

ESEURI

INTERPRETAREA MUZICALĂ (II) - tipuri/stadii, coordonate, categorii -

George Balint

I. ACORDAJ TEORETIC

Înainte de a trece la un exemplu de interpretare analitică în vederea unui fapt de execuție sonor-artistică, derulăm un acordaj teoretic accentuând pe aspecte de melodie și armonie.

Melodia și armonia sunt concepte fundamentale pentru gândirea muzicală. Ele sunt determinate pe coordonata înălțimilor (H) muzicale. În vreme ce, tehnic vorbind, melodia se constituie ca segment de H succesive, armonia se reprezintă ca grup (Gr) de H simultane. Deși au aceeași coordonată de substanță, melodia și armonia provin din bazine diferite.

Melodia se resortează din *vocalitate*, ca extensie nemijlocită a unei intenții de *semnalare*. Antropologic, melodia survine din *strigăt*. Ca semnal, strigătul se reperează în primul rând prin registru și/sau timbru, indicând preeminent nu atât ce semnifică cât *cine* anume semnalizează (familiar sau străin). Pe măsură ce gândirea prin vocalitate capătă perspectiva conștiinței, are loc și o translare dinspre *cine*, ca *subiect originar*, către ce anume comunică, ca *temă de actualitate*. Aceasta implică modularea timbrului prin H. Fiecare H este o ipostază din transformarea aceluiasi timbru (identități subiective) în cadrul ideatic al unui sens, interpretabil (obiectivabil) ca temă. Prin intermediul conștiinței strigătul-timbru se *discursivizează*, devenind *limbaj*-H. Altfel zis, strigătul se transformă în *intonație*. Dacă strigătul are o relevanță locativă (de *unde* anume), implicând extensia de spațiu, intonația aduce o profilare în plan semantic (pe *când* anume), inducând prin aceasta o extensie de timp. Intonația presupune

evidențierea unei transformări cu sens, nefiind ca atare reductibilă niciuneia din ipostazele posibile ca H punctuale. Orice intonație este o succesiune de H legate într-un proces de tematizare. Ca mod de timp, intonația este într-un acum, respectiv într-o actualitate de sens. Lucrativ, gândirea muzicală a decelat însă între limita ultimă a unei actualități orientate către o *ipostază* de finalitate și demersul anterior acesteia, considerat ca fel de ajungere/parcurs, respectiv a unei *expresii* de finalitate. Teoretic, în raport cu o limită (punctuală) de finalitate, pot fi imaginate o infinitate de expresii ale acesteia, ca moduri de atingere a *orizontului* de finalitate. Când spunem orizont, implicăm atât o relație de interval cât și o orientare (sens) de parcurs (finalizator). Tema melodică se poate defini astfel drept *intonație orientată către un orizont de finalitate*.

Armonia provine din bazinul *corporalității*, ca extensie mijlocită a unei intenții de *integrare* prin cuprindere (asimilare). Antropologic, armonia este mișcare corporală disciplinată (calibrată) prin ritm. Generic, ritmul este structură în timp, la fel cum corpul este constituție în spațiu. Faptul integrării corpului prin mișcare ritmată se relevă ca *dans*. Dansul este forma arhetipală a unei adecvări de ordin propriu-corporal la mișcarea unui mediu transcorporal. Aprioric, corpul este extensia în plan material a unei intenții profunde, originare (suflu vital), care se manifestă prin corp ca mișcare angrenată într-un mediu natural marcat de schimbări ciclice. Așadar, dintru început, corpul există câtă vreme se mișcă în acord cu pulsațiile mediului natural din care și nutrește/provine. Dacă, accidental (precum îmbătrânirea), corpul este nevoit să se abată (dememoreze) din ritmul mișcării ciclic-naturale, el va tinde să se dezintegreze (moară). Dansul reprezintă forma de recuperare (reintegrare) magică a mișcării corpului individual în coerență nu doar cu ciclurile naturale, terestre, dar și cu pulsația unui corp-ansamblu mult mai amplu, de factură cosmică, reprezentând o ordine supranaturală. Asimilat ritmului cosmic, corpul poate accede la nemurirea fizică. Sub acest imperativ ideatic, gândirea muzicală a sublimat corporalitatea ca mijloc de instrumentare (artistică).

Survine astfel, pe linie culturală, instrumentul muzical, menit în primul rând să dăinuească (material) ca potențial

depozitar al tuturor posibilelor exprimări muzicale. Concret, genomul dansului se rezumă la relația de instrumentare (mânuire a instrumentului) din care se dau la iveală sunetele. Desigur, aceste sunete s-au șlefuit în timp, de la zgomote (percuții), trecând prin registre/timbruri și intensități, până la H. În general, instrumentul muzical potențează sunetul pe coordonatele de timbru și H. Prin instrumentare sunt activate în plus și aspectele energetice de *intensitate* (dinamică/tempo) și *durată* (ritm/pulsație). Întrucât cântul instrumental conferă suport de acordaj intonației (vocale), gândirea muzicală și-a putut conserva diversele stadii conceptuale, avansând pe diferite trasee de sistematizare, între care *temperanța octavei* (cromatizarea) și, în cadrul acesteia, *tonalitatea* au reprezentat sistemul cu cea mai mare rată de productivitate artistică. Totodată, reflexivitatea conștiinței muzicale a evoluat pe baza sintaxei generate de relația instrument (corporalitate) – intonație (vocalitate), respectiv de *monodie armonizată* ca *omofonie* și *acompaniată* ca *pulsație* (metrică). În diversele ei stadii, această relație s-a concretizat prin genuri muzicale specifice, de la subtila cameralitate a formelor polifone până la grandoarea omofoniilor proprii genurilor simfonice.

Armonia muzicală este o disciplină de ordin interpretativ, definită prin *stratificare (structurare) în simultaneitate* (H-sim). Sintactic, interpretarea prin armonie exprimă un raport sonor cu un plan *monofon* dat ca *temă melodică*. Reperarea temei melodice ca subiect al unei armonii reprezintă o necesitate de ordin cultural, provenind din bazinul-resort al vocalității. În absența temei melodice (subiectului), armonia rămâne contemplabilă doar ca ambient, lipsindu-i funcția de orientare (semnificare) prin asocierea cu tema melodică.

Obiectual (atematic), armonia poate fi lucrată cu diferite tehnici de *alcătuire* și *transformare* a unor constituții H-sim. Unealta armonizării constă dintr-un grup de minimum trei H-sim, numit acord (acd), selectate pe baza unor criterii, de prim ordin fiind scara *armonicelor naturale* (cu precădere 2, 3, 5, 7, 9). Tehnic, acd este considerat și ca *structură* (str), al cărei conținut este intervalul (itv) dintre H-sim (selectate dintr-o scară intonațională/modală).

Mărimi intervalice. De regulă, criteriul de măsurare a unui itv-str se exprimă printr-o mărime *cantitativă* — ca număr de trepte (tpt) considerate (juxtapus enumerate) într-o scară. Astfel, două tpt alăturate/succesive exprimă un itv de secundă; trei tpt alăturate, un itv de terță ș.a.m.d. Itv-str al unei scări *intonaționale* se consideră *diatonic*. Prin grila egalizării mărimilor itv elementare, itv-str se exprimă ca număr de semitonuri ce poate varia (în *modul* unei scări) — bunăoară, în scara tonală fiind maximum trei mărimi de secunde diatonice (de 1, 2 și 3 st), respectiv *mică*, *mare*, și *mărită*. În general, itv de constituire a scării reprezintă mărimi *calitative* de scalare. Din considerente ținând de practica instrumentală, diferențele dintre aceste mărimi au fost anulate odată cu temperarea (grilarea simetrică a) cadrului de scalare (octava cromatică), astfel încât oricare itv-H să poată fi exprimat în mod unitar (simetric translativ/transpozițional) prin *semitonul* (st) *temperat*, utilizat ca valoare instrumentală minimă și universală.

Prin chiar faptul exprimării unitare, oricărui itv-H îi sunt excluse aspectele caracteriale de ordin *modal*, ținând de bazinul intonațional: *diatonic/cromatic* — ca apartenență la o scară anume; *mare/mic* — constitutiv unei scări modale structurate variabil (din minimum două mărimi); *mărit/micșorat* — ca flexionare expresivă în rostirea muzicală.

Acordurile-H. Teoretic, așa cum am spus, acd-H se constituie pe dimensiunea spațialității muzicale ca GrH-sim. Pe plan tonal, GrH-sim este determinat structural prin mărimi itv de tip cantitativ, exprimate prin numărul tpt dintr-o scară. În cadrul unei scări tonale (având la origine gândirea modală) unitatea de structurare acd este *terța*. În structura oricărui acd-tonal se află minimum o terță. Toate acd-tonale concepute exclusiv prin stratificarea terțelor (referite unei scări) reprezintă *poziția armonică de stare directă* (St-dir). Faptul de a conține structural, pe lângă terță, și alte itv, indică o poziție de *răsturnare* (rst)-acd.

În referința St-dir, constituția minimă de recunoaștere a unui acd-tonal este din *două* terțe (acd *bi-terț*). Acd *bi-terț* se compune din Gr3H-sim, ca *trison-acordic*. Peste acest nivel de structurare (*tri-*, *tetra-*, *penta-*, *hexa* și *hepta-terț*), reprezentativitatea acd tinde să se relativizeze/dilueze.

Punctele de articulare a unei structuri-acd se numesc după mărimea itv format cu baza acd de St-dir, numită *fundamentală*. Progresiv, prin stratificarea terțelor, survin punctual elementele acd de: *terță*, *cvintă*, *septimă*, *nonă* etc. Elementul de la baza unui acord indică poziția sa armonică.

Caracterizarea acordului. Indiferent de poziția armonică (St-dir, rst) și număr de elemente, un acd-tonal este caracterizabil în grad *suficient* prin *calitățile* a două mărimi-itv deduse pe relația reperelor acd de: bază-vârf sau ambitus-acd — indicând aspectul de *stabilitate*-acd; fundamentală-terță sau mod-(de stare)-acd — indicând aspectul de *nuanță*-acd. Luând ca referință teoretică acd de St-dir, stabilitatea-acd este caracterizată prin calitatea 5^{tei} (bază-vârf): *certă* — prin 5^{ta} perfectă (7st); *incertă* sau *relativă* — prin 5^{ta} mărită/micșorată (7+1/-1st).

Flexionările structural-acd, prin dilatări sau comprimări itv, indică un potențial de înlănțuire pe care-l numim *intensie acordică*. Aceasta poate fi generată și ca intensie *melo-acordică*, prin flexionări *orizontal-cromatiche*. Ambele moduri de flexionare caracterial-acd (dilatare/comprimare itv sau alterare suitoare/coborătoare H) le sinonimăm cu orientarea verticalității (stabilității) structurale către orizontala (mobilitatea) melo-acordică, într-un aspect de stare *oblică*. Și acd poziționate în răsturnări dau o expresie de stare oblică, tinzând în melodizare.

Caracterul de nuanță-acd se relevă tot din perspectiva St-dir, prin calitatea terței de la bază sau modale: *major* — 3^{ta} mare (4st); *minor* — 3^{ta} mică (3st). Oricare alt prim itv-str de la baza unui acd, mai mic sau mai mare decât dublul aspect al terței modale, indică doar o poziție de răsturnare acd.

Stabilitatea *tonal*-armonică (verticală) referă *strict* (univoc) acd-ul unei posibilități de instrumentare tehnică, operând cu tpt-acd pe care o exprimă (ipostaziază) structural (itv) sau sonor (H), ca fapt obiectiv de constituire exterioară. Nuanța *modal*-armonică (oblică) referă *variabil* (relativ) acd-ul unei sugestii (impresii) de expresivizare artistică, ca mediu/mod subiectiv de substanțiere lăuntrică. Funcțional, armonia tonală consideră acd-le în referința unei tpt din structura (tiparul) și modul (caracterul) unei scări tonale.

Extensii acordice. În sistem tonal, concepem extensiile-acd de trison (*bi-terțe*) sub aspectul unei translări în scară, printr-o mărime de conjuncție (Cjc). Rezultă astfel un acd *bi-terț* poziționat pe o altă treaptă. Referit extensiei acd-tonale, considerăm două tipuri de Cjc: prin *sunet comun* — Cjc de mărime nulă sau *punctuală*; prin *strat comun* — Cjc de terță sau *structurală*. Operațional, Cjc implică fie *vârful* punctual/structural al acd-referință cu *baza* de același fel a acd-extensie, fie *baza* acd-referință cu *vârful* acd-extensie. Se conturează prin asta două profiluri de translare: în-sus, ca extensie *superioară* — conjugând reperele de *Vârf* din-referință cu *bază* din-extensie; în-jos, ca extensie *inferioară* — prin Cjc *Bază* din-referință cu *vârf* din-extensie.

Extensiile prin Cjc punctuală le declinăm exclusiv pe trisonul tpt-acd I, luat ca referință generică/centrică. Astfel, acd-trison conjunct punctual la-varf cu *-/peste*-tpt-acd I se constituie ca *ultra*-extensie, poziționată superior în scară, pe tpt V. Asemănător, luând ca punct Cjc baza tpt-acd I, obținem un acd poziționat inferior (*sub*-tpt I), pe tpt IV, ca *infra*-extensie a acd-generic.

Tpt-acd I, IV și V compun *grupul tri-acordic principal*. Împreună, cele trei trisonuri-acd dau totalitatea de șapte H (heptason) a unei scări tonale (majore sau minore). Extensiile centrului (tpt-acd I) sunt de ordin *prim* și alcătuiesc registrul (Rg) de *culoare* al tpt I. În scara majoră, tpt-acd I, IV și V sunt identice structural, fiind perfect-majore și clasificate ca *principale* (considerație valabilă și pentru scară de mod minor).

Prin Cjc structurală (de terță) survin extensiile *secundare*. Acestea se aplică exclusiv tpt I, IV, V, rezultând *trei grupuri tri-acordice secundare*, fiecare totalizând 5H (pentason). Într-un atare grup numai tpt-referință este principală, cele de extensie fiind secundare. Raportat tpt-referință, tpt extensiilor secundare o reprezintă caracterial, ca: *aură* — ext. superioară; *umbră* — ext. inferioară. Totodată, extensiile secundare constituie Rg de *nuanță* al tpt-referință. Astfel, Rg-nunață al tpt-acd I se constituie prin stratificarea tpt-acd III (*aura*) peste tpt-acd VI (*umbra*). Rg-tpt V se structurează din tpt VII peste tpt III. Rg-tpt IV este dat de suprapunerea tpt VI peste tpt II.

Prezentăm mai jos (fig. 7) schemele de configurare generică a registrelor armonice de culoare și nuanță determinate prin Cjc-acd punctuale (extensii principale) și structurale (extensii secundare).

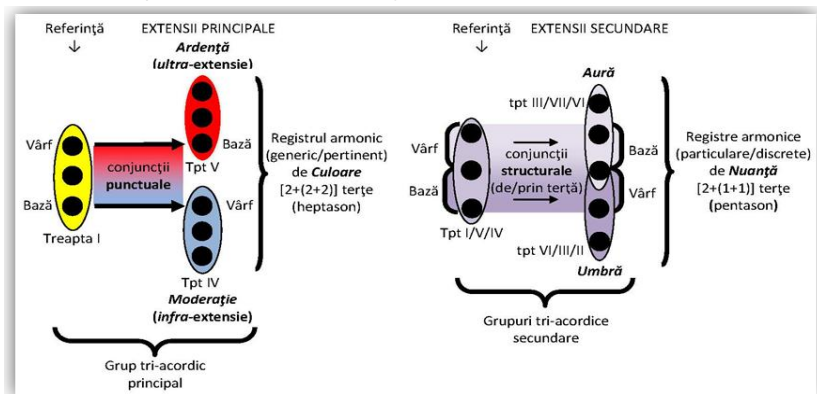


Fig. 7 Conjunctii de extensie a trisonului acordic-tonal
— scheme configurativ-generice —

Orientare narativă. Dacă aura și umbra reprezintă extensii de rang secund, ca nuanțe ale unei tpt-acd principale referite exclusiv prin tpt-acd secundare, vom numi caracterial tpt-acd de extensii principale (exclusiv ale tpt-acd I) cu termenii de *ardentă* (tpt-acd V) și *moderație* (tpt-acd IV). În raport cu tpt-acd I de *incipit* — adecvată modal (major/minor) —, ardența prin tpt-acd V implică o deschidere *acut*-chemătoare, de narare *cursivă* către tpt I de *finalis*. Această orientare vine din faptul că elementul modal al acordului de tpt V (terța) este totuna cu sensibila melodică a scării tonale. De cealaltă parte, prin infra-extensie, tpt-acd I (se) moderează în/prin tpt-acd IV, care induce o deschidere *relativ*-chemătoare, fie spre mai-departe — ca narare *discursivă* (prin tpt-acd V) —, fie înapoi (la-tpt-acd I), — ca narare *recursivă*.

Poziții narative de vecinătate. Pe traseul unei narațiuni armonice (Nar-arm) — exprimată prin/ca înălțuire acd —, diferite tpt-acd comportă o mai mică sau mai mare *forță de orientare/atracție* către tpt de finalis. Sinonimăm acest aspect (de caracter energic sau *intensional*) cu o *poziție de vecinătate* (pe plan spațial sau *longitudinal*) exprimată ca *aproape-departe*

de tpt de incipit. Ca atare, pe traseul *incipit-medium-finalis*, pornind dinspre tpt I-incipit, în imediata vecinătate (cel mai departe de finalis), se află nuanțele (de umbră și aură ale) acesteia — tpt VI, III —, apoi tpt IV (de moderație) urmată de nuanțele proprii (ca vecinătăți imediate ei) — tpt II, VI — și, în fine, tpt V (de ardență) cu nuanțele aferente (vecinătățile ei imediate) — tpt III, VII.

Observăm că avem trei niveluri *longitudinale* (prin tpt principale) în cadrul cărora se dispun câte două subniveluri intermediare, corespondente nuanțelor de vecinătate *imediată* (prin tpt secundare). Numim pozițiile longitudinale principale pe criteriul vecinătății, începând cu poziția generică a tpt I-incipit: *Aici* (ca incipit, departe de finalis), *Acolo* — format din nivelurile *Dincoace/aproape* (de incipit, relativ departe de finalis) și *Dincolo/departe* (de incipit, aproape de finalis). Înșirând toate pozițiile dinspre-incipit (ca îndepărtare), avem următoarea linie de *stratificare longitudinală* a tpt-acd: **AICI** [I, imediat (VI, III)], **ACOLO** {*Dincoace/aproape* [IV, imediat (II, VI)],

Dincolo/departe [V, imediat (III, VII)]}.

O mai sugestivă reprezentare (fig. 8) o avem admițând pe *Aici* ca (sub)strat de *fond/prescriptiv*, peste care *Dincoace* se stratifică *figurativ/descriptiv*, iar *Dincolo* se (supra)stratifică *faptic/inscriptiv*.

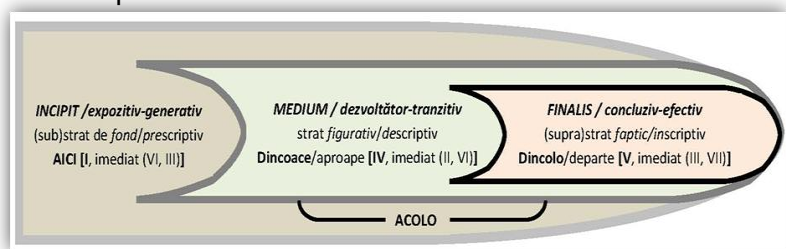


Fig. 8 Poziții narative/de vecinătate ale tpt-acd tonale în stratificare longitudinală

Funcție tonală. Într-un sistem dat, înălțuiri-acd sunt conjugate unor funcții specifice, exprimând *relații de coerență*. În era și locul nostru cultural formulele de înălțuire-acd sunt consacrate mai cu seamă în câmp *tonal* — prin tipologia relațiilor de sensibilizare (orientare melodică) și intensie (orientare melo-armonică) cadențială (de/către finalitate).

Desigur, tonalitatea nu este singurul câmp posibil, fapt probat cu prisosință de-a lungul sec. XX. Însă, în virtutea tonalității s-a exploatat (conceput) interpretativ-componistic secole la rând, pe fundamentul ei edificându-se un vast repertoriu genuistic căruia i s-au consacrat nu doar ansambluri vocale și instrumentale, ci chiar instituții complexe, precum filarmonica și teatrul muzical, cărora li s-au adecvat o serie de forme statale de învățământ etapizat astăzi la peste 16 ani. Amprenta culturală a regulilor de stil tonal, cel puțin pentru auzul european, este atât de puternică încât, în extremis, chiar și o muzică făcută cu zgomote va fi reflex percepută/evaluată din perspectiva simțirii/gândirii tonale. Asta și pentru că, simbolic, sistemul de expresie tonală este analogabil în multe din aspectele sale celui de organizare socială. Un lejer exemplu l-ar putea oferi similitudinea între ierarhia palierelor tonale referite/generate prin tonică și cele proprii oricăror grupuri naturale (nu doar umane) coagulate/orientate printr-un lider. Pe un plan superior, cadența tonală este echivalentă *finalității lucrative* a oricărui demers individual sau colectiv. Cum imanent/interpretativ fenomenului cultural de tonalitate survin categoriile/genurile formale, se pot face numeroase corespondențe între tipare de conduită sau demers temporal și moduri de procesare a învățării ori de realizare a unor proiecte ample, de anvergură, în spectrul existenței sociale referite diferitelor domenii (politic, economic, administrativ). Nu în ultimul rând practica tonală are și o valență catarctică, generând un mod de disciplinare a emoțiilor în conformitate cu înțelesul și etica unei vieți comunitare. Pe de altă parte, excesul de tonalitate poate duce la prizonierat mental, prin expresii sumare, redundante, de divertisment, menite doar să distragă de la o gândire oțioasă, acoperind teama de plictis. Să nu uităm că, totuși, tonalitatea este un *proiect uman* racordat unei ideatici de tip cosmogonic, un artefact de infuzare a ordinii în haos, a durabilității în efemeritate, a formei în improvizație, a rațiunii în afect. Fenomenală nu este atât gândirea tonală, cât, mai ales, simțirea umană. Însă, chiar dacă tonalitatea nu este singurul mod de a fi (simți/gândi) în lume, cel puțin pentru epoca noastră ea are o valență eonică.

Pornind de la premisa că oricare înlănțuire acd-tonală este potențată de necesitatea unei *finalități* (cadențe), numim funcția tonal-armonică drept *set de relații (de coerență) între trept-acorduri succesive exprimând un caracter de finalitate*. Sub aspectul înlănțuirii tpt-acd tonale principale (simetrice structural în scara majoră), identificăm următoarele trei succesiuni stilistic posibile:

- I–IV–V (expresie de finalitate în *dominantă*);
- IV–V–I (expresie de finalitate în *tonică*);
- V–I–IV (expresie de finalitate în *subdominantă*)

Observăm că sunt înlănțuite prin rostogolire aceleași trei tpt-acd, ca expresie de finalitate *minim-suficientă*. O înlănțuire de doar două tpt-acd diferite exprimă finalitatea în grad *minim*. Raportat *stilului* tonal, ordinea succesiunii este invariabilă, recurența fiind admisă doar pentru a treia relație: IV–I–V. Pentru acuratețea stilistic-tonală este evitată relația V–IV. Expresia unei înlănțuiri acordic-tonale o considerăm *suficientă* dacă tpt de finalitate se găsește și în poziția de incipit: I–IV–V–I; IV–V–I–IV; V–I–IV–V. O expresie suficientă se poate obține și prin succesiunea a două perechi minime (binare) diferite: (I–IV)–(I–V); (I–V)–(I–IV); (IV–V)–(I–V); (IV–I)–(V–I); (V–I)–(IV–I).

Cu scopul relevării dinamicii relațiilor între tpt-acd tonale conturând o expresie de finalitate propunem tabloul din fig. 9.

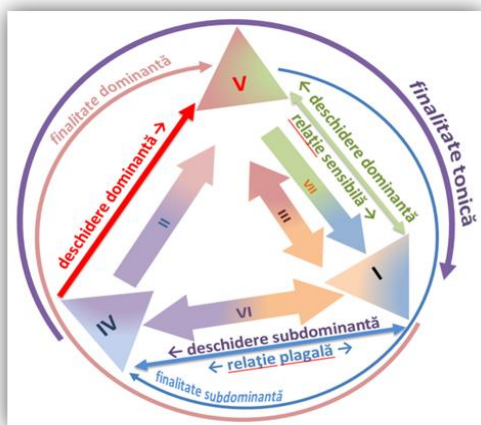


Fig. 9 Dinamica relațiilor de coerență tonală, prin trepte acordice principale și secundare, în conturarea expresiilor de finalitate

II. Aplicație - Interpretare muzicologic-analitică pe coordonatele de ritm, melodie, armonie în vederea unui fapt de instrumentare expresivă prin cânt

Încercăm în acest capitol să oferim un exemplu de interpretare constând în ajungerea pe cale analitică la posibilitatea proiectării unei execuții sonor-expressive (prin cânt), luând ca obiect un fragment din Uvertura la opereta "Lăsați-mă să cânt!" de Gherase Dendrino (fig. 10).

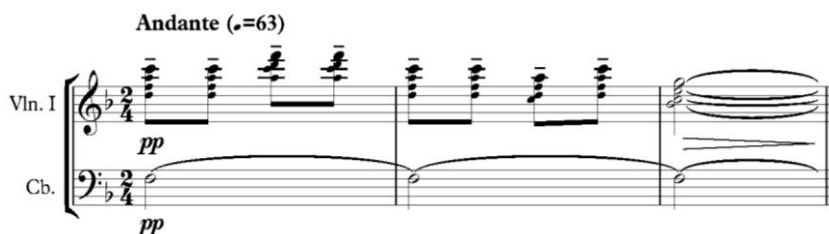


Fig. 10 Fragment în reducere (extras)
din Uvertura la opereta "Lăsați-mă să cânt!" de Gherase Dendrino

Din complexul sonor al partiturii de orchestră am extras doar trei aspecte conjugate sintactic subcategoriei *monodie-cuison* (dedusă din categoria de *polifonie*). Muzica acestui fragment se derulează pe patru paliere de interpretare componistică: *melodie* — linie de vârf/referință; *armonie* — acorduri *placate* și *figurate*; *pedală* — sunet menținut). Dintre acestea, am eliminat în reducere noastră acordurile *figurate*. Câmpul derulării este tonal, registrat în Fa Major.

Înainte de a afla posibile soluții de interpretare (expresivizare) în cânt, vom dispune obiectul componistic (luat ca mișcare-de-parcurs) din perspectivă analitică. Criteriile de dispunere sunt:

1. Modul temporal de parcurgere — *unimea* (D de continuitate) și *ritmul* (formulele de configurare/pășire);

2. Modul spațial de parcurgere — *melodia* (H de articulare în profil) și *armonia* (acd de reliefare în constituție).

Observăm următoarele:

1. **Modul temporal al mișcării de-parcurs** (fig. 11), referit D muzicale, se relevă pe două paliere:

a. *Pedala de continuitate* — exprimată ca *unime*, printr-o D nedivizată de-a lungul parcursului și distribuită sonor în registrul grav (Fa), la baza întregii derulări a mișcării (de parcurs);

b. *Ritmul de articulare* (pășire) în/pe parcurs — configurat din D-le articulațiilor succesive (exprimate în convenția unui sistem divizionar): *șir de opt optimi urmat de minim o doime*. Șirul este distribuit în registrul acut al derulării mișcării. Fenomenologic, avem o succesiune de articulații (evenimente elementare) *scurte* (repetate/*rimate* prin D identice) urmată (în *arimă*) de o articulație *lungă* (unică). Articulațiile rimate formează o *ancoră* de adâncime (stabilitate). Articulația lungă (*arima*) se adaugă sintagmatic, formând astfel o pereche de înlănțuire la suprafață *Scurt-lung*, conținând 8+1 articulații. Formula ritmică Scurt-lung constituie expresia de sinteză a cuprinderii temporale, configurând D-unime de parcurs a mișcării analizate.

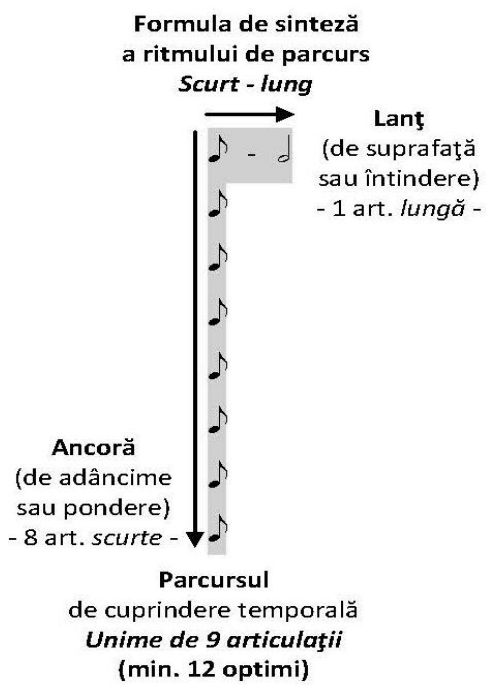


Fig. 11 Schema configurării ritmului mișcării
(ca durată) de-parcurs

2. Modul spațial al mișcării prin H muzicale se configurează în grila tonalității Fa Major, sub două aspecte de succesivitate sau înșiruire (discursivitate):

- a. șirul H-lor de la vârful fiecărei articulații — *melodia*;
- b. șirul acd-lor (de H ale) fiecărei articulații — *armonia*.

N.B. În general, fiind referit articulațiilor, șirul unei expresii muzicale este o funcție descriptivă de caracter *narativ* (discursiv). Anterior (în exprimarea modului temporal al mișcării de-parcurs), șirul D-lor s-a constituit ca narațiune ritmică (Nar-rtm): {♩♩♩♩♩♩♩♩♩}

2.a Șirul melodic poate fi privit atât ca imagine de profil, cât și ca discurs-H. Imaginea de profil prezintă o *unduire* în raport cu o axă orizontală (*do*). Imaginea din fig. 12 prezintă desenul profilului melodic prin articulațiile-H, în care bulinele negre reprezintă articulațiile principale — de *inițiere* (*do*), *vârf pozitiv* (de elan - *fa*) și *vârf negativ* (de finalitate - *sol*) —, iar cele gri pe cele de caracter secundar (figurativ). Sunt specificate totodată și itv-le: ordonatoare — de *elan* ($4^{ta}p\curvearrowright$) și *cadență* ($4^{ta}p\curvearrowleft$); supraordonator — de *dezinență* ($7^{ma}m\curvearrowleft$); superficial — de *figurație* ($3^{ta}m\curvearrowright$). Practic, dezinența se articulează din două secvențe coborâtoare: $fa\curvearrowleft do$, având pe *do* și o subsecvență figurativă ($do\curvearrowleft la\curvearrowright do$) și $do\curvearrowleft sol$. Avem așadar trei secvențe — una de elan și două de dezinență —, toate structurate prin aceeași mărime itv de $4^{ta} p$.

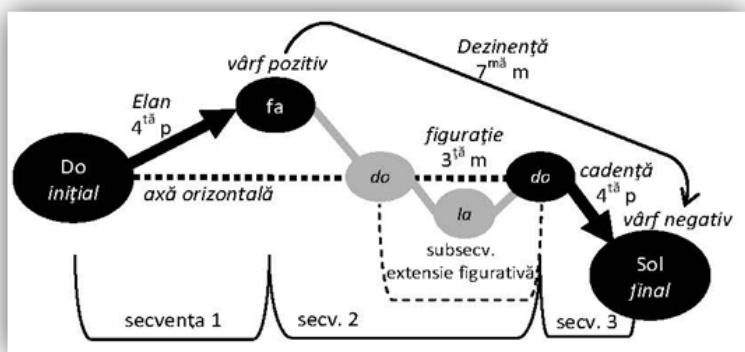


Fig. 12 Imaginea profilului și structurii discursului melodic

Discursul-H este delimitat narativ (Nar-mel) prin momentele de *început* și *sfârșit*, între care se desfășoară (extinde) un traseu ondular-figurativ. Descriem Nar-mel specificând simbolic și aspectele de profil:

{**DO inițial**→do↗fa→fa↘do→do↘la↗do↘**SOL final**}

Operând cu criteriile de rimă/ancoră și arimă/lanț punctuale, suprafața melodică se prezintă:

{(do-do); (fa-fa); (do-do); (la); (do); (sol)}

unde am introdus aspectele de *pereche-H: monopară și binară*. Se poate observa că dintr-un total de 6 perechi-H: una este binară (do-do) și se repetă; una este binară și singulară (fa-fa); trei sunt monopare și de H diferite (singulare). Sub acest considerent obținem o nouă schemă de Nar-mel:

R 1 [(do-do) ↗(fa-fa)];

R 2 [(do-do) ↘(la)];

R 3 [(do) ↘(sol)];

În refigurarea de mai sus a schemei melodice am dispus în rimă (cu litere italice) perechile-H identice, indiferent de numărul termenilor. S-au decantat prin aceasta trei *rânduri* (R), în care aspectul de rimă este considerat exclusiv dinspre stânga (începutul R). Înălțimea determinantă (nodal) articulării R este *do*. Fiecare R conține câte două perechi-H. Dinspre R1, cantitatea articulațiilor-H se împuținează: R1 = 4H > R2 = 3H > R3 = 2H. În plus, expresiile de profil diferă prin contrarietate în cadrul R2 și R3, față de R1. Semnificativ este însă că profilul generat de alinierea termenilor nonaxiali/secunzi (arimele fiecărui R) comportă o linie coborătoare: (fa-fa)↘(la)↘(sol). Deducem că R3 are și o valoare de reprezentare rezumativ-sintetică a întregului profil-mel. Așadar, formula de cuprindere sintetic-spațială este: *Do*↘*sol*. Fenomenologic, se traduce prin *Sus-jos*. Cei doi termeni indică retrospectiv un raport reciproc, prima poziție deducându-se comparativ ulterior celei de-a doua. Pe coordonata H avem un *dat-prim* (de poziție încă necomparată) urmat de un *lăsat-secund* mai-jos (decât primul, a cărui poziție se caracterizează în consecință/retrospectiv, ca fiind mai-sus).

N.B. *Sus* și *jos* sunt denumiri ale *caracterului* de poziție. La fel, *scurt* și *lung* sunt denumiri ale caracterului de durată. Așadar,

auzul fenomenologic percepe *caractere ale lucrurilor sonore* pe care, ulterior, auzul artistic le valorizează ca *expresii* (legături, unități sau chipuri) *de caracter muzical*.

Ilustrativ, trimitem la fig. 13, unde specificăm și aspectul armonic figurat de melodie, rezumat prin relația tpt-acd I - V la nivelul elementelor de cvintă.

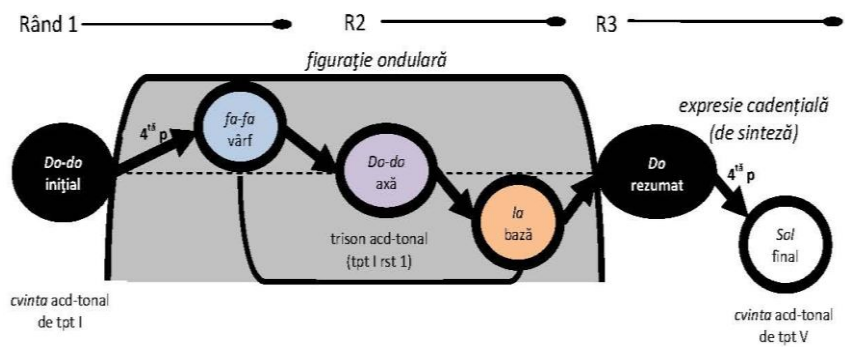


Fig. 13 Forma narațiunii melodice conjugată elementelor unor trepte acordice

O altă interpretare a formei melodice, oarecum didactică, ar consta dintr-o grupare mai severă a articulațiilor: [Do, (do↗fa), (fa↘do), (do↘la), (do↘sol)] După Do-inițial se succed patru perechi binare, primele trei fiind conjuncte doar prin aceeași H, nu și articulație, iar ultima fiind disjunctă și ca H. Această a patra pereche reprezintă versiunea robustă (semnificativă) a dezinentei, perechea anterioară (a treia) putând lipsi, având doar o valoare retorică (figurativă).

2.b Șirul armonic. Fiecăreia din articulațiile de succesivitate pe plan melo-ritmic îi este sincronizat câte un GrH-sim, ca acord *tri-terț* (de septimă) în distribuție strânsă — în constituția căruia intră și H-mel armonizată, realizând astfel o narațiune *melo-armonică* (Nar-mel-arm). Sub aspect tonal-armonic și raportat binarității expresiei de curpindere sintetic-temporală și spațială, acesta este referit consecutiv la două tpt-acd: termenul generic prim — șirul ritmic al optimilor (duratele scurte) conjugat cu poziția H-sus — este armonizat cu tpt-acd II; termenul generic secund — durata lungă asociată cu poziția H-jos — este referit tpt-acd V.

Interesant este că pe traseul Nar-mel-arm numai *do-mel* este armonizat cu tpt-acd II St-dir. Armonizarea fiecăreia dintre celelalte H-mel conjugate tpt-acd II se face cu acorduri răsturnate: rst-acd 2 — *fa-mel*; rst-acd 3 — *la-mel*. În rst 3 este poziționat și acordul tpt V, armonizând pe *sol-mel*. Observăm că nu avem nici o poziție de rst. 1. Explicabil, poate, prin aceea că H de continuitate (pedală) fiind *fa-ped*, întregul segment al termenului generic prim este armonizat cu tpt-acd II₆.

Mai departe, în armonizarea ultimei articulații-mel distingem simultan două tpt-acd: V₂/I. Aceste tpt sunt însă exprimate diferit: printr-un acd *tri-terț* (tetrason), ca tpt-acd V; exclusiv prin fundamentală (fdm) acd de tpt I. Ca atare, *fa-ped* comportă o *transformare* de nuanță armonică: *întâti ca terță* a tpt-acd II (pentru termenul generic prim), *apoi ca fdm* a tpt-acd I (pentru termenul generic secund). *Fa* ne apare astfel într-o triplă ipostază: de *acordaj* (diapazon/tonică) pentru întreaga Nar-mel-arm; de *susținere* (continuitate-D/pedală-H); de *vârf melodic*. *Do* are în schimb o valoare de *articulare formală*, determinând (prin rimă) incipiturile R-mel.

Referit fragmentului analizat, expresia de sinteză a cuprinderii spațiale prin armonie tonală se conturează simultan pe două planuri:

- a) de *transformare* în-continuitate expozitivă (de identitate H): *fa-terță din* tpt-acd II se transformă în *fa-fdm ca* tpt I;
- b) de *orientare* în-discursivitate narativă (de finalitate/cadență melo-armonică): tpt-acd II (de *incipit*) se orientează (deschizător) către tpt-acd V (de *finalis*).

Nuanța transformării are o relevanță de ordin modal: terța devine fundamentală; stadiul (armonic) secundar de tpt II se recuperează ca stadiu principal de tpt I. În general, caracterul orientării narativ-tonale se percepe ca expresie a unei ajungeri (finalizări) într-un orizont de: *închidere* — oprire definitivă sau cadență pe tpt I; *deschidere* — oprire temporară (poposire) sau cadență pe o altă treaptă. Trebuie spus că dacă opririle de caracter definitiv se presupun exclusiv pe tpt I, cele de caracter temporar se relativizează într-o diversitate de nuanțe ale deschiderii. Aceasta înseamnă că, raportat expresiei

de cadență pe tpt I, toate celelalte cadențe posibile pot fi considerate pe tpt de extensie. În fragmentul nostru expresia de narativitate incipit-finalis este de caracter deschizător, pe relația tpt II → V, cu popas (oprire temporară) pe tpt V.

O altă perspectivă asupra Nar-mel o avem considerând fiecare H-mel ca *armonic* în spectrul fundamentalei *Fa*. Această abordare se justifică și prin faptul concret al distribuției în registrele octave, *Fa*-fdm fiind plasat în octava mare iar melodia derulându-se în registrul celei de-a patra octave (mai sus) de la acesta. Ilustrăm acest aspect în fig. 14, specificând atât planurile H de fundamentală și armonice, cât și numărul corespondent din scara teoretică a armonicelor naturale.

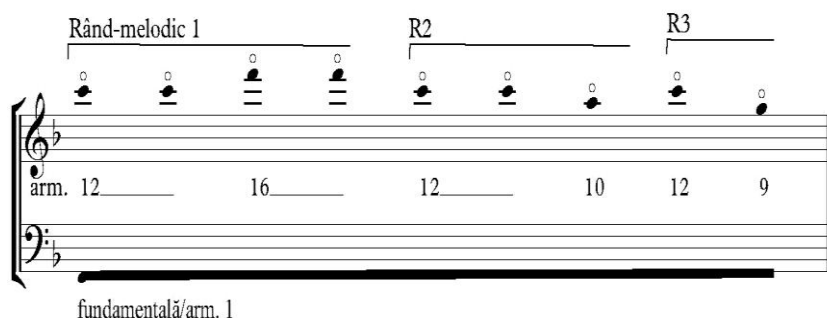


Fig. 14 Reprezentarea planurilor de susținere și melodizare raportat spectrului de armonice naturale

Beneficiul interpretării prin scara armonicelor naturale constă în profilarea aspectului de dilatare-comprimare verticală, ca apropiere-îndepărtare în spectru de planul fundamentalei. În ultima articulație, *So*-mel ca arm. 9 reprezintă ireductibil depresiunea maximă (vârful negativ) a unduirii în spectru. Toate celelalte armonice sunt reductibile primului registru octavic de apariție, rezultând în sinteză următorul șir melo-spectral:

arm 3 ($8^{\text{va}} 2$); arm 1 (fdm); arm 5 ($8^{\text{va}} 3$); arm 9 ($8^{\text{va}} 4$).

Reiese că, în expresia de fond, cel mai *îndepărtat* este arm 9, fiind referențiat ca atare în $8^{\text{va}} 4$, iar cel mai *apropiat* este arm 16, sinonim arm 1, de fdm. Majoritar, se articulează pe arm 12, reductibil arm 3 (cvinta) din $8^{\text{va}} 2$.

Întregul parcurs este observabil în același spectru armonic. Suntem eliberați de coerența tonală între tpt-acd și, prin aceasta, de aspectele de orientare și poziție narativă. Nemaivând tpt, nu se mai poate releva un sens al discursului. De această dată cadrul este grilat prin scara armonicelor naturale iar câmpul de undă melodică este referit unei singure fundamentale (*Fa-fdm*), a cărei culoare armonică nu se mai transformă. Articularea fiecărui armonic ipostaziază glisarea/ nuanțarea discretă în spectrul armonicelor naturale ale unei fdm unice, ca expresie a unei melodizări de suprafață, pur figurative. Chiar dacă, în sinteză, se *profilează* o expresie de *îndepărtare-în-spectru*, armonia rămâne ca un dat (adevăr) eleatic, neschimbată și neritmată, coincidentă tonului generic (de diapazon) și unimii de continuitate. Avem astfel o perspectivă deplin unificatoare în survolarea fragmentului muzical expus.

Însă, adăugând și acordurile, perspectiva se schimbă, peste stratul de continuitate conturându-se un plan de înlănțuire (melo-armonic) în câmp tonal, nemodulatoriu (în *Fa Major*), prin succesiunea a două tpt-acd: *II* → *V*, ceea ce corespunde unei aspectări heracleitice — căci *ne scăldăm doar în aceeași albie* (tonul-diapazon/-generic), *apele râului* (substanța armonică) *fiind mereu altele* (ca/prin tpt-acd).

Interpretare instrumentală. Spre a ne jalona expresivitatea (cântul) execuției sonore (instrumentale) a fragmentului muzical luat exemplificativ în interpretare, etalăm rezumativ analiza pregătitoare, prin aspectele/perechile orientărilor de sinteză ale fiecărui plan/coordonată de-parcurs muzical sub aspectele de *narativitate*, *tonalitate* și *glabalitate*.

- Sinteza orientării **narative** de: formulă ritmică: *Scurt*→*lung*; profil melodic: *Sus*→*jos*; stratificare în finalitate: *AICI* (*fond prescriptiv*)→*ACOLO* / *Dincoace* (figurație descriptivă)→*Dincolo* (fapt inscriptiv).

- Sinteza orientării **tonale** de: mod/caracter: *Fa Major*; melodie *Do*→*sol*; armonie: *tpt-acd II-V*; poziție acordică: *St-dir/rst 2* (intensie minimă) → *rst 3* (intensie maximă); expresie a funcției melo-armonice: *deschidere* (popas) pe tpt *V*.

- Sinteza **global-armonică** (ateleologică) de continuitate/unicitate: *spectru de Fa*.

Toate aceste aspecte sunt congruente expresiv, termenul al doilea al fiecărei perechi de sinteză formală având și valoarea de *accent expresiv*. Referit acestuia, caracterizăm fiecare pereche de sinteză formală în plan motric și dinamic.

Plan formal: **scurt-lung; sus-jos aici-dincolo tpt II-V St-dir/rst 1-rst 3**

Plan motric: *rărire moderare deritmare temporizare ponderare*

Plan dinamic: *calmare retragere îndepărtare deschidere intensificare*

N.B. Ponderarea motrică rezultă din suprapunerea tpt V_{4/3} peste I-fdm (mai grea decât II₆ anterior).

Însă, o mai justă apreciere a nuanțării cinetice (dinamice și motrice) imanente formei o putem face dacă ne raportăm la configurarea traseului melodic prin cele trei R.

MELODIC

Rânduri de perechi melo-formale:

R1 (do-fa), R2 (do-la), R3 (do-so) = Tripartit (a, a', a'')

Profil tonal (pertinent): ↗ ↘ ↘

Profil spectral (discret): apropiere, îndepărtare, îndepărtare

Imanență dinamică: creștere, descreștere, descreștere

RITMIC

Formule de perechi binare: (♩♩ - ♩♩), (♩♩ - ♩), (♩ - ♩)

Expresie: Dat-idem, dat-scurtat, scurtat-lungit

Aspect: Pulsație Stagnare

Caracter: Consecvență Temporizare

Imanență motrică: Dat, grăbire, rărire

Imanență dinamică: Dat, tensionare, relaxare

ARMONIC

Poziție/stare tpt-acd: (II-II_{4/3}), (II-II₂), (II-V₂) / (stabil-mobil), (stb-mob), (stb-mob)
= Alternanță

Caracter tpt-acd: umbră, umbră, umbră-ardentă
= Extensie secundară → principală

Profil cadențial: (SD-----D)
= Deschidere (în expresia dominantei)

Imanență dinamică: (dat-intensie), (dat-intensie), (dat-intensie)
= Intensificare (prin al 2-lea termen)

INSTRUMENTAL - interpretare expresivă (cantabilizare)

Profilare cantitativă prin

număr de articulații: (2 + 2) > (2 + 1) > (1 + 1)
= scădere aritmetică (4, 3, 2) art.

Nuanțare motrică: Dat, grăbire, **reținere**-oprire
= comprimare - dilatare (temporală)

Nuanțare dinamică: Dat, creștere, **vârf**-descreștere
= arcuire pozitivă (spațială)

Interpretăm două accente expresive: pe termenul al doilea al primei perechi formale (vârful elanului); pe primul termen al ultimei perechi (vârful cadenței). În această ultimă pereche considerăm o *reținere motrică* (tenuto pe *do*) odată cu vârful unei creșteri dinamice (inițiată deja pe a doua pereche), urmată de o dezinență pe termenul al doilea (*sol* lung). E important să precizăm că vârful dinamic al perechii cadențiale include și începutul termenului al doilea, pe durata (doimea) căruia, ulterior, are loc dezinența. Există totuși o fină deosebire între termenii acestei ultime perechi, decurgând din expresia de diferență dată de tpt-acd II înălțuită cu V, unde tpt-acd de cadență deschisă reprezintă o extensie principală, de ardență, evident mai puternică decât umbra de tpt-acd II (primul termen). Chiar dacă *sol-mel* este vârful negativ (de intensitate minimă) al întregului profil, *sol-arm* de tpt V este mai luminos. Totodată, chiar dacă *do-mel* este în zona medie (axială) a undei de profil, același *do* armonizat cu tpt II este mai umbrat. Ca atare, interpretăm pentru *do* melo-armonic atât un vârf dinamic, cât și o reținere motrică, pentru *sol* melo-armonic fiind suficient să articulăm de la nivelul dinamic al lui *do*, după care atât reținerea motrică (doimea), cât și dezinența dinamică (decrescendo) sunt deja prescrise de partitură. Grăbirea de la nivelul perechii a doua nu trebuie să fie explicită executiv, ea fiind imanentă expresiei de mărime temporală (în număr de articulații) a segmentului formal (mai scurt decât cel anterior). Însă o ușoară creștere de intensitate (neprecizată în partitură) este muzical necesară. Dintre cele două accente expresive menționate apreciem că mai semnificativ este cel de-al doilea, chiar și numai prin faptul de a fi fost pregătit de perechea anterioară.

Am eludat deliberat interpretarea prin *orchestrație*, reprezentând un mod de dramatizare/regizare a proiectului formal. Astfel, diferitele aspecte și planuri sonore capătă pregnanță, conferind atributele spectacolului. Prin analogie: pe plan ritmico-melodic sunt întruchipate personajele; demersul armonic exprimă stări și ambianțe de scenografie; distribuția instrumentală legitimează caracterial, precum un costum. Diversitatea ansamblurilor camerale permite astăzi o tot mai semnificativă dezvoltare a gândirii muzicale de ordin timbral.

SUMMARY

George Balint

Music Interpretation (II)

– Types / Stages, Coordinates, Categories –

In the essay generically dedicated to *musical interpretation*, the second part, which refers to chapters VI and VII, methodically exemplifies the analytical approach to a musical fragment extracted from the reduction of the overture to Gherase Dendrino's operetta *Lăsați-mă să cânt* [*Let Me Sing*]. With a view to presenting this process, we first present a theoretical tune-up, in which we redefine, through original additions, general notions such as: *melody, harmony, intervals, the chord* – as *structure, character and extension* – or *the functions of tonal harmonic chains as expressions of finality*. We then proceed to the actual analysis of the above-mentioned fragment from various melodic, rhythmic and harmonic perspectives. Finally, on the basis of the analysis we interpret the possibility of marking the expressivity (the *cantabile* quality) of the instrumental execution of the musical form under scrutiny according to the kinetic coordinates of *motricity and dynamics*.