

Oleg GARAZ

De la muzica în spațiu la spațialitatea muzicală

1. Spațialitatea – condiție primară a articulării fenomenului muzical

Ce punem în locul reprezentărilor temporale atunci când acestea ar fi fost suprimate și în conștiința noastră muzica s-ar fi eliberat de ele definitiv? Am putea formula și altfel: cu ce rămânem? Soluțiile ni le-ar putea oferi aceeași sintagmă - spațio-temporalitatea muzicală, din a cărei dualitate vom fi eliminat, măcar parțial dacă nu și definitiv, temporalitatea. Rămâne doar spațialitatea și problema conștientizării în profunzime a multitudinii de nivele la care aceasta își exercită funcționalitatea în interiorul unei compoziții muzicale.

Cum atingem însă problema spațialității și, în cazul nostru, a unei spațialități specific muzicale? Ce este aceasta? Cum ne-o apropiem? Cum pătrundem înspre ea, cum o asimilăm și cum, într-un final, operăm cu reprezentările spațiului muzical?

În primul rând ar trebui să constatăm o clară deplasare înspre spațializare discursului în muzica secolului XX chiar pe linia abolirii notației metrice tradiționale cu acea "tiranie" a barei de măsură care secționa, cel puțin la modul vizual, continuitatea liniilor funcționale ale partiturii. Într-un opus aleatoric textul muzical "curge" fără a fi secționat de "rupturile" vizuale impuse de "teroarea" măsurii muzicale. Chiar mai mult, se renunță și la "socotirea", "numerotarea" și "încolonarea" metrică, dar și cronometrică a duratelor. Se renunță chiar la "temporalizarea" procesului de evoluție/desfășurare muzicală.

În construirea acestui model de reprezentare, chiar cu riscul ca prezentarea să capete un caracter "exclusivist", vom porni de la datul obiectiv al manifestării fenomenului muzical, al cărui habitat primar este acel spațiu, tridimensional, în care existăm de zi cu zi. Astfel, ca posibilitate esențială a existenței fenomenului muzical se impune mai întâi de toate condiția existenței unui spațiu în care muzica ar putea începe și, bineînțeles, continua în forma ei fenomenală. Secvența numită temporală căpătă posibilitatea de articulare doar în cazul în care este respectată condiția primară - spațiul obiectiv propriu-zis. Fără datul spațial n-ar mai fi posibilă nici muzica, dar nici articularea așa-zisului dat temporal, chiar dacă e să-l acceptăm în semnificația lui de abstracțiune utilitară.

Într-un al doilea sens, reprezentarea unei compoziții muzicale ține, în fundamentele ei, de starea de totalitate, de toate sunetele, structurile sau/și fenomenele din care ea este compusă și care sunt expuse, de la primul și până la

ultimul, în procesul interpretării. Să fie oare această totalitate de substanță temporală? Sau, poate, totalitatea structurală, ca scop și stare finală a compoziției muzicale, ține mai degrabă de realizarea unui “edificiu” spațial, tinzând, în urma tuturor acumulărilor de formă și sens, înspre integrarea finală a tuturor stărilor prin care trece forma muzicală în evoluția ei.

Analogiile “arhitecturale” sau/și arhitectonice abundă în acest sens. Tot astfel, în știința cu numele “compoziție muzicală” se vorbește despre puterea dătătoare de formă a intonațiilor primare, pe care compozitorul le utilizează în procesul desăvârșirii unui opus. Deci, se vorbește mai întâi de toate de capacitatea intonațiilor de a genera proces și, într-un final, a genera structura și a-i menține edificarea. Vorbim astfel despre fenomenul de durabilitate și rezistență a elementelor de “construcție” a compoziției muzicale, în care justa proporționare a părților constitutive reprezintă una dintre cheile reușitei. Modelul gândirii muzicale beethoveniene este relevant în acest sens, iar Simfonia a V-a reprezintă un model strălucit al acestui tip de gândire.

Problema totalității este una cu atât mai importantă în cazul fenomenului muzical, cu cât pe tot parcursul interpretării compoziției muzicale această totalitate există doar în calitate de dat virtual. În tot timpul interpretării totalitatea este sugerată doar prin intensitatea și densitatea acumulărilor realizate în fiecare punct al “trajectoriei” procesuale. Chiar mai mult, această totalitate este una practic inexistentă ca dat obiectiv, deoarece în realitate, odată cu atingerea ultimelor sunete ale compoziției muzicale, procesul acumulării se epuizează fără a oferi o imagine statică a tuturor acumulărilor de structură realizate până în acest ultim moment. În cel mai bun caz putem vorbi despre o structură sintetică, mai mult sau mai puțin completă, existentă doar în conștiință.

Aici însă ne interesează mai mult faptul că toate acumulările urmează un traiect corelativ în esența lui¹, sensul și modul acumulărilor de structură fiind realizate în conformitate cu acea imagine virtuală a totalității, pe care compozitorul o are în conștiința lui. Procesul de corelare, deci raportare la acea intuiție a echilibrului, proporției, coerenței și integrității compoziției muzicale virtuale, are loc continuu, pe toată durata procesului de compunere a lucrării. Nici un “gest” sonor al compozitorului nu este întâmplător, chiar dacă la o primă vedere compoziția muzicală în forma ei interpretată are o existență autonomă. Astfel, putem afirma că reprezentarea totalității precede, într-un sens general, chiar scrierea propriu-zisă a compoziției muzicale, notarea acesteia pe portativ.

¹ În acest sens este absolut egal că vorbim despre o lucrare a clasicismului vienez sau despre un opus aleatoric, deoarece oricum am lua-o, gândirea compozitorului sau a interpretului (în cazul muzicii aleatorice – a compozitorului-interpret) funcționează după criteriile de corelare (retroversivă) și extrapolare (prospectivă), în funcție de corelările realizate. Chiar și extrapolarea exercită o funcție corelativă în sensul în care este vorba de o permanentă raportare la originalul extrapolabil sau de anumite grade de îndepărtare de acesta. Astfel, vorbim despre diferențe de grad și nu de prag între procesul de compunere a unui opus baroc sau, spre exemplu, a unei mostre bruitiste.

Ce ar fi însă specific în existența fenomenului muzical în spațiu din moment ce toate fenomenele și obiectele lumii există în același spațiu? Ce aduce muzica specific, prin articularea ei, în ceea ce este spațiul în care există ea? Mai mult, care este acel spor de spațialitate pe care îl realizează muzica? Pentru a conștientiza acest specific sau/și spor de spațialitate realizat prin intermediul fenomenului muzical, ar trebui să traducem datele tridimensionalului prin termeni specifici articulării compoziției muzicale.

În primul rând vom porni de la un dat fundamental al muzicii – procesualitatea, termen al cărui șir sinonimal este evident: desfășurarea, acumularea, expansiunea, mișcarea, înaintarea (progresia) etc., toate aceste determinative oglindind, bineînțeles, aspectele particulare, dar și constitutive ale procesualității ca dat mai întâi de toate **spațial**, deoarece toate “sinonimele” fenomenale ale procesualității sau, altfel spus, atributele acesteia, ființează ca daturi spațiale și prin modul lor de articulare reclamă mai întâi de toate **spațialitatea**.

Aplicat spațialității, fenomenul și funcțiile procesuale ne arată cu claritate că și categoria spațiului este una acumulativă, iar în desfășurarea compoziției muzicale intuițiile primare sunt legate în primul rând de consecințele unor acumulări de **spațialitate muzicală** și nu de acumulări de **temporalitate “muzicală”**, din moment ce acestea din urmă cedează în consistența “obiectivității” sale. Căpătăm astfel imaginea unei spațialități **dinamice**, pe care compoziția muzicală ne-o prezintă în **creșterea** (1) ei acumulativ-expansivă, dar și în **ființarea ei fluctuantă** (2).

Afirmăm toate acestea deoarece “receptarea orizontalei muzicale – procesul temporal de desfășurare a compoziției muzicale sau a vreunei părți a acesteia – se bazează, de fapt, pe diferite reprezentări spațiale. Însă predominante sunt reprezentările generalizate, schematizate legate de construcție, de ordinea dispunerii, de simetrie sau asimetrie, de importanța unor momente față de altele – reprezentările momentelor deja trecute sau care se vor întâmpla sau și unele și altele, dispuse într-o oarecare schemă-sucesiune”².

2. Polimorfismul semantic al spațialității muzicale

Spațialitatea muzicală ne oferă posibilitatea să vorbim în termeni proprii și cât se poate de apropiați de realitatea compoziției muzicale, deoarece anume spațialitatea implică în primul rând problema formei muzicale, dar și totalitatea aspectelor specifice legate de articularea acesteia mai întâi de toate ca dat spațial și nu temporal.

Chiar termenul de “formă” și constituenta acestuia – “structura”, sugerează în primul rând esența lor de fenomene aparținând spațialului mai degrabă decât

² Nazaikinskii, E., Psihologia receptării muzicale, Ed. “Muzika”, Moscova, 1972, pag. 165.

temporalului, deoarece un aspect particular al semnificației de “spațiu” în cazul structurii muzicale este chiar deschiderea înspre sugestii legate de “arhitecturalitatea” formei muzicale.

Într-un alt sens, unul legat de “fiziologismul” intim al structurii muzicale și specific zonei muzicale, fenomenele aparținând dinamismului desfășurării sunt desemnate prin termeni aparținând “corporalității” și “asamblajului” – articulația. Forma se **articulează** și, în același timp, forma este compusă din **articulații**. Iar acestea, pe lângă faptul de a fi termeni prin care indicăm spațialitatea, se desfășoară și se integrează ca fenomene ale spațialului, trimițând înspre imagini de articulare în spațiu. În acest moment interesează mai puțin ce se articulează. Tot astfel, este evidentă și trimiterea înspre reprezentări ce țin de “tehnicitate”, “mașinism” sau, într-un alt sens, de “rețea moleculară” sau dat “asamblabil”.

Este evident că acumulările terminologice, dar și semantice în direcția substanțialității spațiale sunt plasate pe vectorul unei creșteri progresive de consistență, pe când același model de raționare plasează sugestia temporală pe vectorul unei progresive diminuări. Astfel, termenii precum “arhitecturalitatea”, “asamblajul”, “articulația”, “structura”, “configurația” sau/și “forma”, cu extensii înspre “tehnicitate” și “mașinism” sau “corporalitate”, servesc imagistica de tip spațial. Iconismul acestor reprezentări, într-un prim moment al analizei, servește drept o “bibliotecă” sau “trusă de instrumente” analitice pentru a prezenta sistematic sau/și static elementele constitutive ale dinamismului spațial al compoziției muzicale.

3. Elementele constitutive ale dinamismului structurii muzicale

Dacă respectăm atât litera, cât și spiritul enunțului lui E. Varese, conform căruia forma muzicală se acumulează pe măsura epuizării actului interpretativ, atunci mult mai corect ar fi să spunem că forma muzicală se acumulează mai degrabă în substanța ei spațială, categoriile temporalului nefiind funcționale în acest caz. Altfel spus, forma muzicală se acumulează mai degrabă spațial decât temporal.

O primă idee ar fi că într-un sens temporal trăim, ca dat al realității obiective, nu altceva decât secvența de actualitate, ea fiind singura operabilă în sensul validității obiectuale. În acest sens, “temporalitate” propriu-zisă se autoexclue din datele operabile sau/și impuse ca specifice în aria fenomenului muzical.

Potențialitatea neexistând încă, trecutul există doar în calitatea de amprentă impregnată în psihicul receptorului. Astfel, în timpul receptării sau/și reprezentării ulterioare a lucrării muzicale interpretate constatăm nu atât curgerea propriu-zisă a timpului (“muzical” sau oricare ar fi acesta), ci mai degrabă acumularea, creșterea și dilatarea continuă a aceluși “corp mental” al operei

muzicale care se construiește în conștiința auditorului și care, într-un sens “temporal”, reprezintă o constantă, statică în substanța ei. De această dată ne referim la stările ce țin de dinamismul structurii.

Un prim atribut al dinamismului structural este **mișcarea**. Forma muzicală este compusă dintr-o multitudine de forme constitutive (de la intonația propriu-zisă și până la nivelul formelor sintetice), pe care le receptăm, simultan cu încărcătura lor semantică, drept daturi mobile.

O primă calitate a **mișcării** este **deplasarea** (1), deci parcurgerea unui **spațiu** dintre două sunete, nemaivorbind că și un singur sunet îl receptăm drept **corp spațial** în funcție de înălțimea, intensitatea, timbrul sau durata lui. Acestea sunt cele patru “coordonate” dătătoare de fenomenalitate ale sunetului muzical. În timpul audiției muzicale însă, și aici intervine un moment de specificitate, această **deplasare** semnifică o **deplasare** atât a elementelor materiale a lucrării muzicale în cauză, interșanjabilitatea lor, cât și o **deplasare** a sensurilor pe care aceste elemente le conțin în sincretica întrepătrundere a sensului cu “suportul”, care este materialul sonor propriu-zis. Avem în fața o “împreună” mișcare, deci evoluție/transformare a sensului/sonorității (evoluția sensului/ transformările sonorității).

Respectivele însușiri ale sunetului muzical (cei patru parametri mai sus amintiți) au ca funcții corespondente localizarea spațială - sus-jos (înălțimea) și față-spate (intensitatea), iconicitatea “coloristică” (timbrul) și întinderea (durata) ca dimensiune a “suprafeței” sonore. Această deplasare nu este una în linie dreaptă, dacă ne gândim la însușirile mai sus amintite ale sunetului muzical. Colaborarea intensității cu înălțimea, spre exemplu, deja ne oferă modelul unei deplasări spațializate: de la un do acut (octava a treia) în forte la un la grav (în octava mare) în piano, deplasarea fiind realizată simultan pe linia înălțimilor, dar și pe cea a intensității. Parametrul timbrului ar adăuga în complexitate traiectoriei – de la un do acut în forte la flaut la un la grav în piano la grupul corzilor. Durata ar aduce un plus de diversitate în această ecuație, deoarece am putea imagina un grup de șaisprezecimi pe înălțimea do, cu intensitatea forte la flaut și o mișcare înspre un sunet lung (eventual cu valoare de notă întreagă) în piano la grupul de corzi. Patru calități ale unei deplasări între două sunete semnifică, de fapt, patru tipuri simultane de mișcare și aceasta doar între două sunete! Să ne imaginăm doar cât dinamism și motricitate ar conține un fugato instrumental dintr-un Concert brandenburgic de J.S. Bach!

O a doua calitate este **interacțiunea** (2), pe care o putem interpreta mai degrabă în calitatea ei de cauză sau/și energie a deplasării. Interacțiunea valorizează faptul deplasării în sensul, în care aceasta din urmă este realizată într-un anumit scop (structural-semantic), deci sunetele nu se succed întâmplător, ci cu un anume sens și vizând o multitudine de scopuri (imediate sau/și mai

îndepărtate) în primul rând pur acustice și, pornind de aici, și semantice (conținutiste)³.

Fenomenul interacțiunii realizează semnificația spațială în primul rând prin continua generare a noi moduri de interacțiune între sunete sau, mai corect spus, între ansambluri organizate de sunete (mulțimi sau populații de sunete). Mai simplu spus, pentru a realiza deplasarea de la un sunet la altul, aceasta trebuie să aibă un scop extrem de precis – melodic, armonic, polifonic sau pur și simplu timbral. Apariția unui următor sunet (sau sunete) este foarte bine motivată (de către compozitor) și cauzată (de către întreaga acumulare structurală premergătoare).

Mai mult, există un punct “zero” al compoziției muzicale, care este primul sunet (sau grup de sunete). Pornind de la acest moment se poate întâmpla orice, în orice direcție și înspre orice sens. Însă cu cât înaintăm mai mult, făcându-și apariția noi și noi sunete, acumulările de sens reduc tot mai mult din acea totalitate de posibilități existentă la începutul compoziției sau-și interpretării. Multitudinea de corelări realizate (între sunete, între secțiuni sau articulații) condiționează tot mai precis direcția extrapolărilor. Chiar și în cazul unui receptor avizat, este dificilă realizarea unei predicții în ceea ce privește direcția și calitatea transformărilor pe care le va suporta materialul muzical. Înaintarea, împreună cu sonoritatea, prin acumularea de structură a compoziției muzicale, permite o tot mai facilă și precisă anticipare a evenimentelor ce vor urma. Într-un sens global, compoziția muzicală se “relevă” în conștiință, ultimul sunet al compoziției muzicale marchând, practic, “moartea” ultimei posibilități, și instaurându-se o singură posibilitate în forma ei realizată.

Astfel, se edifică un sistem extrem de complex “etajat” de interacțiuni imediate și distanțate, interacțiuni vizând acumularea unui sens global (spre exemplu, acumularea sunetelor înspre o structură melodică) sau unul imediat (rezolvarea sensibilei în tonică într-o cadență). Interacțiunea asigură generarea,

³ Aceste scopuri pot fi **intrinseci**, dacă ne gândim la o logică non- sau meta-“expresivistă” a “sunetelor în sine”, a logicii interne non- sau meta-“imagistice” sau/și “semantice” care ține de ordinea sonoră pură a echilibrelor și raporturilor acustice. Prin scopuri **extrinseci** înțelegem acea funcționalitate atributivă cum ar fi o sumă de stări ale “semanticității” muzicale – “expresivismul”, “imaginismul” sau/și “comunicativismul” muzicii, nemaivorbind despre “lingvisticitatea” acesteia. Bineînțeles, că aceste stări ale semantismului au, conform unei mentalități diletante, scopul de a ne “explica” acel sacramental mesaj al muzicii, pe care, chipurile, compozitorul s-a străduit cu atâta încrâncenare să-l cifreze într-un limbaj atât de abstract care este “limbajul” muzical (!)

“Revolta” împotriva semanticității în exclusivitate extrinseci a sunetelor muzicale ar putea fi ilustrată prin creația lui Anton Webern, a cărui gândire muzicală “cristalizată” (non-redundantă, după cum o definea autorul) genera sonorități similare unor “cristale sonore”. Într-un alt sens, această semanticitate, deci “conținutivism” exclusiv (în totala defavoare a factorului acustic primar), însoțit de un puternic element de esteticizare – “sonoritate frumoasă” sau/și “expresivă” – poate fi ilustrată prin muzica lui Verdi-Wagner-Brahms, fără a-l exclude însă și pe Debussy.

configurarea, cristalizarea și acumularea structurii. Din acest șir, vizibilă ne este doar secvența de **acumulare** (3), care, într-un final, reprezintă sensul interacțiunii.

O următoare întrebare ar fi însă **ce se acumulează?** Urmărind edificarea și funcționarea semnificației spațiale, nu ar fi suficient să spunem doar **structura**.

Astfel, pe lângă acumulările de structuralitate, trebuie să vorbim despre acumulările de **dimensiuni și volume** din care această structuralitate se integrează și care reprezintă două atribute esențiale ale structurii. Vorbim aici despre “dimensiunile” articulațiilor, dar și despre consistența/densitatea “volumelor” pe care le ocupă în “tetradimensionalitatea” spațiului muzical, spre exemplu, un acord, o linie melodică, o temă, o perioadă, o strofă, o formă tristrofică mică în ecuația unei forme de sonată etc.

Ar trebui, deci, să reorientăm semnificația termenului de procesualitate înspre indicarea aceluia spor de “structuralitate” a compoziției muzicale, care este posibil doar odată cu realizarea unor acumulări de spațialitate – dimensiuni și volume de structură. Aceasta ar fi o modalitate “tridimensională” de reprezentare a structurii, existând însă și o modalitate oarecum alternativă de reprezentare – una “topografică”. În acest sens, putem vorbi despre **arii** sonore în calitatea lor de **suprafețe** sau/și **relief**.

Prin acumulare continuă se extinde structura, care în reprezentarea finală, generalizată și esențializată, este evaluată în specificul ei ca dat al formei muzicale: proporții, relații de interdependență și intercondiționare (imediată sau distanțată, concentrică sau consecutivă), ierarhie, variabile sau/și priorități funcționale, raporturi de cantități și dimensiuni. Aceasta este o reprezentare în **nuce** a tipologiilor de evenimente sau stări care au loc în timpul acumulării de structură-spațiu muzical.

4. Specificul dinamismului fenomenal al structurii muzicale

O ultimă idee s-ar referi la dinamismul **dimensiunilor și volumelor**, a **ariilor, suprafețelor și reliefulor** sonore. Esențial este faptul că toate aceste stări ale structurii reprezintă o sumă de daturi **fluctuante** sau/și **variabile**, iar această semnificație reprezintă o evidență de prim plan în ordinea funcționalității acestora în receptarea, dar și edificarea globală a formei muzicale în conștiință.

Dimensiunile sunt plasate într-un proces de continuă **expansiune-diminuare**, **volumele** - într-un proces de **concentrare-rarefiere** a densității interioare, **ariile** și **suprafețele** sonore - într-o continuă **derulare și desfășurare**, iar **reliefulurile** muzicale sunt constituite ca un ansamblu de **denivelări, pante, piscuri** sau/și **plaje** etc. Toate aceste stări sunt, în același timp, organizate într-o succesiune generativă, în care **interacțiunea** se **articulează** ca o **intercondiționare**. Altfel spus, atingerea stării de **plajă** (atribut al **reliefului**, dar și sugestie a orizontalității) condiționează, în ordinea funcțională a **desfășurării** expansive, generarea stării de **pantă** sau **denivelare**, iar **expansiunea-**

concentrarea în mod obligatoriu va genera o **diminuare-rarefiere**. Articularea completă a uneia dintre stări imediat va genera deplasarea înspre opusul acesteia și invers.

Tot astfel, în reprezentarea **derulării** unor **arii** sau **suprafețe** sonore este esențial modul de **derulare**, care se manifestă prin continua alternare între poli binomului **accelerare-decelerare**.

5. Structura - între arhi-tectonic și metro-tectonic

Orientată spre spațialitate însă, procesualitatea se desfășoară simultan pe linia celor doi vectori fundamentali, care definesc chiar “structuralitatea” formei pe linia acumulărilor de dimensiune și volum. Acumulările de dimensiune, deci cantitatea de structură am putea-o asocia cu o viziune **pe orizontala** totalului de măsuri (tacturi) ai unei compoziții muzicale, modelul căpătat dintr-un asemenea mod de reprezentare fiind unul **metro-tectonic**. Acumulările de consistență și avansarea în grade de ordine sau/și organizare a structurii le-am putea asocia cu o viziune **pe verticala** sistemului nostru de reprezentare, modelul rezultat de aici fiind unul **arhi-tectonic**.

Iată că am ajuns la două sisteme de analiză sau-și de critică a formei muzicale în termenii proprii acesteia: **metro-tectonici** și **arhi-tectonici**, două sintagme definind cantitatea și calitatea structurii acumulate (arhitectonic), dar și proporțiile dintre secțiunile constitutive ale acesteia, văzute prin numărul de măsuri “alocate” fiecăreia dintre ele (metro-tectonic). Ambele oferă avantajul de a vedea forma la modul sincron, în simultaneitatea totalității acesteia.

6.1. Muzica – organism generator de spațialitate

În ce rezidă multdiscutata și multcomentata “vrajă” a muzicii? De ce “ecourile” mentale ale unei compoziții muzicale interpretate se traduc, în limbaj, prin termeni de “magie”? Ceea ce se întâmplă în timpul unei interpretări nu este absolut deloc magic. Acest fapt este evident.

S-ar putea ca această “vrajă” să-și găsească o explicație chiar banală, neobservată însă de nimeni, din moment ce atât ignoranța diletantă (sau/și snobistă), cât și prejudecățile scientiste sau doctrinare au inoculat un anumit mod de receptare și reprezentare a fenomenului muzical. S-ar putea ca noi să nu fi observat un lucru foarte simplu și anume ostentativa și obsedanta insistență cu care era afirmată substanța “temporală” a fenomenului muzical.

S-a vorbit și s-a scris mult despre așa-numita “temporalitate” specific muzicală, deci despre acele “tempo”-uri și “ritmuri” specifice pe care articularea fenomenului muzical le impune modului de desfășurare a fenomenului temporal. Fie că era vorba despre o temporalitate mai specială construită în conștiință, fie că

se vorbea despre un timp obiectiv al muzicii, în nici una dintre sursele consultate nu s-a amintit despre specificul spațialității în care există muzica. Cu atât mai puțin a existat probabilitatea ca cineva să emită ideea unui spațiu specific muzical, generat chiar de muzica interpretată, un spațiu care ar prinde viață, deci ar crește, dobândindu-și dimensiunile odată cu desfășurarea compoziției muzicale, separabil de aceasta doar în calitate de concept și elemente al discursului muzicologic. Altfel spus, pentru a fi ea însăși, muzica generează un spațiu propriu, specific.

Care este însă specificul acestui **spațiu muzical**? Care este acel spor de specificitate pe care îl deține **spațiul intrinsec muzical** față de spațiul obiectiv în care se desfășoară compoziția muzicală? Chiar în formularea acestor două stări ale spațialității – una **intrinsec muzicală** și una **extrinsec obiectivă** - remarcăm și conștientizăm o separare sau/și “distanțare”, deci “spațializare” a acestor două stări în și prin care există muzica.

Opera muzicală construiește o spațialitate specifică în primul rând prin intermediul **paradoxului**, suprimând binomul **spațial-vizual** și instaurând o ordine a lucrurilor în care categoria **spațialului** nu neapărat implică o explicitare prin vizualitate. Acest lucru l-am putea asemui cu o concepție plastică destinată nevăzătorilor. Cum ar putea arăta o asemenea “pictură”? Ar trebui să ne imaginăm situația în care conștiința lipsită de “conducta” informațională, practic, cea mai eficientă, intră în stare de “alertă” și încearcă să genereze **reprezentări (!)** ale unui fenomen **non-imagistic**, deci, **invizibil**.

(1) Contrariază și intrigă faptul că ceva se întâmplă și se întâmplă cu o deosebită putere și efect al prezenței, influențându-ne la modul direct, însă în aparență lucrurile rămân neschimbate. Această extrem de puternică posibilitate de “manifestare” im-presivă (acustică sau estetică) a unei lucrări muzicale ne aruncă în starea de nevăzători, neajutorați și lipsiți de orice posibilitate de apărare în fața unor entități incontroleabile, care sunt sunetele dezlănțuite. Senzația de pierdere a contactului și controlului asupra ordinii evenimentelor (muzicale) din imediata apropiere ar putea, într-un prim moment, să panicheze pe oricine.

(2) Un al doilea efect, extrem de puternic, ar putea fi cel de **învăluire**, muzica “năpustindu-se” înspre receptor, practic, din toate părțile. Astfel, fără a putea localiza cu certitudine o singură direcție din care se “prăbușește” muzica asupra lui, auditorul se pomenește într-un spațiu “muzical” închis “ermetic” în jurul lui. Chiar mai mult, acest spațiu plin pînă la refuz de mișcare se “dilată” sau se “contractă” chiar în imediata apropiere a receptorului în cauză, provocând senzații asemănătoare cu cele situate între “agora-” sau “claustro-fobie”. Nu mai vorbim despre ce se întâmplă în termenii spațiului “interior”.

(3) Al treilea efect s-ar referi la senzația că muzica mi-se-adresează-chiar-mie, alegându-mă-drept-țintă-mai-întâi-de-toate-chiar-pe-mine, însă fără-ca-eu-să-i-fi-sugerat-într-un-anume-mod-acest-lucru. Însă articulându-se în prezența unui receptor, ea parcurge practic instantaneu distanța de la sursa sonoră pînă la organul auditiv al acestuia. Senzația de a fi fost ales, chiar și fără a fi dorit acest lucru, surpriza de a fi accesibil într-un mod atât de rapid și eficient, imposibilitatea

de a evita contactul și dominarea absolută a spațiului în care se articulează - iată doar câteva din efectele sau/și trăsăturile pe care le deține fenomenul muzical în ipostaza lui spațială.

Acesta ar fi un prim sens specific al **spațialității muzicale** – un dinamism fenomenal invizibil, dar totuși sesizabil prin extrem de puternica și precisă lui orientare înspre receptor⁴. Mai mult, în timpul unei audiții în concert senzația distanței este anulată, practic, instantaneu. Lucrurile funcționează în totală conformitate cu afirmația că “limbajul este o entitate intraductibilă, dar totuși inteligibilă”. O iraționalitate conștientizabilă.

Efectele acestui mod de reprezentare reorientează conștiința înspre realitatea unui alt spațiu, oarecum alternativ celui obiectual.

A spune că muzica prezintă **ideea** spațiului, nu ar fi un enunț chiar lipsit de adevăr, însă nu lipsește cea doză de “poeticitate”, deci distorsiune, inutilă în economia discursului nostru.

Muzica reconstituie chiar substanța spațiului, oferindu-ne un **spațiu complet**. Ce avem aici în vedere? Conștientizăm ordinea spațiului obiectiv, spre exemplu, prin corelarea a două obiecte situate pe una din cele trei axe spațiale (sus-jos, stânga-dreapta sau în față-în spate). Vedem un obiect “aici” și unul “acolo”. Conștientizăm și distanța care le separă, însă nu o remarcăm într-un sens obiectual, lipsindu-i suprafața, culoarea, forma etc. O măsurăm ca și timpul, prin unități convenționale de măsură. Muzica recuperează această “obiectualitate” pierdută a distanțelor, prezentându-ne ceva pe care l-am putea asemui anume cu acel “ceva” invizibil care stă între obiecte și nu cu obiectele în sine. La distanțe mai putem adăuga **înălțimile** sau/și profunzimile, care există în primul rând ca **înălțimea** și **profunzimea** și nu ca determinativ merit să indice calitatea raportului spațial între două sau mai multe obiecte. Ordinea spațiului obiectiv este o ordine a inegalității, a dezechilibrelor în favoarea vizibilului, impunându-l ca singurul reper operabil.

Muzica însă ne oferă un **spațiu complet**, în care ca *obiecte ale spațiului muzical* există atât sunetele, melodiile, temele muzicale etc., cât și distanțele, înălțimile și profunzimile. Altfel spus, obiectualizate sunt în primul rând raporturile, egalitatea funcțională instaurând totalitatea, un spațiu fără **goluri**. Astfel, pe lângă invizibilitatea elementelor spațiului obiectiv, cu însușirile și raporturile lor, spațiul muzical reiterează **totalitatea**⁵.

Invizibilitatea sonorității suprimă dezechilibrul, aducând în prim plan, pe lângă faptul obiectual al sunetelor și faptul obiectual al însușirilor și raporturilor.

⁴ În acest sens, în ecuația receptării funcționează ca un element de prim plan, criteriul localizării spațiale a sonorității.

⁵ “... muzica reprezintă nu (atât) obiectele, cât cea esență a lor în care ele sunt contopite, unde nu există unele în afara celorlalte...” (A. F. Losev, *Muzica – obiect al logicii*, Editura “Pravda”, Moscova, 1990, pag. 232); “... contopirea poate fi și între esențe opuse. Astel, este impresionantă contopirea în muzică a suferinței cu plăcerea” (Idem., pag. 232).

Chiar modul de structurare a planurilor scriiturii muzicale, o ierarhie funcțională strict determinată în articularea ei, reprezintă o trimitere cât se poate de clară la un tip de gândire definit de logica spațialității.

6.2. Elemente obiective de construire a spațialității muzicale

Ca punct de pornire pentru considerarea șirului de elemente obiective, generatoare de spațialitate muzicală, ne servește chiar partitura muzicală, în special partitura simfonică.

Structurată în aparență similar unei cărți, partitura muzicală presupune în primul rând o citire frontală pe ambele dimensiuni spațiale - orizontală/verticală, fiind de preferat o citire a verticalelor înlănțuite în desfășurarea lor pe orizontală. Legitatea simultaneității presupune mai întâi de toate conștientizarea (citirea) îmbinării pe verticala armonică, urmând (a fi conștientizată și citită) legitatea succesiunii în logica discursului și, implicit, a structurării planurilor melodice (tematic), tonal-armonic, ritmic etc.

Plecând de la spațiile între portativele fiecărei partide, spațialitatea vizuală a partiturii definește și identitatea specifică a fiecărui grup instrumental separat, în care instrumentele sunt ordonate de sus în jos, în funcție de registrul acoperit de instrumentele din componența grupului. Astfel, în grupul instrumentelor de suflat de lemn, după grupul flaușilor (instrument cu cea mai înaltă "plajă" sonoră), urmează grupul oboiului (sau/și cornul englez) și, în ordine descendentă, grupul clarinetelor (cu transpozițiile specifice) și fagoșilor.

Aceeași ordine este respectată și în celelalte grupuri constitutive ale componenței unei orchestre simfonice. Într-o ordine descendentă (pe pagina partiturii), după grupul instrumentelor de suflat de lemn, urmează instrumentele de suflat de alamă și în josul paginii este plasat grupul instrumentelor cu corzi. Este evidentă respectarea la acest prim nivel (notația în partitură) a criteriului spațial, întreaga partitură prezentându-ne un sistem de "fășii" timbrale eterogene expuse într-o ordine stratificată.

Sistemul de straturi, însă, pe lângă a defini doar ordinea dispunerii grupurilor instrumentale într-o partitură simfonică, funcționează ca și criteriu de organizare și în constituirea scriiturii orchestrale. Muzicologul rus E. Nazaikinskii definește **factura** (din latinescul **factura** – ceva făcut, ceea ce este făcut) astfel: "... **f a c t u r a** î n m u z i c ă este o configurație muzical-spațială a țesăturii sonore tridimensională, justificată artistic și diferențiată și care unifică pe verticală, orizontală și profunzime totalitatea componentelor."⁶ Care ar fi aceste straturi, organizate conform logicii interioare de structurare și desfășurare a compoziției muzicale?

⁶ Nazaikinskii, E., *Logica compoziției muzicale*, Ed. Muzica, Moscova, 1982, pag. 73.

În acest sens există, într-o reprezentare extrem de simplificată, trei modalități de organizare a spațiului muzical.

Prima s-ar referi la un set de criterii globale de organizare a sonorității, criterii funcționale în diferite epoci stilistice. Structurate conform aplicării lor succesive în practica muzicală acestea ar fi: organizarea **monodică** (pe o singură linie melodică – cântul gregorian al evului mediu), organizarea **eterofonică** (o linie melodică principală și o alta/altele prezentând forme variate ale principalei – practicile populare), organizarea **polifonică** (pe mai multe linii melodice – muzica evului mediu târziu, a renașterii și barocului) și organizarea **omofonă** (în linii generale, o melodie cu acompaniament – practica operistică, preclasicismul și clasicismul vienez, romantismul etc.)⁷, cu eventuale posibilități de definire ca și scriitură armonică.

O a doua modalitate ar reflecta dinamismul intern și specific al straturilor constitutive ale partiturii, pornind de la același principiu **monodic**: primul tip de scriitură ar fi – **unisonul orchestral**, al doilea – **melodia cu acompaniament**, al treilea – **al doua voce melodică**, al patrulea – **expunerea pe mai multe voci**, al cincilea – **scriitura contrapunctică** și al șaselea – **scriitura complexă** (prin îmbinarea tuturor elementelor precedente)⁸.

Cea de a treia modalitate s-ar referi la o aranjare ierarhică a elementelor scriiturii în ecuația desfășurării compoziției muzicale. Astfel, în primul rând sunt departajabile elementele planului principal și planului secundar (însoțitor), cum ar fi, spre exemplu, o linie melodică principală (tema) și fondul armonic-ritmic (în simfoniile lui Beethoven, Brahms sau Ceaikovski). În prim plan ar putea ieși și parametrul ritmic (în *Sacre du printemps* de I. Stravinski), eclipsând importanța factorului melodic sau armonic. Prioritare ar putea deveni și elementele timbrale, în asocieri cu cele melodice (în *A l'apres midi d'un faune* de Cl. Debussy).

Specificul spațiului muzical aduce în prim plan natura oscilantă, variabilă care îi definește existența. Desfășurarea unei partituri simfonice reprezintă un extrem de complex joc al priorităților, al deplasării acestora de la un parametru al scriiturii la altul, la instaurarea temporară a unuia dintre parametri ca funcție dominantă și aportul activ al celorlalte cu funcții însoțitoare, raporturi niciodată stabile, definitive, ci plasate într-o continuu proces de transformare.

Aceasta din urmă calitate – transformarea continuă - trebuie însă conștientizată ca o transformare sincretică a formei-sens, a formei (scriiturii sau

⁷ Compozitorul și muzicologul român Șt. Niculescu denumeste aceste patru tipuri de scriitură tipologii fenomenale.

⁸ Modelul aparține compozitorului și muzicologului american W. Piston, pe care acesta îl prezintă în volumul său "Orchestrația" (Ed. "Sovetskii Kompozitor", Moscova, 1990). O sistematizare aproximativ asemănătoare, însă mult mai diversificată, o prezintă și compozitorul și muzicologul rus de origine germană Alfred Schnittke: a. zona intermediară între o voce și două voci: - unison cu mici abateri, - tema cu figurație, - variante (ale temei), - derivări, - contopire de voci; b. scriitura pe două voci; c. coruri instrumentale cu număr variabil de voci și g. variabilitatea funcțională a vocilor și partidelor instrumentale.

compoziției muzicale) și sensului (care este și scriitura, pe lângă expresia pe care o configurează și emană), iar într-un al doilea sens, binomul formă-sens trebuie ridicat la puterea spațialității specific muzicale, astfel instaurându-se în conștiință triada formă-spațiu-sens. Particularizările ar putea merge pe surprinderea specificului degajat de funcționarea perechilor formă-spațiu și sens-spațiu, ambele perechi funcționând în aceeași ordine sincronică a lucrurilor.

Astfel, compoziția muzicală o reprezentăm ca și spațiu-sens împreună cu formă-sens – forma în spațiu sau spațiu-formă în articularea lui evolutivă. Într-un final, forma muzicală în dezvoltarea ei este nu altceva decât o formă a spațiului dacă nu chiar și spațiu-formă într-o continuă evoluție sonoră în calitate de sens. Împreună cu acumularea formei muzicale și a sensului muzical este realizată, sincronic și de fapt, acumularea spațiului “plin” de muzică - a spațiului muzical.

7. Fenomenul de totalitate structurală a compoziției muzicale

Muzica ne lansează dincolo de orizontul temporalului. O face construind un habitat specific, în care **se întâmplă existența unui sens**, care prinde viață și identitate prin **mișcare și formă**, prin **mișcări și forme**, **adunându-se și acumulându-se** continuu, **integrându-se** și avansând continuu în **coerență și coeziune**. Indiferenței temporale i se opune diferența formală care și este sensul. Este un sens viu, din moment ce-i putem trăi devenirea chiar prin acumularea și integrarea formei ca singura evidență și certitudine. O formă care nu are trecut sau viitor și care se articulează ca o constantă a secvenței de actualitate.

Această din urmă idee ar cere, însă, o explicitare, deoarece articulându-se în conștiință sub formă de reprezentări specifice, compoziția muzicală reclamă cu necesitate imaginea unui proces de integrare. Astfel, nu putem vorbi despre anterioritate și posterioritate, într-un sens, spre exemplu, structural, ci mai degrabă despre un prezent extensibil continuu, deoarece stările constitutive ale proceselor de acumulare structurală “rămân” în interiorul structurii, sunt sincrone acumulărilor structurale, coexistă cu ele și în ele, atât în calitate de condiție a acestora din urmă, cât și în calitate de dat însoțitor. Acumularea structurii în muzică reprezintă o “laolaltă” funcționare a tuturor fazelor succesive de creștere a structurii. Se articulează astfel un fenomen de “crescendo” structural, de “adunare” continuă a structurii, care duce la instaurarea stării de totalitate, deci de prezență sincronă, simultană, într-o formă oarecum “simbiotică” a tuturor stărilor structurale pe care le parcurge compoziția muzicală spre exemplu în timpul interpretării.

Altfel spus, imaginea totalității structurale a unei compoziții muzicale poate fi edificată în conștiință doar prin prezența în simultaneitate a tuturor fazelor de creștere-acumulare structurală, deoarece starea de formă muzicală finită este asigurată prin reprezentarea **sincronă** ale unor faze **diacrone** ale devenirii muzicale. O lucrare muzicală se integrează ca totalitate prin suma sintetică a

funcțiilor compoziționale care definesc organizarea, controlul și orientarea procesualității muzicale.

Metaforic vorbind, compoziția muzicală realizează o ieșire efectivă din temporalitate anume prin prezența **sincronă** a **vârstelor devenirii sale**, care sunt etapele acumulării **diacrone** ale structurii.

Imagistic vorbind lucrarea muzicală nu o privim de la stânga la dreapta, cum am fost obișnuiți poate, ci mai degrabă direct **prin** primul sunet înspre ultimul. De abia aici pășim de la bidimensionalitatea unei reprezentări plane a lucrării muzicale, pe a cărei corp, imaginat ca o linie dreaptă, privirea noastră cade perpendicular, înspre tridimensionalitatea reprezentării în care privim **prin** corpul compoziției muzicale, imaginându-ne-o drept "lunetă", "tub", "tunel", "țeavă" sau "telescop". Extremitățile acesteia fiind primul și ultimul sunet al compoziției muzicale, privim **prin** primul sunet **înspre** ultimul, astfel realizând acea simultaneitate a **stărilor integrative** sau fazelor acumulative ale structurii. Doar uitându-ne **prin**, înțelegem ce înseamnă a vedea **tot**. (Citat din Mozart – el vedea sau/și auzea toată compoziția muzicală, reprezentând-o ca privind prin ea, de la primul la ultimul sunet)

Însă, prin creșterea spațială, în dimensiune și densitate a structurii, semnificăm, la modul **sincron**, și creșterile, ca dimensiune și volum, a sensului, tot astfel precum vorbind despre un spațiu obiectiv al acumulării și devenirii structurale, indicăm și spațiul interior al conștiinței în care se construiește, **sincron** cu faptul sonor exterior conștiinței receptoare, ființa compoziției muzicale. De la spațiu, ca habitat al structurii, ajungem la spațiu ca mod fundamental al structurii, iar de la reprezentarea lor scizionată - structură în spațiu, ajungem la conștientizarea sincretismului primordial al stării de spațio-structuralitate sau, într-un final, prin aportul decisiv al sensului, la muzicalitatea spațializată.