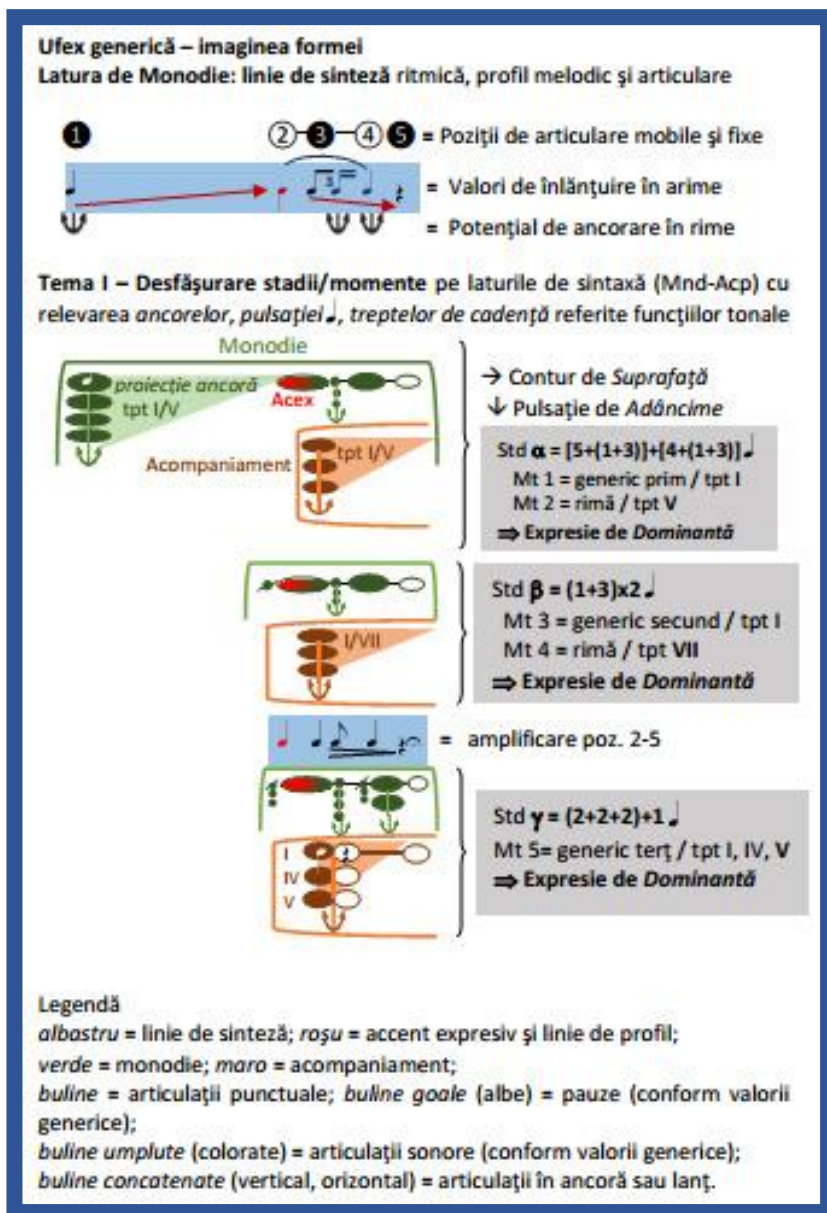
- poz. 1 (♩) = melo-profil suitor / tpt I (mt 1, 3, 5), tpt V (mt 2, 4);
  - poz. 2 (♩.) = vârf melodic / tpt I (mt 1, 3, 5), tpt V (mt 2, 4);
  - poz. 3 (<sup>3</sup>♩ / mt 1 – 4, respectiv ♩ / mt 5) = melo-profil coborât / tpt V (mt 1, 3), tpt I (mt 2, 4), tpt II (mt 5);
  - poz. 4 = cadență melo-tonală / tpt I (mt 1, 3), tpt V (mt 2, 4, 5).
- N.B. În mt 5, cadența conține și o apogiatură melodică *fa-mi* .

- Privitor la dinamica articulațiilor Ufex, observăm două moduri de caracter: a. *mobil* (tranzitoriu); b. *fix* (cadențial). Caracterul mobil se manifestă drept rezonator și descriptor al *orientării* (către/dinspre), fiind totodată decorativ (episodic, retoric) și de tip Yin (feminin), ținând de ambient/spațialitate, estetică, impresie sau aspect (imagine). Caracterul fix este referit unei funcții de *fundamentare* (aici/acum), având un rol constructiv (sistemator, semnificativ), de tip Yang (masculin), asimilabil calităților-sursă de nomos, substanță/temporalitate, formă, idee sau regulă (normă).

Caracterului mobil îi corespund pozițiile 1 și 3, de profilare dinamică. Astfel, poziția 1 comportă o funcție de acordaj tonal și cumulare energetică, orientând din anterioritate *către*-Acex. Poziția 3 comportă o funcție de tip dezinent și posterior, *dinspre*-Acex, ca descărcare/diminuare energetică. Ambele poziții sunt totuși superflue, astructurale, dar cu valențe de dramaturgie, generând emoție (impresionând).

Caracterului dinamic fix i se asociază pozițiile 2 și 4, interpretabile pe zona ideatică a formei, ținând de structurare. Poziția 2 exprimă punctual Acex ca element referențial de ordin prim (limita din/de la centru). Poziția 4 exprimă punctual finalitatea ca loc al ajungerii (stație formală), fiind un reper de ordin secund (ca limită, finitudine). Considerăm reperul prim drept nomotetic/inițiativ - cert, legiuitor sau determinativ -, în vreme ce reperul secund este relativ/reactiv - ca posibilitate/probabilitate sau consecință marginală, determinată.

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



Prin conjugarea laturilor sintactice ale Ufex (Mnd-Acp), ni se relevă câteva diferențe semnificative. Mai întâi, Mnd are un profil melodic (arcu pozitiv), iar Acp este uniform. Apoi, Mnd este exclusiv melodică (monofonă), figurând însă pe câte o singură treaptă acordică în cadrul unui moment. Complementar, Acp este exclusiv armonic (acordic), insistând repetitiv pe aceeași treaptă, deja figurată de Mnd, dintr-un moment anume. Pe plan ritmic, Mnd comportă variație, având atât ancore (pe durate simple), cât și secvențe în arimă. Formal, melo-ritmul Mnd poate fi lecturat atât pe nivelul succesivității articulațiilor, cât și pe unul superior, în care toate articulațiile de după prima - de profil melo-suitor linear -, sunt asimilabile uneia singure – de profil melo-coborător ondulat (ornamentat). Prin contrast, Acp pulsează mono-acordic și melo-orizantal într-o singură ancoră de pătrimi. De fiecare dată, Ufex începe cu Mnd, iar după vârful melodic intră și Acp, ceea ce conferă unitate și continuitate segmentului melodic dezinent al Mnd, eșafodat pe pulsația Acp. Dar Acp continuă cu o articulare de pătrime și după cadența Mnd, fapt pentru care punem pauza de pătrime din Mnd în corespondență cu o a cincea poziție de articulație. Timp de o pătrime, prin tăcerea Mnd se aude Acp șoptind din umbră. Cele două laturi se contopesc perfect în coloana aceleiași poziții de la sfârșitul mt 5, care, totodată, încheie și T I. Mai observăm și că ultima articulare din ancora Acp-mt 1 coincide cu începutul Mnd-mt 2. Simbolic, Mnd exprimă o *atitudine*, ca *subiect inițiativ*, în raport cu care Acp *inertiază* ca *obiect pasiv*, din umbră (registru grav), monoton (fără chip melodic), dar consecvent subiectului pe linia pulsației și treptei armonice.

➤ Etapa 4: Conduita mișcării formei (fig. 4)

Luând ca referință pozițiile de articulare formală comune tuturor Ufex -T I, precum și valențele de ordin expresiv ale lor, am încolonat (în rimă) toate cele trei stadii ( $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ) de parcurs formal al T I - Expoziție care grupează în perechi de câte două, pentru std  $\alpha$  și  $\beta$ , mt 1-2, respectiv 3-4, în std  $\gamma$  având doar mt. 5. (fig. 3). Am realizat astfel o imagine coerentă în special a traseului ritmic, în raport cu constanta eșafodajului de pulsație (în valori de pătrime).

Duratele pozițiilor se pot evalua atât expresiv (calitativ), prin valorile generice (de ordin prim, secund, terț ale stadiilor) și/sau ale nivelurilor de rimă de pe *orizontala de suprafață*, cât și instrumental (cantitativ), prin *numărul duratelor ancorate* (repetate consecutiv) în verticalitatea adâncimii. Astfel, pe coloana fiecărei poziții, putem contempla constanta sau variabilitatea valorică a acesteia. Totodată, pe un rând de înlănțuire, valorile pozițiilor juxtapuse (conform apariției în textul muzical original) pot fi comparate sub aspectul mărimii lor, analog unei dimensionării empirice a *pasului* fizic, înțeles ca unitate de mișcare (deplasare). Astfel, pe criteriul *pas-cu-pas* (pașilor succesivi-alăturați), exceptând primul pas - luat ca *dat* generic/model -, oricare (alt) pas-durată este comparat cu pasul imediat anterior, caracterizându-se prin impresiile de mai-*lung* sau mai-*scurt*. Observăm următoarele:

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

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

1. [  $\text{J}$  –  $\text{J.} / \text{J}$  –  $^3\text{F} / \text{J}$  –  $\text{J}$  –  $\text{z}$  /  $\text{z}^\sim$  ]

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

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

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

Comparând liniile de sinteză ale celor cinci momente rimând într-o singură coloană, obținem o imagine a conduitei de mișcare pe suprafața T I.

Mt1                      – mt 2 – mt 3                      – mt 4 – mt 5

*Generic prim – rimă – generic secund – rimă – generic terț/ultim*

***Inițiere – constantă – grăbire – constantă – rărire***

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



Trecem la următoarea etapă de interpretare a conduitei mișcării (CM), în care considerăm și ponderea (ancora) fiecărui pas, cuantificând suprafața prin adâncime, integrând ambele laturi sintactice. Ca și în etapa precedentă, ne vom referi la mai multe niveluri de constituire formală, începând cu Uflex generice și rimele lor din fiecare stadiu referit pozițiilor, comparând apoi pășirea moment-după-moment și, ulterior, stadiu-după stadiu. Cadrele Uflex -*generic* (prim/secund/terț) și *rime*- referite *pașilor*

A. Perspectivă *descriptiv*-cantitativă

Gnr [(5♩ / ♩ / 3♩) – (♩ / ♩ / ♩) – (♩♩ / ♩♩ / ♩) – (♩ / ♩ 2♩) – (♩ / ♩ / ♩)]

Rim [(4♩ / ♩ / 3♩) – (♩ / ♩ / ♩) – (♩♩ / ♩♩ / ♩) – (♩ / ♩ 2♩) – (♩ / ♩ / ♩)]

**pas 1** – pas 2 – **pas 3** – pas 4 – **pas 5**

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

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

*Inițiere* → *grăbire* → *grăbire* – *constantă* ← *rărire*

C. Perspectivă *globală*, referită stadiilor

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

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

Dintre cele trei perspective de ordin cantitativ asupra CM – T I, aceea de la pct. B are relevanța optimă pe linia expresivității. Asta pentru că pașii sunt totuna cu momentele, iar acestea se identifică cu ipostazele Uflex în parcursul formei. Practic, Uflex rimează cu ea însăși, dar cu variații de la o rimă la alta. Unele variații, începând chiar cu rima la Uflex prim-generice, se conservă relativ față de ipostaza imediat anterioroară, ceea ce ne-a permis să grupăm primele patru mt în perechi de câte două, delimitând astfel std α (incipit/inițiere) și β (propagare/dezvoltare) – cu efect de grăbire a mișcării. Ultima variație, din mt 5, este și cea mai pertinentă, calificându-se pentru un al treilea stadiu (γ - încheiere/extincție). Totodată,

mt 5 nu are decât suprafață (fără rimă), motiv pentru care în interpretarea de la pct. C își conservă aceeași nuanță de CM indicată și la pct. B, respectiv de *rărire* (frânare). Subliniem însă că senzația de încetinire a mișcării în mt 5 vine și din alcătuirea unității de pulsație în Acp care, din pătrime, a devenit pereche de două-pătrimi (sunet-pauză).

Pentru CM -T I este suficient să reținem traseul de suprafață, alcătuit din ipostazele Ufex generice, corespunzătoare mt 1, 3, 5, deoarece, sub aspect ritmic, pe linia de adâncime (a rimelor de sub fiecare generic) nu apar modificări de substanță. Ele sunt însă semnificative pe plan tonal, prin aceea că alternează tpt I, a gnr. prim și secund, cu tpt V/VII, coferind stadiilor  $\alpha$  și  $\beta$  o expresie de dominantă. Ultimul moment (mt 5) conservă tocmai acest balans, printr-o expresie de dominantă bine conturată, prin relația completă I–IV–V, în care treapta-acordică de finalitate (V) apare pentru prima oară în stare directă. De altfel, relația I - V asociată perechilor-mt se conturează ca mod de alternanță abia cu prima repetiție din std  $\beta$ , configurând un traseu ciclic de caracter deschis, ca tindere în-afară. Acest al doilea ciclu (mt 3-4) este mai restrâns, prin eliminarea descriptivității de figurare acordică din prima poziție de articulație a ciclului anterior. Ea este totuși preluată rezumativ de Acp, în propriul registru de caracter – acordic compact, monobloc-repetitiv. Dialogal, sunt expuse două caractere – melodic (Mnd) și acordic (Acp) – evoluând în câmpul aceleiași tpt tonale, și care, grație melo-segmentului tranzitoriu, care coagulează poz. 2-5, face ca oricare mt să se compună din două segmente. Pe linie melodică, formula Acex-dezinență se constituie ca icon-suficient pentru întreaga T I. Figurând discret (mers treptat-coborător) între două înălțimi intervalizate prin terță mică (minoră) ea degajează o expresie duioasă, de intimitate, contrastând cu vigoarea elanului (de salturi succesive în profil liniar-suitar) din primul segment.

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

nuanța de certitudine a stării directe (unică de-a lungul traseului). Nu este lipsită de importanță nici suirea treptată, ciclu de ciclu, în registrul înălțimilor, ajungându-se la un ambitus de două octave ( $do_1 - do_2$ ) pe latura Mnd. Odată vârful melodic atins (mt 5 - poz 2) survine nu doar alunecarea în pantă, ci și o expresie de moderație care permite contemplarea traseului ei, prin augmentarea duratelor tuturor pozițiilor, resimțită și ca *rărire* a pas-pulsației (în perechi de două pătrimi).

Întreaga desfășurare formală melo-armonică și pentru ambele laturi sintactice a Ufex „pășind” pe tiparul *Model-Secvență-Dezvoltare-Încheiere* o reprezentăm în Tabloul de *Stenosolfegiu*<sup>1</sup> (fig. 4), destinat nu doar asimilării teoretice, ci și posibilității de însușire prin intonare(a la propriu) de către subiectul interpretativ. Pentru evitarea reflexelor de segmentare a parcursului pe criteriul organizării metrice prin timpi și măsuri am eliminat reperabilitatea acestora. Termenii referiți CM, de *grăbire* și *rărire*, sunt menționați în tablou prin sinonimele de *accelerare*, respectiv *frânare*.

Tabloul de *Stenosolfegiu* oferă interpretului mai multe opțiuni/varianțe de studiu/aboradare:

- ▶ pe fiecare latură sintactică – Mnd și/sau Acp;
- ▶ pe linia de pulsație (ancora generală a pătrimilor)
- ▶ pe verticala (coloana) fiecărei poziții generice (1-2) și a subpozițiilor asimilate poz. 2;
- ▶ pe momente sau stadii (perechi de două mt)
- ▶ pe linia de sinteză melodică (eliminând ancorele) efectivată prin șirul poz. 1, 2, 4.

---

<sup>1</sup> Termenul de *stenosolfegiu* a fost introdus de dirijorul și profesorul Constantin Bugeanu, în aplicarea metodei sale de memorare a unei parituri de orchestră, de către dirijor. În general, se referă la un mod de *reducție monovocală*.

# Fig. 4 Tablou de Stenosolfegiu

– L. v. Beethoven *Sonata pentru pian Op. 2 nr. 1 în fa minor*  
Tema I din Expoziția primei părți - *Allegro*

**Std. α**

Mt 1 Model (generic prim)  
Dat/Inițiere

**Allegro**

Mnd *p* elan (arc pozitiv)

Poz. 1 (ascendență)

Poz. 2 (culminație) (dezinență) (cadență) (umbră)

contragere 2=1

Acp. inerție (monotreaptă acordică)

Tpt I

Mt 2 Secvență (rimă)

Scurt/Accelerare →

V6 5

conjugție

contragere 4 comprimare = X

**Std. B**

Mt 3 (generic secund)

Scurt/Accelerare →

Dezvoltare (bi-secvență)

I

Mt 4 (rimă)

Identic/Constantă

VII6

amplificări poz. 2-4 = +1

**Std. γ**

Mt 5 Încheiere (generic tert/ultim)

Lung/Frânare și Extincție

ff

p

16 II6 V

5

## **SUMMARY**

**George Balint**

**The Conduct of the Movement of Form**

**A New Perspective on Approaching the Musical Text from  
an Interpretive and Theoretical Point of View**

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