

Oleg GARAZ

Rolul determinărilor psihologice în procesul de configurare și receptare a formei muzicale.

În loc de introducere

Pornim de la ideea unei *chei de lectură* a formei muzicale care ne-ar asigura înțelegerea unei interdependențe *simbiotice* între specificul structurării formelor muzicale și posibilitatea asimilării complete a acestora de către receptor în timpul unei audiții. Este vorba aici despre posibilitatea unei *proiecții antropologizante* care ar defini fundamentele substanțiale ale operei muzicale și care putea fi, în egală măsură, condiție și model de reprezentare a procedurii de genază și configurare a elementelor constructive ale muzicii¹.

În acest context am putea imagina formele muzicale drept (a) un sistem complex de *semnale* și, în egală măsură, (b) o *hartă* cognitivă, cu *topografia* ei de fiecare dată diferită, în care fiecare element ar deține o încărcătură semantică suficientă explicitării sensului programat de către compozitor. Din acest punct de vedere, putem vorbi, deopotrivă, despre despre formele muzicale în calitatea lor de *traiect, traseu, cale* și, în același timp, drept *teritoriu și spațiu organizat*. Specificul acestui ansamblu de imagini presupune, însă, un element hotărâtor și anume, prezența pe întreaga suprafață a *teritoriului* formal a unui sistem de *semne, semnale sau mesaje* oferite de către compozitor în vederea lecturării și unei mai bune orientări în spațiul musical al unei lucrări interpretate. Altfel spus, compozitorul concepe lucrarea muzicală încărcând-o cu *semne, semnale și mesaje* posibile de lecturat și înțeles de către auditor, anume acest fapt asigurând posibilitatea înțelegerii complete pomenită mai sus².

¹ „Din punctul de vedere al procesului psihologic de receptare a formei muzicale, Asafiev interpretează [...] și conceptul de «dramaturgie»: în esență, el generalizează aici toată partea comunicativă a artei și, mai întâi de toate, mijloacele de creare a formei, a căror menire este de a direcționa atenția auditorilor, [pe traiectoria] concepută de compozitor. După Asafiev [aceste mijloace], devin «factorii care decid soarta formei» și a «perceptibilității» și «accesibilității» acesteia, contribuind în același timp ca forma în muzică, parafrazând expresia imagistică a lui Asafiev, să nu devină «lăcat», ci «cheie».” (Asafiev, B.V., *Despre orientarea formei la Ceaikovski*, în: *Opere alese*, Moscova, 1954, vol. 2); în: Schein, S. *Teoria simfonismului în interpretarea lui B.V.Asafiev* (în: *Problemele științei muzicale*, vol. 6, Ed. Sovetskii Kompozitor, Moscova, 1985, pag. 15).

² Însăși posibilitatea receptării formei muzicale drept *formă* a datului muzical audiat și, mai pe larg, *asimilării și înțelegerii* formei muzicale drept întreg și totalitate, este asigurată de această asemănare (date fiind o multitudine de trepte de mediere) între specificul funcționării psihicului uman (condițiile și mecanismele) și specificul organizării formei muzicale. Nu putem imagina o altă posibilitate de transfer decât doar în cazul în care între cele două entități relaționate (psihicul uman și forma muzicală) există o anume simpatie, care la rândul-i implică necesitatea unui mod „mimetic” de raportare a formei la conștiință. La limită, imaginăm forma muzicală drept consecință a procesului de proiectare a conștiinței artistice asupra materiei muzicale, fapt care atât simpatia, cât și mimetismul drept condiții necesare și suficiente procesului de transfer.

Această situație aduce după sine și mai multe deschideri problematizante a ideii expuse mai sus:

1. Problema interconstrucției care are loc între psihicul uman și specificul structurării și articulării compoziției (dramaturgiei)/forme (structurii) muzicale;

2. Problema modului în care totalitatea fenomenelor psihismului uman poate fi „modelată” în cadrul unei compoziții muzicale.

3. Poate chiar mai mult: ne interesează aici tehnicile orientării forme muzicale înspre psihicul receptor¹;

4. și ipoteza conform căreia *forma muzicală își poate asigura atât sugestibilitatea, cât și receptabilitatea maximă posibilă doar în sensul în care va putea fi realizată starea de „simpatie” între logica structurării articulațiilor forme și logica mecanismelor de articulare a proceselor mentale*. Altfel spus, pentru a fi receptată și asimilată în totalitatea sensurilor pe care le deține, forma muzicală va trebui „să se asemene” modului specific de articulare a psihicului uman în principiile lui fundamentale². Doar într-o astfel de situație se poate releva starea de *colaborare* și, mai mult, de *interferență* între forma produsului artistic muzical și conștiință, atunci când conștiința *se va recunoaște* în forma muzicală³, aceasta din urmă având ca motivație primară *plierea cât mai fidelă* (bineînțeles în scopul impregnării cât mai puternice în conștiință) pe specificul morfologiei și articulării mecanismelor psihismului uman.

Remarcăm aici o serie de deschideri ideatice:

1. problema modului de manifestare a acestui principiu (proiecția antropologizantă) în funcție de mijloacele-elementele utilizate și a logicii relaționării acestora, care diferă de la un domeniu la altul a activității creatoare;

2. problema relaționării șirului expresiv și al celui compozițional, relație necesarmente interactivă în sensul în care parametrul structural își validează utilitatea și eficiența funcțională doar în măsura în care „servește” la relevarea cât mai puternică a conținuturilor expresive pe care le comportă forma muzicală, precum și invers, latura expresivă va fi cu atât mai „eficientă” în ecuația operei

¹ Ne gândim aici atât la modul în care compozitorul „filtrează” conținuturile iraționale-intuitive transferându-le din imaginar în material-formal, cât și la funcționarea ulterioară a acestei atitudini care, implicit, definește și asigură orientarea lucrării muzicale înspre conștiința publicului receptor. Altfel spus, însuși compozitorul *codează* conținuturile proprii intuiției într-un mod care i le-ar face perceptibile drept *compoziție muzicală*, acest *algoritm* funcționând într-un mod similar și pentru alți subiecți receptori. Compozitorul reprezintă, practic, ipostaza primară a auditorului, orientând forma muzicală în articularea ei mai întâi de toate asupra sieși. De cealaltă parte, a auditorului, este posibilă și atitudinea retrospectivă, una inversată, atâta timp cât receptarea completă, avizată, a unei lucrări muzicale ar putea însemna și asumarea ipostazei de *compozitor*, chiar dacă într-un mod pur convențional, drept *identitate fictivă și funcție pur imaginativă*, operabilă doar pe durata audierii.

² Nu ne referim aici doar la situația în care compozitorul ar „încărca” elementele structurale ale forme cu anumite conținuturi accesibile unei lecturări imediate, ci la un plan mai profund, la al cărui nivel însăși algoritmul organizării și articulării forme muzicale ar fi concepuți (conștient sau nu) în conformitate cu algoritmul articulării proceselor psihice și a unei sume de abilități precum *percepția-atenția-memoria*.

³ Nu vorbim aici despre o „recunoaștere” conștientă, ci despre acel sentiment de confort pe care-l resimte receptorul atunci când lucrarea muzicală se „pliază” perfect pe relieful particular al conștiinței, iar conținuturile sunt transferate și asimilate într-un proces cvasi-spontan. Încercând o descifrare a acestui confort, dorim să menționăm că sentimentul nu este provocat de conștientizarea clară a faptului că au fost receptate conținuturile intenționate de către compozitor, ci mai degrabă de spontaneitatea cu care o lucrare muzicală determină o relevare cât mai completă a conținuturilor individuale, proprii fiecărei persoane din publicul unei săli de concert.

muzicale, cu cât mai diversificat va fi configurat parametrul structural¹. Bineînțeles că această diversificare va fi realizată doar în funcție de necesitățile expresive. Este vorba aici despre oglindirea proceselor psihice (stărilor psihice) în multitudinea elementelor limbajului muzical și a posibilităților de configurare a acestora;

3. problema vectorului adresativ a unui anumit tip de activitate, în sensul în care (dacă ne limităm doar la domeniul practicilor artistice) fiecare artă apelează selectiv un anumit set de senzori (organe/canale de percepție), dintre care unul va fi determinant, ceilalți fiind complementari-compensatorii.

Toate trei probleme presupun un numitor comun, pentru început de maximă generalitate sau, altfel spus, cu o maximă putere totalizatoare. Chiar prin titlul său, lucrarea lui G. Durand² „*Structurile antropologice ale imaginarului*” ne furnizează primele două cuvinte-cheie – *antropologic și imaginar*. Al treilea termen îl găsim în subtitlul lucrării – „*Introducere în arhetipologie generală*” – *arhetip*. Se impune nevoia unei interpretări sumare a acestor termeni, care ar limpezi relevanța acestora în discursul nostru. Toți trei termenii se structurează în figura unui *triumghi semiotic* în care fiecare element are rolul lui precis și anume :

- *antropologicul* semnifică mai întâi de toate *operatorul*, dar și *determinanta semantică* a conținuturilor în cazul în care vorbim despre o activitate artistică;

- *imaginarul* reprezintă trimiterea la ideea și imaginea de *câmp de operare* cu toți referenții impliciți necesari funcționării acestuia, atât temporali, cât și spațiali ; poate chiar mai mult, atragem atenția mai ales asupra calității *imaginare* a elementelor și a legăturilor stabilite între acestea;

- *arhetipalul* se impune în calitatea lui de *hiper-bibliotecă, rezervor* sau, la nevoie, *muzeu* al tuturor *elementelor* necesare, spre exemplu, pentru un compozitor la nivelul căutărilor intuitive a necesarului în procesul creației;

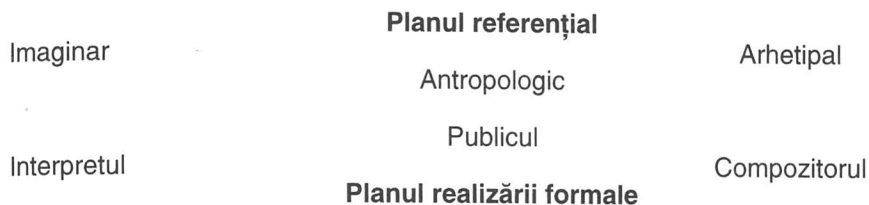
La ce bun, însă această triadă, dacă nu-i putem intui și demonstra utilitatea în ecuația discursului nostru? Am pornit de la nevoia identificării unui ipotetic *numitor comun* între fenomenele psihismului uman și proiecția mediată a realității realizată în tipologiile formelor muzicale³. Astfel, acestui prim triumghi semiotic –

¹ În situația concretă a interpretării, modelul ideal semnifică „voalarea” amânduror parametri – expresiv și formal – atâta timp cât doar con-lucrarea lor simbiotică, fără nici o „proeminență” de o parte sau de alta, asigură o maximă eficiență în procesul de asimilare a lucrării interpretate.

² Durand, G. *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977.

³ În câmpul formelor muzicale putem distinge cu claritate mai multe forme mediate de realizare a structurilor arhetipale. Arhetipul *dualității* (tipologia de bistrofic), precum și a *trinității* (tipologia de tristrofic), fiecare arhetip cu deschiderea lui particulară (a) înspre zona *filosoficului* (dualitatea dialectică) și (b) cea a *religiosului* (trinitatea în unitate). Un exemplu interesant și relevant ca implicare directă a unui *referent arhetipal* în ecuația discursului muzical îl reprezintă Partea a doua a Sonatei op. 111, în do minor, de L. van Beethoven – *Arietta* – în care arhetipul trinității este realizat nu atât în planul organizării formale, cât în planul organizării ritmice – ternare, cu o evidentă trimitere la medievalul *tempus perfectus*. Această opțiune a compozitorului reprezintă, pe lângă implicarea *referentului arhetipal*, și recursul la structura de *referent istoric* propriu-zis (binomul ritmic – *perfectus-imperfectus*). O a doua pereche de *arhetipuri* implicate direct în organizarea formei muzicale este, deopotrivă, cel al *rotirii* (rondo) și cel al *transformării* (variațiunile). Drept exemplu totalizator în ceea ce privește în special arta muzicală ne putem referi la arhetipul *devenirii* drept marcă distinctă a *procesualității* acesteia și în calitate de criteriu relevant în defavoarea *temporalității*, care în acest context se impune drept unul eufemistic. Acest fapt este vizibil atâta timp cât referentul *devenirii* este *procesualitatea* și nu *temporalitatea*, accesoriu secundar (mechanic în esența lui) al *procesului de devenire*, iar *actanți* reali ai *devenirii muzicale* sunt *evenimentele* sonore (și nu secunde și minutele) în calitatea lor de *personaje* ale unui câmp imaginar a cărui proiecție este realizată prin intermediul unei lucrări muzicale.

antropologic-imaginar-arhetipal, aici fiind vorba de *planul referențial*, îi corespunde un al doilea – compozitor-interpret-public – în *planul operatorilor/destinatarilor*.



1. Mijloacele tehnice ale muzicii și modelajul psiho-afectiv

Chiar dacă această relație între cele două planuri se articulează drept una *simbiotică*, diferența specifică își spune cuvântul prin funcționarea *filtrelor de mediere* atâta timp cât transferul arhetipurilor din *planul referențial* în *planul obiectiv* al operatorilor/destinatarilor nu poate fi realizat la modul direct decât printr-o *resemnificare* constantă, ceea ce reprezintă un proces de filtrare a arhetipalului prin grilele imaginarului pentru a crea posibilitatea unei formulări inteligibile în termenii antropologicului. Altfel spus, va exista nevoia reformulării *paradigmaticului* (planul referențial al arhetipurilor) în termenii *sintagmaticului* (planul obiectiv al realizării formale), ceea ce necesarmente duce la activarea binomului *codare-decodare* ca posibilitatea reală de transfer al conținuturilor din zona *imaginarului-intuitivului* (compozitorul) înspre zona *receptabilului-inteligibilului* (interpret/public).

În planul *codificării* (procesul de compoziție) vor funcționa legitățile „*voalării*” în specificitate (material sonor, mijloace de expresie, structurarea non-lineară a sensului etc.), iar în planul formei (în cazul dat – muzicale) vor funcționa legitățile „*devoalării*” (în sensul conținutului, „mesajului” și a modelelor comunicare a sensului, acestea direcționate înspre receptor).

Toate cele expuse mai sus vine să le întărească și afirmația lui Boris Asafiev¹: „... *percepția organizează [la modul] secundar mișcarea organizată de către compozitor. Aceasta poate avea loc doar din moment ce chiar structurarea muzicii, organizarea mișcării sonore sau - ceea ce reprezintă același lucru - depistarea (identificarea) muzicii în corelarea logică a elementelor intonate (forma muzicală) se săvârșește în concordanță cu condițiile posibilității de receptare...*”²

Ceea ce ne interesează pe noi aici este că inconștient mai degrabă decât conștient, artistul depozitează în câmpul formei muzicale reprezentările sale simbolice asupra posibilităților și stărilor dinamice ale realității, aceasta dată ca o sumă de modele primare³. Neavând însă acces la formele de manifestare a realității decât prin „filtrele” propriei conștiințe, în ecuația acestui tip de reprezentare necesarmente vor intra și datele psihismului uman în multitudinea manifestării acestuia. Este evident că această stare de lucruri, pe lângă starea de *i*

¹ Asafiev, B. *Forma muzicală ca proces*, Ed. muzicală de stat, Leningrad, 1963.

² *Idem*, pag. 25.

³ „... ce este conținutul artei muzicale? Definiția unanim acceptată care există la noi se apropie de adevăr: arta muzicală oglindește realitatea (lumile interioară și exterioară) prin intermediul mijloacelor muzicale specifice și atitudinea artistului față de această realitate.” (Kușnariov, H.C. *Despre raportul între conținutul și forme artistice a operei muzicale*; în: *Despre polifonie*, Ed. Muzika, Moscova, 1971, pp. 66-67.).

ntercondiționare pe care o presupune, aduce după sine și situația în care legitățile articulării psihismului uman condiționează la modul *univoc* specificul *configurării* și articulării formei muzicale.

O următoare problemă ar fi una cu vădite valențe estetice: care este specificul oglindirii realității în muzică. „Este deosebit de important să facem o paralelă între muzică și artele plastice. Spre deosebire de artele plastice, care se adresează lumii obiectuale exterioare pentru crearea imaginilor artistice, care conțin ca și fond reproducerea lumii interioare a omului, în arta muzicală obiectul primar, fundamental și nemijlocit sunt stările și procesele psihice. Aceste procese, singulare și multiple, nu numai obiective, ci și personale, profund subiective, reprezintă conținutul esențial al muzicii și nici într-o altă artă nu sunt reproduse atât de diversificat și cu o atât de impresionantă putere artistică. Ele [procesele - n.n.] reapar în imaginația creatoare a artistului, fapt care duce la unitatea deplină a obiectivului cu subiectivul. Aceste procese apar în condiții istorice concrete, în anumite conjuncturi existențiale; ele permit reproducerea nu numai a vieții sufletești, ci și a realității exterioare. Reprezentarea obiectuală rareori își găsește loc în muzică (în legătură cu muzica programatică) și doar în calitate de moment subordonat.

Procesualitatea psihismului uman determină și procesualitatea artei muzicale [evidențierea ne aparține – n.n.].”¹

Dinamica potențialului elaborativ a substanței își găsește posibilitatea doar în cadrul unor modele specifice de desfășurare, doar astfel realizându-se „căderea” sau, altfel spus, „semanticizarea” prin „semioticizare” a substanței (codificarea *sensului* în *semn*). Astfel este condiționată la modul activ atât receptarea în general, cât și posibilitatea de a „absorbi” într-un mod eficient (estetic) reprezentările structurii.

Un cu totul alt sens al interacțiunii psihic-muzică (și într-un sens mai general), de această dată pasiv, îl găsim exemplificat la Octavian Nemescu: „În muzico-terapia, care a luat o extindere considerabilă în ultimii ani, mai ales în Statele Unite, anumite modele ritmice întruchipate sonor, sunt utilizate sub forma unor stimuli, în vederea extinderii randamentului de muncă a muncitorilor, a salariaților într-o întreprindere. Și în aceste cazuri sunt preferate întruchipările muzicale ale unor modele de stimulare, tocmai datorită potențelor estetice de care beneficiază fenomenul muzical, care-l fac să fie atractiv, ușor asimilat de către o mulțime de oameni.

Johannes Kneutgen, expert german în biologia muzicală, a demonstrat că variațiile dispoziției psihice la oameni, stimulate de anumite modele ritmice, întruchipate muzical, sunt legate, ca toate fenomenele psihice, de modificări hormonale și neurofiziologice. Stimularea dinamizării și calmării psihice este corelată cu accelerarea și respectiv încetinirea unor ritmuri biologice în organism, cum ar fi cele ale respirației și pulsului. Frecvența lor variază, în mod automat, sub influența unei muzici corespunzătoare.”²

Un următor nivel al considerentelor noastre îl reprezintă corespondența stabilită între procesele psihice (stări, regimuri dinamice de manifestare, etc.) și mijloacele și tehnicile compoziționale ale operei muzicale.

¹ Kușnariov, H.C. *Op. cit.*, pag. 67.

² Nemescu, O. *Capacitatea semantică a muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1983, pag. 85.

Compozitorul H. C. Kuşnariov indică în acest sens un şir relevant de corespondenţe:

1. Latura intonaţional-modală: „*Prin mijloacele majorului şi minorului sunt juxtapuse emoţiile spectrului luminos (de un caracter înălţător - n.n.) cu emoţiile severe, sumbre şi dureroase. [...] Amintim aici ... utilizarea lor (a modurilor bisericeşti - n.n.) diferenţiată la Palestrina în funcţie de conţinutul miselor lui şi a textului verbal, în particular o contrapondere preferenţială a modurilor ionic şi frigic.*

[...] Un rol important îl are şi mişcarea «pe înălţime», bineînţeles pe baze modale. La el [la Palestrina - n.n.] registrele înalt şi grav, în limitele fiecărei voci, sunt opuse unul celuilalt, oglindind plenitudinea elanului emoţional şi, respectiv, epuizarea puterilor sufleteşti.

[...] *Corespondenţa mijloacelor compozitionale cu şirul interior (al conştiinţei - n.n.) poate fi urmărită în linii generale şi în stilurile ulterioare ale secolului XIX. Spre exemplu, relevarea parametrului emoţional în romantismul târziu a adus la predominarea intonaţiilor tensionate şi instabile. Cu totul altceva observăm la impresionisti. Oglindirea intensă şi coloristică a unor impresii particulare, caracteristică pentru ei (ceea ce este o nouă cucerire a artei muzicale) a eclipsat reproducerea diferenţiată a unor procese psihice pe larg elaborate, profund emoţionale şi tensionate dramatic. Acest fapt a dus la refuzul mijloacelor armoniei funcţionale şi la căutările de noi interpretări ale acesteia, fapt care s-a exprimat printr-o pronunţată «colorare» (ghilimelele ne aparţin - n.n.), o utilizare bogată a unor consunări armonice spectaculoase şi, în particular, utilizarea unor succesiuni pe bază de tonuri întregi «indiferente» funcţional.¹*

2. Latura ritmică: „*Similar factorului intonaţional, care este oglindit în baza modală (a organizării tonale - n.n.), relaţiile temporale ritmice îşi au un mod propriu de organizare, care este exprimat în bazele lor metrice. Deaceia, fiecare element ritmic capătă o determinare şi o importanţă muzicală doar în dependenţă de funcţiile metrice, în urma cărui fapt apare şi comprehensibilitatea ritmului.*

[...] *Ritmul joacă un rol important în oglindirea, prin intermediul mijloacelor muzicale, a manifestărilor volitive ale psihicului uman - reţinerea şi elanul, regularitatea şi spontaneitatea, hotărârea şi ezitarea, energia şi flegmatismul, naturaleţea şi stângăcia, etc. Prin mijloacele ritmului este transpus în muzică şi «nivelul» de manifestare a voinţei - de la cele mai elementare până la cele mai complicate, de la cele nemijlocite până la cele mai generalizate.²*

La nivelul psihologic al considerentelor asupra specificului formei muzicale, interesează nu atât semnificaţia formei ca şi câmp de interacţiune a mijloacelor artistice şi nici semnificaţia formei ca a unui întreg constituit din părţi-secţiuni, ci dubla semnificaţie a formei 1 - ca proces şi 2 - ca structură³.

¹ Kuşnariov, H. C., *Op. cit.*, pag. 103, 105.

² *Idem*, pag. 106.

³ Menţionăm aici dubla semnificaţie a binomului structură-proces:

1. În contextul problemelor de formă binomul capătă funcţia unui dat normativ (tiparele formale consfinţite drept operabile în urma unei selecţii realizate în planul istoric) care îşi găseşte soluţionarea în compoziţia muzicală.

2. În contextul problemelor de receptare acest binom capătă semnificaţia unui sistem de „coduri” prin al cărui intermediu conştiinţa „traduce” sensurile compoziţiei muzicale.

Nivelul acestor doi parametri oferă posibilitatea de a realiza analogii juste (funcționabile) între modelele articulării psihicului uman și reprezentarea acestora în modelele formale.

Toate acestea își găsesc motivația în faptul că procesul semnifică în primul rând devenirea, precum și evoluția/desfășurarea, iar structura îl concretizează pe primul, oferind modelele de obiectuare a acestuia sub forma de organizare ca șir, succesiune, alternanța, expansiune, cu toate consecințele pe care le implică.

În acest sens, apare un nou parametru constitutiv al conținutului operei muzicale - conținuturile formale (metro- și arhi-tectonice) ale unei sonate, cvartet sau simfonie ca datură specific *muzicale* și care nu se pretează la asociere cu mijloacele altor domenii artistice, ci doar la raportarea directă la sursa generică - fondul de arhetipuri ale stărilor dinamice ale realității și ale psihicului uman care este condiționat de către aceasta.

În cele ce urmează ne propunem relevarea mai multor stări, de *interferență* și de *intercondiționare*, ce se stabilesc între fenomenele formei și conștiinței. Astfel va deveni evidentă biunivocitatea relației receptor-formă, dar și univocitatea de fond în ceea ce privește determinările pe care specificul mecanismelor de receptare le impune formei muzicale, influențând structurarea acesteia conform particularităților structurii și procesului de percepție. Ajungem astfel la crearea unei imagini în ceea ce privește tipul de configurare în percepția umană a datului structural a formei muzicale și a felului în care aceasta este realizată. Vom căuta corespondențe între imaginea ce se structurează în conștiința receptorului operei muzicale și „gradele de încărcătură informațională” pe care o conțin elementele structurale morfologice și compoziționale stabile și mobile. Vom încerca relevarea unei dependențe între locul plasării în interiorul structurii a elementelor morfologice și felul în care conștiința interpretează acest dat.

Dacă am alege doar o zonă foarte îngustă a percepției, cea structurală, vom observa că, nu toate elementele structurii „ni se oferă” percepției într-un regim egal, sau, am putea constitui o veritabilă ierarhie în sensul în care elementele structurii ar intra în conștiință într-o anumită ordine, strict definită de puterea *informațională* pe care o dețin. Scopul final este și el evident - configurarea cât mai rapidă a unor reprezentări cât mai stabile și cât mai complete.

2. Relevanța criteriului semantic

În explicitarea acestui criteriu se impun câteva observații preliminare. Dat fiind faptul structurării muzicii ca limbaj alternativ celui verbal, apar două întrebări: ce exprimăm? și cum exprimăm?

În ceea ce privește prima întrebare ar fi relevantă parcurgerea unei bibliografii începând cu E. Hanslick¹ și până la O. Nemescu² inclusiv³. Într-o viziune esențializată - cea filozofică - muzica este definită în substanțialitatea ei prin însăși *procesul de devenire*⁴ care reprezintă conotația esențială a acesteia, evidențiate fiind semnificațiile fenomenologice ale procesualității sonore ca dat temporal.

¹ Hanslick, E. Vom musikalischschönen, Wiesbaden, Editura Breitkopf & Härtel, 1971

² Nemescu, O. Capacitățile semantice ale muzicii, București, Ed. muzicală, 1983; și Capacitățile semantice ale semnului muzical, (Teza de doctorat), Cluj, 1977.

³ Aceste viziuni ne oferă doar o parcelă restrânsă din gândirea despre muzică în general și reprezintă doar teoriile elaborate în epoca modernă.

⁴ Losev, A. Problema fundamentală a filosofiei muzicii, în: Filosofie. Mitologie. Cultură. (culegere de texte), Ed. de literatură politică, Moscova, 1991, pp. 315-335.

Relevantă ni s-ar părea însă, cea de-a doua - *cum decurge procesul* de comunicare sub forma unui transfer informațional, deoarece „fără a înțelege *cum se desfășoară* lanțul ideilor (muzicale - n.n.), auditorul va fi împiedicat să perceapă însăși *conținutul* acestora”¹.

Din însăși natura limbajului muzicii, acesta fiind dat ca posibilitate alternativă de manifestare față de cel *conceptual* sau *iconic*, deducem și existența unei logici alternative în ceea ce privește structura procesului de organizare a *rostirii* propriu-zise². Dacă limbajul conceptual se articulează mai degrabă ca șir de semnificații depozitate în entitățile lexicale relaționate în enunț, atunci compoziția muzicală reprezintă o succesiune de fenomene date realizate mai ca și (a)- „personaje/personalități/identități sonore” și (b)-modul de articulare evolutivă a acestora³. Aceste trăsături plasează într-o vădită insuficiență ideea conform căreia muzica reprezintă un limbaj sau un sistem de „coduri”. Astfel, muzica este mai degrabă un sistem extrem de eficient de „modelare” procesuală a unui tip specific de realitate, decât un sistem lingvistic pentru a comunica un sens abstract și neidentificabil în esența sa. Grila lingvistică pare a fi una nu numai mult prea îngustă, dar și una ineficientă (*citește: generatoare de confuzii*).

Conștientizarea acestui fapt reprezintă condiția fundamentală în plasarea corectă în domeniul artei muzicale și posibilitatea sensibilizării față de natura sensurilor și modulul specific muzical de transmitere (sugerare și inducere) a acestora.

În ceea ce privește logica de structurare a „morfemelor” lingvistice muzicale, există două tipuri de relaționare a acestora:

a. *Logica binară* care vizează în exclusivitate planul structural: logica alternanței între tensiune și degajare, întrebare și răspuns, spunându-i altfel - *logică responsorială*. Astfel se structurează motivul și perioada patrată „ortodoxă”.

¹ Tükerman, V. Două principii opuse ale dezvoltării auditive a formei muzicale, în: Probleme teoretice ale formelor și genurilor muzicale, Ed. „Muzika”, Moscova, 1971.

² Este evident că în *procesul de comunicare* a informației, chiar procedura de *transmitere* va reprezenta *veriga* cea mai slabă, aceasta din urmă fiind *viciată* de specificul fiecărui mecanism intrat în ecuația de *transmitere informațională*. Astfel, procedura de *transmitere* a informației va fi cu atât mai *viciată*, cu cât mai multe vor fi treptele de mediere. În acest sens, devine clar că informațiile transmise prin canale *mass-media* sunt totalmente *informații mass-media*, fără a mai avea vreun grad de relevanță față de *analogonul* real al evenimentului difuzat. Toate acestea sunt posibile deoarece „*structura mijlocului de comunicare determină structura și tipul percepției senzoriale și activității spirituale-culturale a omului, cu implicații profunde asupra întregii vieți și organizării sociale*” (McLuhan, Marshall, *Galaxia Gutenberg*, Editura Politică, București, 1975, pag. 7). Altfel spus, natura canalului de transmitere (a informației) determină calitatea informației transmise.

³ Putem comite tentative de a asimila discursul musical unei sub-categorii descriptive a limbajului noțional, însă contradicțiile nu întârzie să se precipite. Chiar dacă discursul musical există, similar celui verbal, în *sonoritate*, diferențele sunt izbitoare atâta timp cât însă funcția *referențială* este articulată după criterii total diferite – *deschisă*, orientată înspre un fenomen exterior în cazul cuvintelor și aserțiunilor și *închisă* asupra sieși în cazul „enunțului” musical. Oricare tentativă de a asocia logica discursului musical unui raționament de substanță *filologică*/lingvistică eșuează într-o irelevanță totală în zona consecințelor semantice. Care ar fi, în acest caz analogia unei unități lexicale care este *cuvântul* – să ne gândim la *motiv*? Care ar fi analogia „gramaticală” a *celulei* sau *figurii* musicale amândouă? Cum să ne reprezentăm într-un mod *filologic* sintagma *frază muzicală*? Într-un alt sens, însăși organizarea structurală a unui „enunț” musical nu presupune vreo analogie credibilă cu relația *subiect-predicat*, a cărei aplicabilitate nu se dovedește a fi cea mai fericită mai ales în câmpul gândirii musicale. Cum ne putem reprezenta, într-un mod musical, unitatea *complement circumstanțial de mod, timp sau loc*? Mai mult, articularea specific *muzicală*, și nu doar cea *sonoră* (acustică), presupune un sistem particular de funcții compoziționale și, implicit, funcții dramaturgice, iar determinativul de *personalitate* aplicat unei *teme musicale* se dovedește a nu fi, până la urmă, o metaforă.

Această logică își găsește întruchiparea și la un alt nivel de complexitate și anume sonata bistrofică preclasică, al cărei plan tonal urmează traiectul unei amplificări de tensiune - T-D, urmând apoi degajarea - D-T;

b. *Logica ternară* care vizează planul compozițional interior al discursului muzical - **logica dramaturgică**¹: logica unui traiect acumulativ cu consecințe sintetice care, datorită complexității fenomenal-procesuale și, evident, structurale, se divide în trei blocuri funcționale:

- expunerea evenimentelor-„personaje” sonore - **funcția expozitivă**²;

- *confruntarea acestora* - **funcția mediană-elaborativă**;

- *derivata conflictului: sinteza finală* - **funcția re-expozitivă** - **repriza** care realizează o funcție contrară celei conflictuale - re-unificarea elementelor într-o nouă configurație (tonală, structurală etc.);

Este logica unui plan conceptual (de concepție) al întregii opere muzicale, dacă vorbim de o lucrare de mari proporții, care ar permite articularea acestuia. Aici am putea realiza conexiuni cu triada hegeliană - teză-antiteză-sinteză. Este evident că nu putem accepta o abordare *convențională* (*ad literam*) a funcțiilor compoziționale, deoarece acestea, fiind mobile prin însăși natura datului procesual al muzicii, vor căpăta o localizare definită de tipul structurii în care acestea funcționează cu un randament (structural, expresiv etc.) maxim. Funcția expozitivă va însemna altceva în contextul formei de sonată decât în contextul unui forme tristrofice mari. Locul delimitării prin contrast tematic va fi altul chiar în interiorul aceluiași tipar formal, dacă ne referim la sonata barocă bistrofică monotematică și sonata clasică tristrofică și bitematică.

În aceeași ordine de idei se impune importanța altor două procedee în ceea ce privește posibilitatea de integrare în conștiința noastră a unei reprezentări care ar funcționa și anume: *tipul de deschidere* a opere muzicale și *tipul de concluzionare* (închidere) a acesteia, importanța lor fiind în aceeași măsură valabilă pentru cele două tipologii expuse mai sus³.

Încercând să înțelegem *logica semantică* a acestor două tipuri de raționament muzical, ne întrebăm care ar fi elementele prin care structura ar oferi

¹ În acest sens vezi: Bobrovski, V. *Problema dramaturgiei formei muzicale* (studiu teoretic), în: *Probleme teoretice ale formelor și genurilor muzicale* (culegere de studii), Ed. Muzica, Moscova, 1971.

În aceeași ordine de idei, mai pe larg, conferă de același autor: *Variabilitatea funcțiilor formei muzicale*, Ed. Muzica, Moscova, 1970, precum și *Bazele funcționale ale formei muzicale*, Ed. Muzica, Moscova, 1978.

² Necesită lămuriri o anume confuzie de ordin terminologic care planează asupra cuvântului “expoziție” (cu eventuale metamorfoze ca “expozitiv” sau “expozițional”), cu atât mai mult cu cât termenul participă la o sintagmă precum *arhetip expozițional* (în: Timaru, Valentin, *Morfologia și structura formei muzicale*, Academia de Muzică “Gh. Dima”, 1991, Cluj-Napoca). Situată într-un evident conflict al definițiilor, această sintagmă pune împreună doi termeni aparținând unor niveluri diferite de semnificare/generalizare - *arhetip* și *expozițional*. În mod normal, în cazul termenului *arhetip* este vorba despre o entitate conceptuală cu o valoare totalizatoare maximă, înzestrată în același timp cu o evidentă funcție referențială în câmpul fenomenelor culturale. De cealaltă parte, *expoziție* (cu derivatele sale lexice) trimite, la limita posibilității de semnificare, înspre rolul de *funcție compozițională*, așa cum o formulează muzicologul V. Bobrovski: “*Forma muzicală reprezintă un sistem ierarhic polistratificat, ale cărui elemente dețin două calități intim întrepătrunse - calitățile funcționale și structurală. Prin componenta funcțională trebuie înțeles tot ceea ce se referă la sens, rol, semnificație a elementului dat în acest sistem; prin componenta structurală, însă, tot ceea ce se referă la realizarea lui concretă, precum și structura interioară.*” (Bobrovski, Victor, *Bazele funcționale ale formei muzicale*, Editura Muzika, Moscova, 1978, pag. 13).

³ În acest sens vezi:

a. Tükerman, V., *Op. cit.*, pag. 10.;

b. Nazaikinski, E., *Logica formei muzicale*, Ed. Muzica, Moscova, 1982, pp. 116-150 și pp. 276-296;

c. Asafiev, B., *Despre orientarea formei la Ceaikovski*, în: *Opere alese*, Moscova, 1954, vol. 2.

percepției „cheile” sale semantice. În acest sens ca o prioritate indiscutabilă se impun în percepția noastră, dacă vorbim despre perceperea formei muzicale, **profilurile melodice** (cu valențe ciclice-tematice). Baza acestui fenomen ar putea fi constituită reieșind din 2 argumente:

a. **sugestibilitatea** articulată cu o deosebită putere impregnativă și relevarea cât mai evidentă a substanței expresiv-procesuale (caracteristicitatea intervalisticii, ritmicii; însemnătatea dinamicii, pregnanța și semnificația retorică a cadențelor, pauzelor și notelor ținute, dar și evoluția procesuală a modelului sugestiv enunțat la începutul lucrării etc.);

b. Însăși **natura vocală-melodică** primordială a manifestărilor muzicale a ființei umane, dar și a orientării prioritare a percepției în a surprinde anume acest tip de sugestibilitate drept prim-plan de relevanță;

La polul opus am putea situa sectoarele de lărgiri, tranziții, re-tranziții - material cu funcții complementare.

În aprecierea valorică a acestor realități am putea să ne ghidăm după următoarele criterii:

a. Încărcătura substanțială a profilului sonor respectiv, **cuantumul informațional** atribuit de către compozitor și în funcție de care se configurează întreaga structură, ca posibilitate de a comunica un mesaj, locul în formă, funcția compozițională în care aceasta este înglobată;

b. **repetabilitatea** (ca procedeu de evidențiere sau întărire a semnificației declarate sau obținute în urma unui proces elaborativ¹) și nu ostentația sau redundanța cu care se impun profilurile cu substrat informațional insuficient, persistența și valoarea expresivă a acestor fenomene având o explicație artistică în cazurile reușite ori, în caz contrar, relevând incapacitatea compozitorului de a le fructifica încărcătura. Prin repetabilitate înțelegem un proces *cumulativ* și *secvențial* (*dozat*), prin care compozitorul ține să *explicitizeze* un anumit cuantum de informație;

c. **localizarea procesuală** (pe anumite porțiuni ale traiectului evolutiv-acumulativ al formei muzicale) a unor blocuri funcționale (perioade, strofe, episoade, lărgiri, tranziții, etc.); impunându-se în cazul dat ca și criteriu de apreciere a încărcăturii informaționale a blocului funcțional *distanțarea materialului respectiv față de începutul lucrării muzicale*.

d. **timpul muzical** care în cazul dat este considerat unitate de măsură a cantității evenimentelor muzicale care au loc în opera respectivă și în funcție de care pe plan subiectiv se produc accelerări sau încetiniri, creșteri sau descreșteri de densitate sau tensiune procesual-fenomenală succesive. Însă... de această dată vom vorbi despre accelerări-decelerări sau creșteri descreșteri ale vitezei de derulare și densității (per unitate de timp) proceselor psihice, acestea din urmă fiind stimulate și amplificate de corespondențele lor procesual-structurale muzicale.

Atunci ne referim la cele două posibilități între care se plasează de fapt datul operei muzicale ca „mecanism sugestiv”:

a. Datul virtual al operei muzicale, acesta fiind imaginat de către compozitor ca și posibilitatea articulării unui proces de maximă emisie sugestivă;

b. Datul real, concret, al operei muzicale, acesta obținut în urma interpretării, care într-o mare măsură diferă de datul virtual, intenția *interpretativă/hermeneutică*

¹ Este clar că pe lângă *repetabilitate*, și complexitatea procesului elaborativ, *rezervat* de către compozitor unui anume element melodic-tematic, reprezintă un procedeu suplimentar pentru a indica importanța de această dată *structurală* a elementului în cauză.

a executantului intervenind deseori decisiv peste reprezentările originare ale compozitorului.

Dacă ar fi să detaliem, am vorbi, mai degrabă, despre *planul sugestiv*, plan pe care compozitorul încearcă să-l structureze ca o axă imaginară, uniformă în orizontalitatea ei, deci fără căderi ori salturi nedorite, fapt care ar asigura materialului, indiferent de felul în care este structurat acesta din punct de vedere dinamic, melodic etc., o *sugestibilitate* cât mai puternică. La modul virtual, compozitorul încearcă acest lucru și, prin configurarea profilurilor tematice principale și auxiliare și prin legea repetării dozate ale acestora, construiește un dat cât mai perceptibil în sensul în care ar duce la o asimilare cât mai rapidă și sugură a informației operabile în planul reprezentărilor. Or, chiar practica interpretativă ne sugerează o cu totul altă stare de lucruri, deoarece în interpretarea vie se înfăptuiește, de fapt, o deviere considerabilă de la virtualitatea realizată de către compozitor.

În acest sens datul sonor se structurează în percepția receptorului ca o succesiune de zone active sau pasive din punct de vedere informațional, atenția reacționând instantaneu prin cuplări sau decuplări succesive¹. De aici rezultă o reprezentare mozaicată, rememorată în imaginația noastră ca segmente cu o densitate informațională variabilă. (Un exemplu relevant în acest sens este Simfonia Nr. 103, „Cu lovituri de timpani” de J. Haydn și motivația, puțin ironică, a utilizării timpanilor care aveau funcția de a stimula atenția receptorilor, din când în când, prin „șocuri” acustice).

De aici rezultă o următoare imagine care ține să illustreze felul în care se structurează o operă muzicală în conștiința receptorului:



III - *zonă activă* care este receptată complet și intră, ulterior, în economia interioară a reprezentării;

Spațiu alb - zonă pasivă, confuză din punct de vedere informațional, lipsită de informație încadrabilă în economia reprezentării și, în același timp, este o zonă în care se produce acumularea energiei care va fi implicată într-o următoare secvență de absorbție a informației;

Nu pentru toate tipologiile de formă însă acest model este valabil, ori, altfel spus, formele mari se pretează pentru acesta într-o măsură mai mare decât formele mici. Este vorba aici despre constanța strict determinată energetic și, implicit, temporal care definește starea psihicului receptor drept *deschisă* sau *închisă*, eventual drept *prezent* sau *absent*. Ne referim aici mai întâi de toate la fenomenul *focalizare a atenției*, cu dubla lui semnificație de *determinant* (în ceea ce privește eficiența și completitudinea receptării unei lucrări muzicale, cu consecințe în structurarea unei *imagini* particulare a lucrării receptate) sau *determinat* (de către compozitor prin totalitatea mijloacelor muzicale-formale

¹ În vederea explicitării substanțiale, am putea interpreta aici datul atenției ca dat energetic punctiform înzestrat cu o durabilitate determinată în sensul în care procesualizarea acesteia poate fi realizată, cum am menționat mai sus, doar sub forma unor conectări și deconectări succesive.

disponibile în vederea sporirii/stimulării capacității publicului în a sintetiza o imagine cât mai completă a muzicii interpretate). Altfel spus, completitudinea imaginii unei lucrări muzicale în conștiința publicului receptor depinde într-o mare măsură de modul în care compozitorul structurează lucrarea muzicală în calitatea ei de *sistem de captare și condiționare* a percepției.

De aici putem identifica particularitățile în ceea ce privește natura manifestării psihicului ca regim energetic și, implicit, de receptare. Vorbim aici despre *natura secvențială* și nu uniform lineară (constantă) a manifestării psihicului uman care ne duce cu gândul la o imagine „respiratorie” a funcționării acestuia. Procesul receptării se structurează, deci, ca o serie de secvențe definite de „pata”¹ dintre o concentrare a psihicului și o degajare care sistematic revine pentru a asigura posibilitatea unei noi concentrări. Este deductibil de aici și faptul acuității variabile a percepției.

Simultan cu procesul descris mai sus, se manifestă un alt model de receptare: *receptarea selectivă* a simultaneității parametrilor sonori-funcționali ai unei opere muzicale. Deși am putea spune că percepem „polifonic” (pe mai multe canale de informație), particularitatea structurării acestui proces parțial infirmă această imagine, deoarece, pe lângă faptul unei stări active a percepției, în care aceasta receptează activ și realizează discriminările necesare în constituirea unei reprezentări funcționale, ar trebui să admitem faptul ca percepția selectează pentru preluarea doar elementele care-i sunt deja oferite printr-un tip „mai evidențiat” de configurare². Astfel, vorbim despre *parametri-piloni compoziționali* care au ca funcție captarea atenției și ghidarea ei înspre obiectivele esențiale ale compoziției muzicale considerate de către compozitor și *parametri-satețiți* prin care este realizată atât funcția de suport, cât și funcția de evidențiere a parametrilor (sau parametrului) - piloni³.

Un prim element al acestei motivații îl reprezintă percepția umană: 1 - legitățile selecției informaționale, 2 - determinările care vizează un anumit prag al capacității de memorare și 3 - capacitatea de extrapolare a informației deja memorate.

Un al doilea element îl reprezintă strategiile pe care le utilizează compozitorul în a „devoala” prin mijloace funcțional-compoziționale intențiile sale comunicative. Astfel, un context compozițional beethovenian va fi structurat în scopul 1 - scoaterii în evidență a „personajelor” sonore, 2 - conturării „relațiilor” ce se stabilesc între ele și 3 - indicării clare a treptelor de evoluție pe care le vor suporta atât temele, cât și relațiile stabile între acestea.

În această ordine de idei logica tematică de tip beethovenian este orientată înspre auditor într-o măsură mai mare decât, spre exemplu, logica tematică de tip bachian.

În cazul lui Beethoven contribuția decisivă o reprezintă atât *logica ternară de natură dialectică* (teză (T-1 în tonalitatea de bază)-antiteză (T-2 în tonalitatea

¹ Zona în care domină indistinctul, fie sub forma diminuării puterii de receptare, fie sub forma creșterii acestuia înspre „suprafața” unei receptări conștiente de datul identificat pe măsura receptării.

² Avem în vedere aici „competiția” parametrilor în ceea ce privește întâietatea „intrării în conștiința receptoare”, structură de maximă eficiență atunci când este conștientizată de către compozitor și aplicată datului unei opere concrete. Astfel vorbim de strategii de „evidențiere” compozițională a anumitor parametri sonori/structurali/semantici pe care compozitorul îi desemnează ca purtători ai semnificativității întregii lucrări.

³ Ca ipoteză considerăm aici ideea unei strategii mobile de configurare a funcției de întâietate și complementaritate a parametrilor angajați în devenirea semantică a opere muzicale pe întreaga suprafață a acesteia. În acest sens, atât stabilitatea funcției de parametri-piloni, cât și a parametrilor-satețiți este o problemă situațională și este soluționată de către compozitor pe fiecare segment concret al opere.

dominantei)-sinteză (omogenizarea tonală a temelor în repriză) - triada hegeliană, cât și **dramaturgia de tip conflictual** cu o conturare foarte puternică a specificului „personajelor”-cheie (spre exemplu, modelul shakespearian). Este evidentă aici orientarea de extrovertire, spre deosebire de introvertire, de natură epică, spiritual-transcendentală (în lucrările cu tematică religioasă), mai degrabă *narativă* decât *spectaculară*, în cazul lui Bach.

În acest caz problema compozitorului este următoarea:

a. în context clasic: a organiza o rețea de stimuli, care prezentând mesajul, să realizeze această funcție cu o maximă eficiență sugestivă;

b. context contemporan: preferința pentru mijloacele care deja prin natura lor sonoră sunt stimuli suficienți dincolo de orice mesaj (muzica concretă sau muzica electronică) sau, altfel spus, reprezintă o altă concepție atât asupra naturii structurării procesului de comunicare, cât și asupra fenomenului de mesaj în sine¹ Ar trebui să ne amintim, din nou, de simfonia haydniană „*Cu lovitură de timpan*” și soluționarea problemei stimulilor care în cazul altor compozitori este plasată în melodism, ethos, dramaturgie, complexitate structurală etc.² Astfel, vorbim despre semnificația de pilon a melodiei în muzicile deterministe (baroc, clasicism, romantism), timbru (impresionism), sonoritatea propriu-zisă (bruitism, stochastism), etc. În acest sens structura este un dat care se articulează ca unul supus diverselor grade de „voalare”³. Atunci apare necesitatea de a trasa o linie de hotar, de-o parte situându-se construcțiile formale care se oferă percepției ca reprezentări întregi, deci complete din punct de vedere informațional și, pe de altă parte, construcțiile formale care s-ar percepe ca întregi ca rezultat al unui efort considerabil în urma multiplexelor audiții ce-ar servi la o completare succesivă a imaginii primare mozaicate⁴.

În acest caz, putem imagina sistemul formelor muzicale drept câmp desfășurat în cel puțin două dimensiuni, atât pe verticala istoriei, cât și pe orizontala momentului de actualitate. Ca model aici servește *criteriul comprehensibilității*:

Strat I, Zona A:

a. **nivel structural** (celulă, figură, submotiv) sau, mai degrabă subnivel semantic, al cărui material sonor servește, prin ajustări succesive, la crearea profilurilor melodice expresive;

b. **nivelul motivic** - nivel la care se produce sinteza semantică primară - stratul prim la care se activează principiul comprehensibilității, strat de la care deja poate fi realizat „transferul” sau schimbul informațional;

¹ Aici se poate vorbi despre deplasarea de la epocă la epocă înspre altceva ce ar fi de comunicat prin intermediul operei. E firesc ca atât mijloacele prin care acest altceva este comunicat, cât și însăși acest ceva care necesită a fi comunicat să se schimbe în funcție de evoluția opției asupra propriei condiții existențiale, asupra lumii în general, asupra plăsării propriului sine în această lume, etc.

² Ca exemplu am putea aduce importanța percepției ca stimul major în muzicile secolului XX și importanța crescândă pe care i-o acordă compozitorii până în prezent. Aici putem aminti creația unor compozitori ca I. Stravinsky („*Sacre du printemps*”), Bela Bartok („*Sonata pentru două pianse și percuție*”), Edgar Varèse („*Ionisation*”) și Iannis Xenakis, dacă e să aducem doar câteva exemple.

³ În acest sens observăm și în interiorul procesului evolutiv al structurii aceeași logică secvențială amintită mai sus. Atunci când se ajunge la o formă suficientă în ceea ce privește voalarea structurii („pasta armonică” wagneriană, spre exemplu) ca și corepondent având maxima concentrare, este și normal să-i urmeze destinderea, deci „dezgolirea” sau relevarea maxim posibilă a acesteia (dodecafonie, serialismul).

⁴ Bineînțeles, toate considerentele presupun un grad de generalizare, imaginea urmărită fondându-se pe niște principii la rândul lor generale. În realitate însă, putem presupune o zonă mai mult sau mai puțin largă de deviație înspre ambele părți, plecând de la „linia de plutire”. Aceasta este considerată în calitate de punct de plecare care ne-ar ajuta să considerăm atât vectorul fracționării materialului - diminuăia, cât și vectorul contrar - creșterea progresivă a complexității morfologice - aglomerarea.

c. **nivelul morfologic al perioadei** - un prim nivel de enunț informațional complet din punct de vedere formal.

Strat I, Zona B:

d. **formele mici** (bi- și tristrofice) o schiță în principiu a posibilității de aglomerare informațională (de control a unei mase de evenimente structurale) prin multiplicarea atât a numărului de strofe, cât și a întinderii acestora: acestea încă nu ridică probleme percepției în sensul în care prin durata relativ scurtă din punct de vedere temporal, contrastul între strofe (prima strofă și secțiunea b din a doua (bistr. mic) sau a și b (tristr. mic)) și prin repetarea reprizei percepției i se oferă un ajutor suficient în a crea o reprezentare integră rememorabilă oricând cu ușurință;

Strat II, Zona A (zona sintezelor morfologice complexe): aici va fi realizat un proces cu o dublă valență - pe de o parte domină procesul de aglomerare morfologică (fenomenală - evenimente/porțiuni de timp) deci, de suprasolicitare a atenției (prin supradozajul informațional), pe de alta, pentru a menține totuși o relativă comprehensibilitate a materialului sonor în sine și a conserva comunicarea, sunt aplicate procedee de menținere a capacității de receptare activă. La nivelul formelor mari putem vorbi despre 4 principii fundamentale care sunt structurate în strictă dependență de posibilitățile de captare și identificare cât mai sigură atât a materialului sonor în sine, cât și a logicii de activare a funcțiilor compoziționale rezultate și a logicii formale în sine. Acestea sunt: *principiul stroficității, principiul alternanței* (legitățile reprizei), *principiul variației și principiul expozițional:*

e. **formele strofice mari** - prezintă modelul îmbinării dintre **principiul stroficității**¹ și **principiul de repriză**, oferind percepției două indicii: contrastul dintre strofe, acesta fiind declarat la nivelul tematic, tonal și compozițional și principiul reprizei, deci a rememorării prin concluzionare a materialului primei strofe (dacă vorbim de tristroficitate)²;

f. **rondo-ul** - prezintă modelul îmbinării ierarhizate ca și importanță dintre **principiul alternanței** (succesiunea cupletului și refrenelor), **reprizei** (revenirea continuă a cupletului) și **stroficității** (în măsura în care putem considera strofe

¹ Este discutabilă problema atribuirii la formele strofice a genului contrapunctic de fugă, cel puțin, în tipologiile contemporane aceasta își are locul după forma de sonată. Ambiguitatea provine, după părerea noastră, din pregnanța tehnicii contrapunctice care domină la nivel compozițional întreaga formă. În interiorul fugii pregnanța stroficității în sine este mult diminuată datorită reprizelor succesive care definesc structura secțiunii mediene (dacă vorbim despre o fugă tristrofică) reducând astfel relevanța reprizei propriu-zise care poate fi depistată doar reieșind din indiciul tonal.

Dacă ar fi să vorbim aici despre principiile care guvernează acest gen, am menționa (în ordinea importanței):

- a. Principiul expoziitiv;
- b. Principiul de repriză;
- c. Principiul stroficității;

Fapt nelipsit de interes, însă aceleași principii sunt guvernante și în cadrul morfologiei de sonată. Chiar mai mult, există fugi tristrofice-bitematice cu teme contrastante. Ambitusul tematic cantitativ se extinde de la fugi monotematice până la fugi politematice (3, 4 subiecte). Aici, în fugă, își găsește un loc și elaborativitatea (în episoade). Astfel, avem un exemplu relevant al elasticității principiilor fundamentale care în funcție de operarea cu mijloacele sonore, morfologice și compoziționale conțin posibilitatea de a duce la configurarea diverselor posibilități de organizări semantice, tipizate în funcție de tradiția componistică și canoanele estetice specifice unei anumite epoci.

² Deși sunt posibile cazuri de confuzie hermeneutică în sensul în care pregnanța repetabilității dată ca o continuă revenire a profilului tematic dominant, poate abate conștiința analistului de la veritabila identitate tipologică a structurii date: este cazul rondo-ului Alla turca din Sonata pentru pian în La major de Mozart care ... nu este rondo, ci un tristrofic tipic.

revenirea cupletelor și refrenele)¹; aici poate fi încadrată atât tipologia rondoului medieval (lanț - A-B-C-D-E....), cât și tipologia rondoului monotematic baroc (A-B-A-C-A) și rondoului bitematic clasic (A-B-A-C-A-B-A);

g. variațiunea - prezintă **principiul de variație și succesiune**. Și aici observăm orientarea structurii înspre receptor în sensul în care variația se înfăptuiește pe baza unui material tematic invariabil, oferind conștiinței posibilitatea unei identificări facile (dacă vorbim de variațiunile severe și ornamentale);

h. sonata (ca formă) - prezintă modelul îmbinării între **principiul expozițional** (acesta activat de nivel de funcție compozițională), **de repriză** (sau re-expoziție) și **stroficitate** (aici având oscilația între bi, tri și tetrastroficitate, dacă este prezentă o Codă cu elaborare concluzivă)²;

Strat II, Zona B (zona sintezelor de gen): aici ne vom referi la posibilitățile de conexiune a morfologiilor complexe în cicluri, fiecare epocă stilistică oferind modele-tip în ceea ce privește posibilitățile de structurare a acestora:

a. epoca barocă: *suita* (structurată conform principiului de lanț);

b. clasicismul: *sonata* ca gen (ciclu din trei sau patru părți caracteristice);

b.1. *simfonia* ca gen (fără posibilitatea de a-l defini ca tipologie morfologică autonomă);

b.2. *ciclu de simfonii* (sau, eventual, *sonate*)³;

Nivel II: funcțiile compoziționale

Dacă recurgem la nivelul funcțiilor compoziționale, drept cea mai puternică într-un sens impregnativ se impune *funcția expozițională* (expunerea inițială a entităților tematice principale – spre exemplu, T-1 și T-2 într-o formă de sonată; prima strofă dintr-un *tristropic mare*; tema din cadrul *variațiunilor*; ca *parțial re-expozițională* se impune și începutul *Tratării* cu T-1 sau cu mutare în alt registru, tonalitate sau tip de scriitură). Ar fi relevantă și modalitatea de utilizare a repetabilității, care este aplicată cu un grad diferit de intensitate în funcție de tipul profilului tematic și sectorul formei:

a. în acest context se impune o relație care aici ar apare mai degrabă sub forma diverselor grade de proporționare între numărul efectiv de repetări și puterea expresivă a profilului sonor respectiv:

a.1. T-1 se va repeta de mai multe ori, deoarece ea reprezintă profilul dominant al întregii forme de sonată?;

a.2. sau se va repeta cu precădere un profil tranzitiv-auxiliar, deoarece înzestrarea lui informațională este redusă în comparație cu profilul Temei principale?

¹ Aici avem în vedere ordinea în care aceste principii se oferă conștiinței în procesul de depistare a identității substanțiale a fiecăruia dintre ele, chiar identificarea realizându-se, în cazul dat, ca și proces stratificat pe măsură ce desfășurarea procesuală oferă conștiinței suficiente date pentru a realiza identificarea. Aici putem vorbi despre praguri informaționale, ale căror suficiență duce la posibilitatea unei identificări și clasificări corecte a tiparului formal analizat.

² Un caz aparte în morfologia de sonată îl reprezintă cazul sonatei preclasice în sensul în care aceasta se prezintă ca monotematică și bistrofică. În aprecierea apartenenței tipologice a sonatei baroce, spre exemplu, sunt relevante tipul structurării tonale (str. I: T-D; str. II: D-T) și procedeele de operare cu materialul tematic, acestea impunându-se mai degrabă decât tipologia de stroficitate în care sunt încadrate.

³ Tipologie propusă de muzicologul Oleg Socolov în lucrarea sa „Despre problema tipologiei formelor muzicale” în: „Problemele științei muzicale”, Ed. Sovetskii Kompozitor, Moscova, 1985, fasc. No. 6.

O abordare corectă din punctul de vedere a stării de lucruri în interiorul unei lucrări muzicale ar presupune un alt tip de interpretare, considerând aici existența a 2 planuri de referință:

a. **Planul procesualității relevante**, în care repetările T-1 se vor structura reieșind din unicitatea T-1 ca purtătoare a ideii lucrării date; aparițiile ei vor fi considerate, din punct de vedere semantic, zone cu valoare informațională sporită. Astfel, aparițiile T-1, într-o formă de sonată, va marca hotarele secțiunilor funcționale: începutul expoziției, tratării (în cazul în care această temă este selectată pentru inițierea procesului de elaborare) și a reprizei (care debutează cu T-1);

b. **Planul procesualității voalate**¹, în care dozajul profilurilor secundare (tranziții, retransiții, largiri, încheieri cu funcție cadențială) va fi organizat reieșind din funcția tranzitivă pe care o realizează, efectuând astfel prevestirea unui nou material sonor sau a unei ipostaze a materialului deja expus.

Un alt moment important îl reprezintă relevarea succesivă și progresivă a repetabilității pe parcursul întregii lucrări, procedeu care culminează în Coda și care este nu altceva decât insistarea (explicit redundantă) pe profilul tematic a T-1 sau a elementelor acesteia, fenomen cu multiple semnificații și anume:

a. Ca **funcție compozițională** este realizată funcția concluzivă, deci prezentarea ideii relevante în forma ei ultimă.

b. ca **sector al forme** însă, are loc integrarea întregii forme, deci sectorul ultim;

c. ca **element al forme** are loc un proces de fărâmițare structurală, preferate fiind constituiri frazeologice sau motrice, fără a exclude însă și posibilitatea unor code lente, în care procesul de fărâmițare ar fi mai puțin vizibil);

d. ca **eveniment perceptiv**: pentru un auditor avizat chiar sporirea numărului de repetări ale unui profil va indica o inhibare a continuității (stingerea funcțiilor expozitive și, cu atât mai mult, a acelor elaborative) și de epuizare a posibilităților de „prezentare” a ceva nou, deci, despre sfârșitul lucrării;

Aici vom constata o interesantă interdependență între evidențierea progresivă a numărului de repetări și starea percepției, aceasta fiind reprezentată prin descreșterea progresivă a capacității discriminative². Ori, dacă pornim de la

¹ În acest sens muzicologul Zuckerman în lucrarea deja citată vorbește despre funcțiile de **explicitare**, referindu-se la posibilitățile „... de a da auditorului posibilitatea de a însoți raționamentele autorului și a pătrunde, într-o anumită măsură în intențiile acestuia în ceea ce privește o anumită etapă (a desfășurării operei muzicale -n.n.) și, uneori, în perspectivele apropiate. Auditorul trebuie să fie în stare să perceapă unde are loc pregătirea ideii principale, unde este expus argumentul principal, unde și-a primit confirmarea, unde acesta este întărit cu noi dovezi, unde are loc reorientarea înspre noi raționamente”. (pp. 8-9)

Astfel, explicitarea „... este, în primul rând **conștientizarea sensului interior al secțiunii de formă respective**” (pp. 22-23).

Prin **voalare** cercetătorul înțelege mai întâi de toate posibilitatea de a menține (și chiar de a accelera - n.n.) și, cum am menționat mai sus, tempoul derulării forme. Efectuării acestui procedeu servește:

a. Interșanjabilitatea reciprocă a funcțiilor compoziționale, procedeu care duce la „incitarea” cursivității;

b. Secțiunile tranzitive între strofele mari ale forme: suspensia așteptării și o stare de incertitudine (a receptorului) în ceea ce privește modul de continuare a desfășurării materialului muzical;

c. Înrudirea tematică a două secțiuni vecine care, însă, au o funcționalitate diferită în economia globală a forme.

În concluzie, voalarea este „... **amânarea momentului, în care rolul secțiunii respective a forme este conștientizată definitiv**”. (pp. 22-23)

² Este firesc ca înspre sfârșitul unei părți a ciclului de sonată, starea atenției să una mult „deteriorată” în comparație cu starea acesteia în timpul interpretării primelor măsuri din expoziție.

condiție fiziologică a percepției, constatăm efectivă oglindire inversă a lui în tipul de structurare temporal-procesuală a operei muzicale¹.

Ori, deplasându-ne înspre aria considerentelor istorico-stilistice, clasicismul ne oferă un model de maximă luare în considerare „structurală” atât a regimului și mecanismelor de receptare în general, cât și încadrarea și exploatarea mijloacelor intrinsec muzicale (expresive) în particular în vederea construirii și articulării unei sugestibilități cât mai puternice. Astfel, devine evident faptul că modelul de structurare și articulare a formei mai ales la clasicii vienezi este într-o foarte măsură interpretabil și prin optica mecanismelor de articulare a proceselor psihicului uman:

- secvențialitatea și ciclicitatea proceselor de activare-dezactivare a atenției (ceea ce în termenii formei muzicale și-ar găsi un corespondent în ciclicitatea revenirii unor profiluri tematice sau, eventual, a unor entități intonaționale);

- diminuarea progresivă a capacității de memorare (ceea ce în termenii formei muzicale și-ar găsi un corespondent atât în utilitatea funcțională a *principiului de repriză*, a procedurii de *cezură* și, evident, în *procedura de fărâmițare structurală* vizibilă în segmentele de încheiere a formei);

- derivată din primele două – receptarea selectivă (ceea ce în termenii formei muzicale își găsește un corespondent în mobilitatea funcțională a elementelor scriiturii în sensul în care oricare dintre aceste elemente poate atinge, pe un anumit segment de scriitură, funcția de *element prioritar*, celelalte servindu-l în calitate de *elemente auxiliare* etc.);

- procedura de extrapolare a informației deja asimilate (ceea ce în termenii formei muzicale poate fi asociat cu principiul *elaborării treptate* sau cu structurarea unei continuități prin *juxtapunere*).

Atât stilul baroc (baroc înalt), cât și stilul clasicilor vienezi ne oferă, într-un sens psihologic și, de ce nu, formativ-propedeutic, mai multe posibilități de corelare a acestor două modele de procesualitate – muzicală și psihică:

a. structurarea clară atât a profilurilor tematice, cât și a logicii de desfășurare a funcțiilor compoziționale ne oferă posibilitatea configurării în conștiința noastră a unor reprezentări clare și stabile. Or, asemenea posibilitate este un neprețuit avantaj, față de situația din muzicile moderne, în ceea ce privește capacitatea de memorare și, în general, de asimilare;

b. astfel este asigurată posibilitatea construirii unor reprezentări durabile. Considerând această situație drept model, căpătăm posibilitatea de a realiza un model al interacțiunii între mecanismele de articulare a psihicului și legitățile de structurare a formei muzicale. În final, forma muzicală va trebui să se articuleze în conformitate cu două mecanisme fundamentale ale psihicului receptor:

b.1. **Regimul de captare** a materialului muzical, cu orientarea diferențiată a atenției (este activată memoria de scurtă durată, extrapolările se fac pe segmente structurale imediat învecinate; o importanță deosebită aici o are pregnanța

¹ Aici am putea accepta două semnificații ai acestei relaționări:

- semnificația **a**: proporționarea directă în sensul în care descreșterea capacității de discriminare a percepției (degradarea progresivă a atenției) este însoțită de o diminuare progresivă a generării de informație sonoră nouă, care este realizată prin sporirea progresivă a redundanței procesuale (aceasta începe odată cu sectoarele de repriză: funcția de rememorare și procedeul de repetare);

- semnificația **b** (derivată din prima): proporționarea inversă în sensul în care tempo-ul de percepție a entităților informaționale scade într-o tot mai mult, pe când tempoul desfășurării formei se accelerează pe baza procedeelelor repetitive.

expresiei profilurilor caracteristice și repetabilitatea materialului sonor; sintezele sunt foarte strict localizate, deoarece continuitatea procesuală nu lasă timp pentru a realiza sintezele multiple și de profunzime, integrate fiind spații sonore mici);

b.2. *Regimul de identificare*, care, deși poate însoți desfășurarea formei muzicale în cadrul actului de interpretare a unei lucrări, este activat doar după epuizarea interpretării și se va desfășura în interiorul și din contul *reprezentărilor* deținute în urma audii; identificarea și extrapolarea semnificațiilor captate se poate articula doar reieșind din suficiența reprezentărilor create în urma actului de audie¹; este locul și timpul unor sinteze profunde în al căror cadru sunt realizate atât ordonarea și clasificarea datelor percepute (tipul și rolul în proces al anumitor profiluri și structuri caracteristice), cât și sintezele în ceea ce privește identificarea tipului de formș, a legităților specifice de articulare, depistarea tipului de structurare a ciclicității intonaționale, discriminările privind aspectul estetic și de etos al operei respective;

Nu am pornit cu preconcepția (în ceea ce privește structura percepției) unor legități fiziologice a căror oglindire am căutat-o, la nivel principial, în tipologiile formale. Nu. Din contra.

Un fenomen, adresându-se spiritului prin simțuri, trebuie concomitent cu informația adresată conștiinței, să conțină și soluții în a trezi interesul - capacitându-l astfel în vederea captării și transmiterii informației.

Aspectul fiziologic ne relevă logica binară a excitației-inhibiției și a permanenței acestui regim ca formă de manifestare energetică a psihicului. O viziune mai detaliată necesită includerea unui al treilea element-mediator - climaxul - posibilitatea relaționării celor două contrarii.

Trinitatea menționată mai sus reprezintă *modelul-tip* de manifestare a psihicului ca structură abstractă, extrasă din cadrul continuu, procesual și evolutiv, în care acest model ar fi doar o situație particulară ca regim de manifestare. Ar fi doar un punct dintr-un șir de puncte structurate într-o sinusoidală a cărei traiectorie l-ar defini energia manifestării.

Avem conștiința modelului doar după multiplele lui *repetări*, reveniri și reluări. Plasat de fiecare dată într-o altă configurație, îl percepem *variat*. Percepem *alternanța* formelor punctuale ale unui proces în *dezvoltare*.

Deja am pășit în zona arhetipurilor. Este zona celor trei stări ale conștiinței care, deși la alt nivel de complexitate a sintezelor realizate, urmează tiparul fiziologic ternar: cunoașterea ca incitare a unei stări de lucruri, climaxul ca relevarea substanțială a stării date și inhibiția ca accepțiune (pozitivă ori negativă), ca epuizare după care urmează acumularea unui alt avânt. În acest sens conștiinței deja i se adresează modelul dramaturgic ternar.

Simplificând, am putea spune că *vedem* doar ceea ce *putem vedea* și *auzim* doar ceea ce *putem auzi* cu organele de simț corespunzătoare.

1. În contextul celor deja enunțate figura receptorului reprezintă, pe lângă modelul compozitorului și interpretului, una esențială în a oferi formei muzicale posibilitatea de a exista. De aici decurge și univocitatea orientării formei muzicale

¹ Desigur, nici aici nu putem vorbi despre niște scheme-tip în măsura în care fiecare caz concret va reprezenta în permanență o altă soluție de îmbinare între înzestrarea muzicală propriu-zisă, experiența auditivă și cea de sinteză a datelor audii, arsenalul reprezentărilor și capacitatea de extrapolare și comparare a datelor audiiilor anterioare cu datul imediat sugerat de lucrarea muzicală interpretată.

care se va putea constitui în deplinătatea ei substanțial-formală doar în cadrul orientării ei înspre receptorul operei de artă muzicală. Tot astfel forma muzicală reprezintă, în sine, o abstracțiune, o putem reprezenta doar ca și atribut al stării de interferență între voința compozitorului și conștiința receptorului, cu atât mai mult că forma muzicală reprezintă, *în esență*, starea de proces acumulativ;

2. Este evident că procesualitatea reprezintă un dat semantic degradabil în sensul în care procesul de desfășurare a formei muzicale capătă două semnificații deși complementare, dar care, totuși, reprezintă două fațete opuse ale unui același fenomen:

2.1. *Semnificație declarată* : forma muzicală în desfășurarea ei reprezintă o serie de integrări structural-semantice succesive și progresive a structurilor elementare configurate și încadrate ulterior în economia formei globale a operei muzicale date;

2.2. *Semnificație nedeclarată*: forma muzicală în desfășurarea ei ca dat energetic-substanțial este nu altceva decât o progresivă dezvăluire a sensurilor conținute în faza expozitivă a operei muzicale. Înaintarea prin spațio-temporalitatea sonoră se face cu prețul înfățișării a noi și noi ipostaze a configurațiilor sonore purtătoare de funcționalitate (motiv, frază sau oricare alt relief înzestrat cu capacități integratoare din punct de vedere compozițional). În acest sens putem considera „personajul sonor” declarat în expoziție ca dat substanțial primar care conține toate semnificațiile posibile și care prin intermediul procesului de dezvăluire progresivă este „deposedat” de totalitatea semnificațiilor virtuale în favoarea unei semnificații prioritare valorificate ca singura posibilă. Astfel este realizat procesul de reducere a constituirilor virtuale;

2.3. Ca un argument suplimentar celor spuse mai sus apare și fenomenul structurării formei muzicale ca diminuare progresivă a procesului de generare sugestivă: ca exemplu aici poate servi procesul fărâmițării formei muzicale în zonele de încheiere a operei muzicale. Acest proces survine doar ca rezultat manifestată din care deducem scăderea gradului de integritate structurală din moment ce încărcătura interioară a constituirilor motivice (spre exemplu) este epuizată. Fiind consumată forța integratoare a substanței vehiculate de acestea, structura dă dovadă de „oboseală”, fărâmițându-se și orientând compozitorul înspre necesitatea realizării unei concluzii. În acest sens doar astfel putem explica necesitatea reprizei sau a oricărui alt procedeu de reexpunere a materialului deja cunoscut; această interpretare o argumentează o dată în plus chiar procedeu de uniformizare tonală a celor două teme în repriza unei forme de sonată. Mai pe larg, *funcția* reprizei (în formele strofice, în sonată, în fugă etc.) este de a reduce (decelera) 1-procesul generării a noi entități tematice-structurale și 2-a inhiba *tempoul* desfășurării procesuale.

Argumentul structural confirmă teza conform căreia înaintarea *prin structură* este realizată doar cu prețul unei intensificări a procesului de fărâmițare sau diminuție structurală: în acest sens vezi reprizele dinamice sau compară structura expoziției și reprizei a unei forme de sonată ca și pondere a acestui proces; în aceeași ordine de idei ar fi relevantă o viziune comparativă asupra structurării refrenelor într-un rondo bitematic;

2.4. Într-o altă optică percepem gradele de uzură procesuală a structurii atunci când le considerăm pe acestea ca dat atribuit structurii de către conștiință prin uzura temporală a însăși percepției umane:

- scăderea progresivă a capacității de a realiza discriminarea la nivel informațional;

- scăderea ca putere a posibilității de identificare și integrare într-o reprezentare încheagată a noilor date pe care le furnizează fenomenul muzical;

3. Imposibilitatea imaginării unei forme sau structuri în lipsa receptorului dător de semnificație:

3.1. inexistența *timpului implicit* formei muzicale; structurarea acesteia conform legităților de structurare a timpului subiectiv în conștiința umană: aici putem vorbi despre acele accelerando sau ritardando temporale caracteristice conștiinței și care sunt realizate în funcție de densitatea evenimentelor pe unitate de timp subiectiv - odată cu creșterea densității evenimentelor, crește și viteza scurgerii timpului subiectiv;

3.2. inexistența relaționării directe formă-timp, asemenea fenomen fiind inexistent în cazul lipsei unui receptor care atribuie, de fapt, sens acestei relații;

3.3. Reflectarea fidelă de către forma muzicală, implicând chiar aluziile la o practică de modelare, a regimului de funcționare a percepției umane. În acest sens succesul ori insuccesul operei de artă reiese din respectarea sau nerespectarea gradului de receptivitate a percepției, a regimului ei energetic de funcționare (criteriul *progresiei entropice*) și a posibilităților pe care le oferă conștiinței în a constitui reprezentări suficiente ca încărcătură informațională, deci integre și echilibrate. În acest sens consecințele ar putea să ne ducă mai departe decât am putea să bănuim:

3.3.1. prin forma muzicală și prin legitățile de structurare a acesteia avem în față modelul de funcționare atât a percepției, cât și a conștiinței muzicale. În acest sens este relevantă ideea lui Pascal Bentoiu: „... *valoarea structurii obiective se stabilește în funcție de capacitatea ei de a provoca structuri psihice (configura_ii.*”¹ O continuare logică a acestei idei ne-ar putea duce la o cu totul altă reprezentare asupra formei: „*Obiectivarea piesei muzicale este indubitabilă, însă ea se prezintă într-o realitate dinamică, nu ca apariție statică. În consecință, «forma» ei nu se încheagă ca întreg decât în fondul apercetiv al compozitorului, interpretului sau ascultătorului, iar procesul angajează intuiția globală și memoria acestora. Condițiile descrise fac ca forma muzicală să nu poată fi discutată decât după trecerea ei prin filtrele unor subiectivități; între acestea un minimum de acordaj este necesar, însă el nu va putea fi nicicând perfect.*”²

3.3.2. considerând profilurile tematice, armonice, contrapunctice, legitățile dinamice și de tempo ca daturi energetice punctiforme, am putea vorbi despre logica relaționării acestora într-un șir a impulsurilor de diverse grade de tensiune informațională care exercită asupra datului senzorial și, ulterior, asupra conștiinței o anumită putere de condiționare cu un singur amendament: receptorul este înstrăinat de posibilitatea unei omologări, fiind, de fapt, postat în fața modelului de funcționare a propriei percepții (într-o oarecare măsură și a conștiinței);

3.3.3. atunci am putea pune problema atât din punct de vedere fenomenologic, cât și din punct de vedere cognitiv:

3.3.3.1. subiectul uman, prin articularea formală a operei muzicale va percepe modelul propriului dat de conștiință ca și dat fenomenal exterior doar

¹ Bentoiu, P., *Imagine și sens*, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971, p. 28.

² Bentoiu, P., *Gândirea muzicală*, p. 155.

reieșind din alteritatea mijloacelor materiale care admit configurarea modelului ca aparență a unui altceva;

3.3.3.2. chiar acest fenomen de identitate a două daturi eterogene ca și configurare obiectuală face posibilă compatibilitatea acestor două realități și, în continuare, face posibilă cogniția propriu-zisă prin intermediul formei muzicale.

Astfel, un criteriu de valabilitate a afirmațiilor de mai sus l-ar reprezenta și durabilitatea istorică a anumitor modele formale muzicale, fapt care ar semnifica o concordanță mai mare sau mai mică între modelele formale și arhetipurile dinamice ale psihismului uman. „O mărturie a unei mai mari autonomii a formei în muzică în comparație cu alte domenii artistice o reprezintă existența în domeniul practicilor artistice muzicale a unei serii de tipuri structurale stabile, utilizate în diverse stiluri: melodice (cadențele modale), armonice (cadențele, circuitele cadențiale), sintactice (fraza, perioada), compoziționale. În particular nici în artele plastice, nici în sculptură, nici în proză nu există structuri compoziționale tip care ar fi strict urmate, ca în formele muzicii europene (forma în cazul dat semnifică schema compozițional_), ca [forma] bistrofică, tristrofică, variațiunile, rondo, allegro-ul de sonată, fuga.”¹

Relația formă-receptor ni se relevă atunci ca și compatibilitatea ființei cu sine însăși dacă vorbim de nivelul formal, și ca identitate cu sine însăși dacă vorbim de stratul conținuturilor. Rămâne doar problema metodei de stimulare înspre relevarea acestei stări de lucruri, care, dominând artele dinamice, doar în Muzică își găsește posibilitatea unei expresii aduse la ultimele consecințe.

Toate cele expuse mai sus nu sunt altceva decât o viziune sumară a câtorva dintre semnificațiile pe care le deține relația formă muzicală-receptor uman (în calitate de auditor). Complexitatea fenomenală și substanțială a acestei relații indubitabil necesită o abordare mai profundă în ceea ce privește detalierea problemei atât într-un cadru structural, cât și într-un cadru stilistic, impunându-se cu precădere orientarea înspre muzicile contemporane care până și în momentul de față reprezintă o problemă neelucidată în lumina viziunii expuse mai sus. Putem considera acest studiu doar ca un început al unei serii de studii atât în sensul unei lărgiri a ariei de reprezentări în direcția psihologiei percepției, cât și în sensul introducerii unor accente noi. Aici ne referim la semnificațiile cognitive ale relației formă-receptor. Elucidarea atât a modalităților de articulare a psihicului în stările de *absorbție* (auditourl) și *secreție* (compozitorul), cât și a laturilor structurale și, prin acestea, ale celor substanțiale ale operei muzicale rămâne o problemă deschisă pentru viitor.

Summary

We shall start from the idea of a *reading key* for the musical pattern that would provide us the understanding of a link between shaping of musical patterns and the possibility of their complete assimilation by the receiver during the auditions. In this context, we could imagine musical patterns as following:

- a) a complex system of signals
- b) a cognitive map, of an always different topography, in which each and every item would hold a semantic load that could fully explain what the composer had meant.

¹ Sohar, A., *Problemele sociologiei și esteticii muzicii*, vol. II, Ed. Sovetskii kompozitor, Leningrad, 1981, pp. 207-208.