

CONSTANTIN IONESCU-VOVU

INTERPRETAREA MUZICALĂ GÂNDIREA SPECIFICĂ

Volumul 1



PREFAȚĂ.....	7
INTRODUCERE.....	12
<i>Interpretarea ca împlinire a operei.....</i>	12
<i>Comparație cu alte arte.....</i>	19

BAZE TEORETICE CREAȚIE ȘI INTERPRETARE22

CAPITOLUL 1 STRUCTURA ACTULUI INTERPRETĂRII.....	22
<i>Componentele interpretării muzicale. Gramatica.....</i>	23
CAPITOLUL 2 CREAȚIE ȘI EXECUȚIE	29
<i>Viziune spațială versus viziune temporală.....</i>	29
<i>Clasificarea artelor – locul interpretării muzicale.....</i>	33
CAPITOLUL 3 ELEMENTE SEMIOTICE	35
<i>Tripartiția Molino.....</i>	36
<i>Dubla semioză.....</i>	39
<i>Sisteme de semne, motivații, semnificații.....</i>	44
<i>Notatie și reprezentare.....</i>	47
<i>„Execuție fără interpretare”, „interpretare formalizată” și alte erori.....</i>	49
CAPITOLUL 4 COMUNICARE ȘI SEMNIFICARE. PRAGMATICA.....	53
<i>Enunț – Enunțare.....</i>	54
<i>Analogic – Digital.....</i>	57
<i>Funcții de comunicare</i>	60
<i>Concluzii.....</i>	65

FUNDAMENTE ȘI MIJLOACE.....69

CAPITOLUL 5 TEXT ȘI SENS	69
<i>Logică sau simțire?.....</i>	69
<i>Perceperea sensului.....</i>	73
<i>Textul ca fundament al interpretării.....</i>	80
<i>Creație versus Interpretare.....</i>	82
CAPITOLUL 6 TIMPUL ȘI SPAȚIUL MUZICAL.....	87
<i>Spațiu și Timp în artă.....</i>	87
<i>Timpul ca spațiu în muzică.....</i>	89
<i>Specificitatea temporală.....</i>	92
CAPITOLUL 7 FUNCȚIONALISMUL ENERGETIC.....	95
<i>Funcție și structură.....</i>	95
<i>Structură și flux energetic.....</i>	98
<i>Intenție și energie. Concepția lui Ernst Kurth</i>	100
<i>Tensiune și relaxare.....</i>	103
<i>Principiul melodic.....</i>	106
<i>Analiza Schenkeriană - avantaje și limite.....</i>	107
CAPITOLUL 8 DINAMICĂ. AGOGICĂ. TIMBRU.....	109
<i>Introducere</i>	109

<i>Dinamica</i>	110
<i>Paliere dinamice</i>	114
<i>Tranziții dinamice</i>	117
<i>Fluctuații microdinamice</i>	119
<i>Dinamica punctuală – Accente</i>	122
<i>Agogica</i>	128
<i>Timbrul</i>	132
<i>Pianul și varietatea timbrală. Tezele lui E. Tetzl.</i>	134
<i>Iluzia în performanță</i>	140

ASPECTE SEGMENTALE 143

ORGANIZAREA TEMPORALĂ.....	143
CAPITOLUL 9 METRO-RITMICA.....	144
<i>Generalități</i>	144
<i>Două laturi ale temporalității în muzică – Metru și Ritm. Controverse</i>	145
<i>Conceptul metric</i>	152
<i>Tactus</i>	154
<i>Incursiune istorică</i>	156
<i>Concepția modernă – Hugo Riemann</i>	160
<i>Ritm și Metru – factură și structură</i>	162
<i>Definiții diferențiale</i>	165
CAPITOLUL 10 STRUCTURA METRICĂ.....	168
<i>Puls și ierarhizare. Timp greu și ușor</i>	168
<i>„Ușor” în metrică. Regula celui de al doilea timp</i>	176
<i>Măsuri compuse</i>	179
<i>Bara de măsură</i>	188
<i>Grupări hiper-metrice</i>	197
<i>Isocronia</i>	201
CAPITOLUL 11 FIGURI ȘI SUBSTRUCTURI METRICE.....	204
<i>Exteriorizarea sonoră a Metrului</i>	204
<i>Metru și Accente</i>	206
<i>„Conflicte metrice”. Sincopă – Contratimp</i>	218
<i>Hemiola</i>	233
<i>Metru și melodie, armonie, frazare</i>	236
<i>Pauze – scrise și nescrise</i>	238
<i>Fermata</i>	245
CAPITOLUL 12 METRU ȘI ENERGETICĂ.....	247
<i>Energetica – intuiție fundamentală</i>	247
<i>Anacruza</i>	250
<i>Structuri anacruze (Anacruze extinse și microanacruze)</i>	253
<i>Principiul anacruze</i>	261
<i>Erori metrice</i>	265
<i>Generalizarea conceptului metric</i>	271

CAPITOLUL 1

Structura actului interpretării

Transmiterea operei muzicale ca mesaj artistic nu ar fi posibilă dacă nu ar exista un cod comun al gândirii cu sunete, mai mult sau mai puțin conștientizat de compozitori, interpreți și auditori. Faptul a fost demonstrat în ce privește raporturile de înălțime a sunetelor, determinate de legi subconștiente ale percepției și gândirii.

O asemenea abordare, la nivel strict psihocognitiv a unor realități ale actului interpretativ poate constitui însă doar unul din punctele de plecare ale unui studiu, al cărui scop este observarea și semnalarea a ceea ce este empiric, constatabil și utilizabil în gândirea interpretativă, a acelor aspecte comune care dau posibilitatea exprimării muzicale într-un limbaj coerent și inteligibil, indiferent de stilul compozițional și chiar, în bună măsură, de tipul și genul de muzică.

În cercetarea interpretării constatăm de la început numărul mare și varietatea implicațiilor, nu toate având același grad de generalitate și penetrare în esența fenomenului. De aceea vom limita domeniul investigației la procesele mentale fundamentale ce dau naștere imaginii muzicale specifice – la studiul structurilor logice ale gândirii muzicale și traducerii lor în sunete. Acestea, pentru a îndeplini rostul de comunicare – destin al oricărei opere artistice – trebuie să ia în primul rând forma unei *gramatici a interpretării*.

Noțiunea de gramatică aplicată discursului muzical a fost consacrată de generalizarea tendințelor lingvistice din anii '60 ai secolului trecut. Dar încă din 1757, în *Anfangsgründe der Theoretischen Musik*, Friedrich Wilhelm Marpurg elaborează o sistematizare a științelor muzicii, în care precizează că: (1) „muzica este o știință, pe cât regulile ei pot fi dovedite din cauze anumite, o artă pe cât regulile dovedite pot fi aduse la realitate”, (4) „partea teoretică se ocupă de reala exercitare a sunetelor prin intermediul (a) compoziției – punerea laolaltă a sunetelor și (b) prezentării sunetelor compuse – execuția”, iar la punctul (5): „partea gramatică a muzicii explică regulile muzicii teoretice, privitor fie la compoziție, fie la execuție”²⁷.

Acțiunea interpretului se aplică asupra unei opere constituite, existente. Notată sau nu, muzica preexistă în mintea celui ce o cântă sau o improvizează. Sub ce formă?

Ca imagine mentală, ea poate fi oricât de complexă și complet închegată. Notată însă, nu mai e la fel de clară și completă. Iar acțiunea interpretului din cultura vest-europeană, subiectul principal al cercetării noastre, se exercită aproape exclusiv asupra unor opere *notate*, asupra unor texte muzicale, care trebuie transformate într-o imagine muzicală reală, sonoră – acțiune ce constituie de fapt o schimbare de cod de comunicare a informației. Acest proces, insuficient investigat în raport cu importanța lui, constituie principalul obiect al acestei secțiuni.

Componentele interpretării muzicale. Gramatica

Acțiunea interpretativă este percepută de către auditor în două straturi:

A. Primul aspect sub care luăm cunoștință de un act este nivelul superior de expresie – pe care l-am denumit *Poetica* – îndeobște considerat ca având un caracter inefabil¹, un domeniu al subiectivității creatoare de atmosferă, de comunicare nemijlocită, suprarățională cu ascultătorii. La acest nivel se formează imaginea psihologic-imaginativă, culoarea afectivă care definește apropierea operei și alimentează atât discursul critic, punctele de vedere axiologice cât și chiar multe din discuțiile la nivel profesional (precum exprimările unor muzicieni-pianiști ca A. Brendel sau Cl. Arrau). Este domeniul *elocinței*, al caracterizării narative, al culorii și expresivității sonore, al diferențierii și personalizării trăirilor artistice. În această privință, P. Ricoeur spune că: „Noi nu înțelegem doar evenimentul fugitiv, ci semnificația sa persistentă [...] ce atestă o intenționalitate”, căci: „discursul este depășit ca eveniment, prin semnificație”²⁸, în căutarea căreia devin folositoare toate elementele meta-muzicale (istorice, poetice) pe care toți marii artiști (ca Lipatti, Enescu) le invocă și recomandă stăruitor să fie cunoscute ca informație documentară, ca asociații necesare în procesul receptării, mijloc pedagogic de intensificare a clarității imaginii muzicale. Toate acestea, însă, numai după ce (și dacă) a fost înțeles și realizat sensul fundamental al operei, mai ales când e vorba despre marile capodopere ale istoriei muzicii.

Acest nivel superior este atins de regulă printr-un efort de tip autodidactic, sau prin „contaminare artistică” și se experimentează singur, în căutarea perseverentă, a adevărului muzical. Rezultatul acestei tendințe spre generalitate se

¹ Inefabil (*ineffabilis* l. lat.)=inexprimabil, negrăit, nespus, care nu se poate exprima prin cuvinte.

obține ca un adevăr propriu, determinat de nenumărați factori de experiență personală (sau istorică), de datele fizico-psihice, temperamentul, subconștientul, concepțiile individuale și cultura fiecăruia, condiționate de experiența trecutului și de ambianța spirituală a prezentului. Adevărul propriu ca și adevărata originalitate nu se caută, ci vin de la sine spre artistul autentic. Domeniul și conținutul acestora pot fi cu greu descrise (ele par a fi mai curând de ordinul „există/nu există”) putând fi deocamdată doar circumscrise. Ne vom referi la această categorie de probleme – decisive în comunicarea muzicală – abia după examinarea *bazelor gândirii specifice*.

B. Al doilea nivel – fundamentul indispensabil al oricărui act de comunicare – conține date mai ușor de organizat, în care se pot desprinde linii directe și categorii analizabile, de ordin mai concret.

În ordine ascendentă a gradului de abstracție: I. *Tehnica*, II. *Gramatica*, III. *Stilistica*.

I. La baza actului interpretativ stă abilitatea *tehnică* – mijloacele fizice de a produce sunetele dorite, culorile, densitățile, frecvența atacurilor, forța și viteza (atât de căutate de cei mai mulți). Ea a constituit terenul unor preocupări, cercetări, dispute intense și extinse. Literatura produsă pe această temă este deosebit de bogată, sistemele și procedeele folosite pentru rezolvarea problemelor sunt multiple, toate cu aceleași scopuri declarate, dar cu mijloace și rezultate adeseori divergente, ce și-au pus amprenta și asupra tipologiei interpretative. Acest domeniu nu constituie obiectul studiului de față.

Vom remarca aici numai că tehnica instrumentală (sau vocală) trebuie să fie o unealtă neutră, suplă, indiferentă și utilizabilă în orice fel de concepție interpretativă, așa cum e considerată în literatura mai recentă. Într-un studiu intitulat *Cognition and music performance. Individual differences in music performance*, muzicologul britanic John Sloboda afirmă: „Capacitatea tehnică și cea expresivă sunt componente separate, chiar dacă interacționează și depind una de alta. Tehnica este, cel puțin în teorie, fără relație cu conținutul muzical sau artistic al muzicii”²⁹.

Desigur, aceasta în mod ideal. Pentru că în realitate lucrurile nu stau chiar așa. Tehnica nu e doar o bază de abilitate sau forță manuală (deși le presupune) ci, mai ales, un complex de procese mentale ce dirijează conducerea energiilor, formarea reprezentărilor structurale, distribuirea forțelor, elanul realizării unor decizii rapide și prompte și în primul rând formarea auzului fin diferențiat, anticipativ și de control. Procedeele tehnice influențează, uneori decisiv, calitatea și orientarea interpretării, nu numai prin limitele pe care posibilitățile fizice individuale de exprimare le impun, ci și pentru că o anumită abordare instrumentală poate produce rezultate sonore determinate, de natură să dirijeze gândirea muzicală într-o direcție definită. Dar deși nu orice tehnică (atât ca procedeu cât și ca școală)

se pretează oricărei interpretări, determinările de acest ordin nu sunt foarte rigide, voința sonoră a interpretului putând avea forța de a modifica la rigoare chiar și abordarea tehnică, în slujba unei imagini puternic conturate și dorite. Trebuie să ținem seama că tehnica este o virtualitate ce se va concretiza (conștient sau nu) abia în formele organizării cognitive, interferând în mare măsură cu procesele de reprezentare și conducere a exprimării muzicale, cu organizarea logică a sunetelor.

De aceea, în această fază a analizei, vom considera convențional tehnica drept o bază neutră a activității interpretative, un nivel de pură execuție, deasupra căruia se înalță *gândirea interpretativă* – singura care poate *construi* mesajul muzical, elementele de comunicare pe care actul muzical le implică și care, de asemenea, are mai multe etaje, fără să negăm că bazele și procedeele tehnice pot influența constituirea corectă a structurilor gramaticii muzicale, domeniu decisiv pentru nașterea și transmiterea artistică a unor sensuri.

II. Prin elementele tehnicii accedem deci la descifrarea textului muzical, în scopul de a putea atribui un sens propriu șirurilor sonore. Pentru aceasta șirurile sonore trebuie să fie în primul rând organizate în unități de structură conforme datelor inerente textului, acțiune în care deosebim doi versanți: pe de o parte descoperirea în notație a tuturor elementelor cu semnificație în acest domeniu; de cealaltă parte deducerea din acestea a unor decizii legate de structurarea logic/comunicativă a fluxului muzical.

Întâlnim deci un prim nivel – *bazele gândirii specific muzicale* – ce pornesc de la crearea de *relații energetice* între sunete, percepute ca relații logice și legate în *structuri semnificante*, similare structurilor verbale. Astfel se va putea construi o *Gramatică interpretativă*, ca element de comunicare, având ca bază obiectivă numai relațiile intrinsece textului muzical. Gramatica nu este supusă unor determinări subiective ci, prin organizare logică, poate construi un discurs muzical coerent în locul unei simple juxtapuneri de sunete.

Gramatica interpretativă nu trebuie confundată cu gramatica muzicală generală în sens clasic, și cu atât mai puțin cu gramaticile generative ale limbajelor muzicale actuale. De altfel – trebuie spus – în acest domeniu ne lovim la tot pasul de lipsa unei terminologii specifice, origine a multor confuzii conceptuale curente. În ce privește interpretarea (ca execuție), Gramatica reprezintă un sistem de organizare a materialului sonor care ține seama de concluziile tuturor disciplinelor teoretic-muzicale raportate la realizarea sonoră – culoarea, atacul, emisiunea, articulația, ca elemente specifice. Dificultatea formulării verbale a problematicii ca și a soluțiilor este probabil cauza lipsei unor studii pertinente și fundamentate în acest domeniu.

UBRIS | We know books

Nu vom discuta în acest moment dacă muzica transmite idei și/sau afecte dinlăuntrul sau dinafara textului muzical. Observăm însă că orice culoare afectivă nu poate fi transmisă decât ca element de expresie aplicat unei structuri logice constituite, ceea ce subliniază similitudinea formală reală a discursului muzical cu alte modalități de comunicare sonoră, respectiv cu vorbirea. Ca și aceasta, muzica are consistență și coeziune (nu întâmplător una din formulele laudative pentru interpretare este – „parcă vorbește...”). Totodată nu putem ignora și deosebirile: în vorbire cuvintele au semnificații și se leagă sau se resping conform sensului lor propriu în transmiterea mesajului. În muzică, *analogon*-ul cuvintelor nu apare explicit, ci abia urmează să fie construit de interpret ca purtător al sensului și al eventualului afect. Altfel muzica rămâne nearticulată.

Ca în orice gramatică, trebuie să vorbim despre o acțiune organizatoare a discursului, ce trece, de regulă, mai puțin observată, acoperită fiind de aspectul poetic, inefabil, al trăirii muzicale interpretative (nivelul superior, cel mai vizibil, despre care vorbeam mai sus), dar care, datorită forței de convingere a marilor artiști poate constitui și o periculoasă amăgire a executantului mediocru și/sau insuficient educat muzical. Sub acest strat de subiectivitate care pare a cuprinde, în opinia comună, tot ce depășește simpla mecanică instrumentală¹ (impropriu denumită tehnică, termen care implică de fapt mult mai mult) – putem discerne un nivel al construcției rațional-conștiente, o *Retorică* interpretativă ce nu poate exista fără temelia unei *Gramatici* adecvate, proprii.

În lingvistică avem trei domenii principale ale Gramaticii: *Lexicul*, *Morfologia*, *Sintaxa*. Acestea se pot regăsi și în teoria muzicii ca aspecte fundamentale ale operei, constituind materialul și metodele specifice creației. Prin analogie, putem deci postula și în *Gramatica interpretării* existența a trei paliere:

1) palierul *elementelor* – echivalent lexicului – care se ocupă de relațiile de imediată vecinătate, de ordin ritmic (între valori în grupări minime) și de înălțime a sunetelor – ceea ce am numi formarea „cuvintelor” muzicale;

2) palierul *relațiilor* – echivalent morfologiei – cuprinzând formulele melodice, relațiile dinamice, determinările metrice, articulația și relațiile armonice imediate; într-un cuvânt constituentele coerenței microstructurilor sonore;

3) palierul *configurațiilor* – echivalent sintaxei – în care acest material muzical coerent se integrează în construcții semnificative – constituirea și organizarea frazelor, de la nivelul analitic până la sintezele formale, mișcarea armonică pe

¹ Înțelegem prin instrumente, toate sursele sonor-muzicale, inclusiv *vocea umană*.

INTERPRETAREA MUZICALĂ GÂNDIREA SPECIFICĂ

Volumul 2



ORGANIZAREA SONORĂ..... 5

CAPITOLUL 13 MELODICA.....	7
<i>Melodia ca discurs</i>	7
<i>Diracția trasoului</i>	11
<i>Intervalica</i>	19
<i>Conexiuni</i>	21
CAPITOLUL 14 POLIFONIA - CAZ PARTICULAR AL MELODICII	25
<i>Polifonie imitativă</i>	27
<i>Este polifonia stilul unei epoci?</i>	30
<i>Polifonie virtuală</i>	34
CAPITOLUL 15 ARMONIA	37
<i>Armonie versus Polifonie?</i>	37
<i>Controverse istorice</i>	39
<i>Structura acordică</i>	41
<i>Relații armonice și tonale</i>	49
<i>Armonie și metru</i>	55
<i>Cadența</i>	56
<i>Erri</i>	59
<i>Excepții</i>	61
<i>Întârzierea (appoggiatura) disonantă</i>	64
CAPITOLUL 16 ARTICULAȚIE ȘI FRAZARE	68
<i>Articulația. Notăție și citire. Evoluție istorică</i>	70
<i>Implicația dinamică</i>	73
<i>Legato, non-legato, staccato</i>	76
<i>Articulație – Melodie – Metru</i>	82
<i>Frazare</i>	83
<i>Delimitarea frazelor</i>	84
<i>Prejudecăți – Erri</i>	85
<i>Cezura</i>	88
<i>Chopin (aplicație)</i>	90
<i>Inserturi</i>	93
<i>Structuri cruzice și anacruzice</i>	95
<i>Structuri hiper-metriche</i>	96
<i>Quadratura</i>	97
CAPITOLUL 17 FORMA MUZICALĂ ÎN INTERPRETARE.....	102
<i>Forma muzicii și Forme muzicale</i>	102
<i>Scheme și Abateri</i>	108
<i>Forme și structuri variaționale</i>	118

ASPECTE NON-SEGMENTALE	122
CAPITOLUL 18 TEMPO.....	124
<i>Tempo – coordonată determinantă.....</i>	124
<i>Tempo și Tactus.....</i>	125
<i>Tempo versus Densitate</i>	127
<i>Alegerea unui tempo. Este tempo opțional?.....</i>	129
<i>Stabilitate – Schimbare</i>	138
<i>Tempo rubato.....</i>	141
CAPITOLUL 19 TRADIȚIE ȘI STIL.....	147
<i>Tradiție.....</i>	148
<i>Stil.....</i>	152
<i>Autenticitate istorică. Clavecin sau pian?</i>	153
<i>Stil componistic și interpretativ</i>	156
<i>Stiluri componistice.....</i>	157
<i>Stil interpretativ</i>	167
<i>Stil și Gramatică.....</i>	170
<i>Istoricism și Stil.....</i>	171
<i>Conținut și Comunicare. Concluzii.....</i>	174
CAPITOLUL 20 SEMANTICA – PRAGMATICA	175
<i>Semantica.....</i>	175
<i>Considerații istorice.....</i>	176
<i>Hermeneutica</i>	178
<i>Sens fundamental și sens contextual.....</i>	180
<i>Pragmatica interpretării.....</i>	181
<i>Formarea imaginii.....</i>	184
<i>Expresivitatea ca deviere.....</i>	186
<i>Expresie și Caracter.....</i>	189
<i>Sonoritate – Timbru.....</i>	193
<i>Imaginația.....</i>	194
<i>Intellectual și emoțional.....</i>	195
CAPITOLUL 21 INTERPRETUL ȘI TEXTUL.....	199
<i>Respectul absolut.....</i>	199
<i>Ediții.....</i>	201
<i>Fidelitatea.....</i>	219
<i>Citirea integrală a textului.....</i>	221
<i>Despre ornamente și nu numai</i>	224
<i>Pedalizări beethoveniene – șocante?</i>	230
CONSIDERAȚII FINALE	239

Melodia ca discurs

Sucesiune coerentă de sunete al cărei sens muzical poate fi perceput ca un întreg, Melodia e principalul element autonom capabil de comunicare a unui mesaj muzical. Ca structură complexă, ea reprezintă în modul cel mai complet ideea de *discurs muzical*¹, cuprinzând toate aspectele concretului sonor în desfășurare temporală, constituit din sunete de diferite înălțimi, durate, intensități și timbruri, în succesiuni poziționate și direcționate variat în raport cu pulsația metrică, constituind primul și principalul element autonom de comunicare a unui mesaj muzical. Model fundamental al întrupării ideii în sunete, *principiul melodic* stă la baza procesului muzical-interpretativ.

Melodia poate fi privită și drept o creație ritmică emisă într-o organizare metrică, cu anumite caracteristici proprii care pot influența decisiv desfășurarea fluxului sonor. De aceea, în scopul unei clare delimitări a domeniilor în analiza noastră, vom pune pentru început între paranteze (în sens fenomenologic) aspectele metro-ritmice deja discutate și ne vom limita la caracteristica principală a melodiei în forma ei cea mai simplă, de *linie monodică* – la *conturul melodic* pur, separat de orice conexiuni cu ritmul, armonia, fraza sau construcțiile mai extinse. Obținem astfel cea mai simplă mișcare, o succesiune lineară de înălțimi, care, chiar când par o alăturare întâmplătoare, au o tendință de coagulare în unități de ordin ritmic, cu o pulsație metrică ce se naște spontan.

Nu odată am semnalat numeroasele înrudiri între muzică și vorbire, datorite mediului similar – sonor – de comunicare. Dar, dacă în comunicarea verbală avem posibilitatea construirii frazelor din cuvinte preexistente în limbaj și înzestrate cu sens lexical definit, muzica operează cu un material sonor în cea mai mare parte aparent amorf, care abia urmează a fi organizat și decriptat. De la început observăm că un sunet izolat nu are decât în mod excepțional, la fel ca în vorbire, o valoare proprie de comunicare, reprezentând, cum spune P. Bentoiu, doar „un strigăt stilizat, fără un conținut definit”², un echivalent al unei silabe, ce poate avea înțeles propriu ca interjecție. Conectarea mai multor astfel de „silabe” poate constitui o

¹ „Discurs” în accepția dată de E. Benveniste în lingvistică – *activarea*, comunicarea directă, *pe cale sonoră* a unui text – căruia, în muzică, îi corespunde *actul interpretării*.

unitate echivalentă unui cuvânt. Ca urmare, orice divizare se va opri la ultima unitate melodică indivizibilă – *celula*, formată din conexiunea a minimum două sunete ce se relaționează automat, putând forma o celulă a unui ritm sau melodie, chiar și când sunt intonațional și ritmic nediferențiate. Dar abia legarea mai multor asemenea elemente într-o structură mai amplă poate produce un sens muzical, apt să poarte și o semnificație. Altfel spus, ca și în vorbire, un stimul fizic (un sunet) este o condiție necesară, dar nu suficientă pentru a obține un sens, stimulul minimal necesar fiind un grup de sunete succesive, capabile să indice o cale pe care ascultătorul să aștepte un alt semnal, un consecvent mai mult sau mai puțin probabil.

Dar, așa cum un cuvânt poate avea diferite înțelesuri în limbi diferite (sau chiar în aceeași limbă), un același stimul sonor creează diferite unități de sens în stiluri diferite. Ca urmare, un același gest muzical poate constitui diferite unități de sens, implicând diferiți consecvenți. L. Meyer precizează: „un singur stimul nu devine unitate de sens decât dacă e perceput ca parte a unui sistem de relații, în care funcția sa devine aparentă și nu în afara contextului stilistic”³.

Sarcina acestei organizări îi revine întru totul interpretului, ca prerogativă principală de a coagula unitățile melodice mai lungi sau mai scurte, mai plastic constituite sau mai vagi, mai net structurate și diferențiate sau mai uniforme. Abia după constituirea mentală a structurii (a „*simili-cuvintelor*”) poate fi construită o evoluție sonoră cu un caracter specific, care să permită definirea unei *expresii* (ca element energetic personal) în căutarea unui sens general despre care vom vorbi mai târziu. Ideea este susținută și de J. Uhde: „Coerența produce expresia propriu zisă, *echivalentul vorbirii*”⁴. Pornind de aici, vom căuta să aflăm acele elemente constitutive ale liniei melodice care pot influența cursul determinat metro-ritmic al mișcării sonore, ca opțiuni interpretative la dispoziția libertății de decizie a executantului. Adoptarea unui criteriu sau a altuia constituie un element de varietate și diferență, care face ca multitudinea interpretărilor să prezinte interes, atâta vreme cât au justificare și coerență logică.

Definim deci melodia ca o succesiune sonoră organizată teleologic¹, un conglomerat de funcții care așează într-o structură energetică metro-ritmică un traseu de înălțimi sonore diferit grupate, separate sau nu prin pauze, conținând sugestii de dinamică internă, de armonie și culoare sonoră. Ca și în metro-ritmică,

¹ Teleologie (l. gr. *τελεολογία*, compus din *τέλος*, *télos* – scop și *λόγος*, *lógos* – învățătură) – studiul scopurilor; teoria finalității.

avem și în melodie elemente producătoare de tensiune sau relaxare care, în opinia lui P. Bentoiu, „au menirea de a rupe uniformitatea timpului obiectiv”⁵.

În viziunea acestui autor, acumularea de valori ritmice mici tensionează, prin îndesirea informației și invers. În ce ne privește, considerăm acest raport ca incert și non-definitiv, fiind în mare măsură legat de contextul stilistic. Adesea pasajele rapide, „norii de sunete” conțin mai puțină informație și tensiune decât pașii mai lenți, dar încărcăți de expresie, ceea ce explică dificultatea crescută a expresivității în *tempo* lent, față de dinamismul intrinsec al tempilor rapizi. Pentru interpret, legarea tensiunii de densitate poate reprezenta un procedeu, limitat însă la anumite funcții expresive, situații în care intensitatea declamației crește prin agitația ritmică produsă de îndesirea sunetelor, precum pasajele agitate, uneori marcate ca atare de compozitor, prin indicații generale „*agitato*”, „*marcato*” etc. În majoritatea cazurilor însă, mulțimile de sunete, aglomerările de valori mici nu sunt creatoare de tensiuni expresive ci mai mult de culoare sau de tensiuni cinetice cu momente de descărcare dirijată a energiei.

Orice structură melodică are și un contur dinamic, corespunzător desenului și tendinței sale cinetice. Melodia nu e o succesiune de înălțimi ca imagine spațială, ci întrupează o energie – trăsătură esențială a oricărei linii muzicale, așa cum o descria încă J.G. Herder. Iar Henri Bergson considera mersul melodic propulsat de energia generată de conturul său, drept „cel mai adecvat exemplu al mișcării”.

Cu cât rolul melodiei pure e mai important, cu atât crește rolul interpretului, chemat să afle și să realizeze o comunicare cât mai directă pe o cale cât mai simplă. Una dintre obligațiile (dar și prerogativele) sale principale, este cea de a construi unități logice și comunicative, fraze mai lungi sau mai scurte, mai net diferențiate și plastic constituite sau mai vagi și uniforme. Ceea ce naște alte probleme – cum ar fi aflarea bunei măsurii întrelungimea și coeziunea lor structurală, pe de o parte și plasticitatea detaliilor, pe de alta.

Pentru a realiza o conducere corectă, adecvată a melodiei, este necesară în primul rând realizarea de structuri clar definite ca întindere, direcție și scop, într-un flux organizat dinamic și agogic – nu o înșiruire schematică, monotonă, ce nu poate comunica nimic. Pentru aceasta, alegerea și ierarhizarea sonoră a unor puncte de sprijin justificate logic este decisivă. Ceea ce înseamnă evitarea sprijinului mental pe fiecare sunet (cu excepția unor efecte special urmărite), ca și eliminarea accentelor involuntare (prin supravegherea conștientă, atentă, a parcursului melodic), obținând astfel cursivitatea necesară frazelor, fără grabă și cu o respirație firească.

Mai ales, importantă este stabilirea ierarhiei între cele două principii ce pot intra în contradicție – conturul melodic și metrica. Chiar dacă am stabilit anterior

că metrica nu este o organizare pe bază de accente, întâlnim prea des în practică contrariul. Este deci necesar să repetăm că „accentul” metric nu e decât o reprezentare abstractă, imaginară, un puls interior ce măsoară timpul și controlează viteza desfășurării proceselor mentale și *nu are intensitate acustică*. Dar chiar și atunci când metrul coboară la un nivel mental ascuns, practic imperceptibil senzorial, funcția sa de organizare a structurii nu dispare.

Aceste exigențe implică un atent control auditiv și, înainte de orice, o imagine limpede, prealabilă desfășurării liniei melodice și a conținutului expresiv propriu, localizat (nu „în general”) prin variația permanentă a intensității și culorii. S. Celibidache afirma repetat că nu există sunete succesive egale, ci ele au totdeauna o configurație ce le conferă sens. Într-adevăr, idealul egalității absolute poate fi o exigență tehnică, dar niciodată artistică; cântatul mecanic egal poate fi calificat ca non-artă, prin lipsa intenției de comunicare sau a codului adecvat. Unitatea frazelor lungi nu este ușor de obținut, dar dorința de a o realiza nu se împlinește, printr-un parcurs linear fără reliefuri expresive, urmărind exclusiv trasee metro-ritmice. Nici inversul, conturarea și colorarea excesiv reliefată a detaliilor nu e mai utilă, căci poate tinde a descompune linia în frânturi. Drumul este totdeauna mărginit de două șanțuri și ambele trebuie să fie evitate.

Problema e semnalată și de L. Meyer: „Conturul unui gest muzical (*musical gesture*) are înțeles și semnificație atâta vreme cât consecvenții săi pot fi preconizați (*envisaged*) cu oarecare probabilitate. Dacă aceștia nu pot fi percepuți ca similari în nici o privință – atunci ei vor fi percepuți ca sunete izolate, discrete, dispersate nu variate, *signifying nothing* (ce nu înseamnă nimic – Shakespeare)”. Pe de altă parte, „similaritatea completă va crea o *omogenitate nediferențiată*, din care nu se nasc relații câtă vreme nu există identități individuale, separabile, care să poată fi comparate, contrastate sau relaționate în orice fel. Va rezulta coexistență și constanță – nu conexiune; unire – nu unitate. Pe scurt, ambele – segregarea ca și uniformitatea totală – pot fi percepute senzorial, dar niciuna nu va produce o formă, nici nu va sugera un traseu”⁶.

În construcția frazelor muzicale trebuie să domine aceleași principii ca în retorica verbală: ca primă treaptă, coagularea unor unități primare (cuvinte), logice, concise și coerente; apoi, după posibilități, agregarea acestora în unități mai mari, care să permită construirea unor structuri clar inteligibile. În această privință, este necesară o capacitate de evaluare atât a ofertelor textului, cât și a posibilităților de susținere ale executantului. Extinderea frazelor trebuie să fie legată de un relief sonor interesant, evitând risipirea în firimituri fără sens. Desigur, muzica bună sună frumos chiar și silabisită, dar sensul... se îndepărtează.

Toate criteriile de structurare descrise până aici, ca și cele care vor urma, sunt menite să contureze și să transmită un sens expresiv. Melodia nu poate primi nici o culoare afectivă, nici o valoare semantică, decât dacă sunetele ce o compun se coagulează în unități logic-expresive, dacă se prezintă, nu separat, ci legate în fraze, cu o tendință centripetă, de apropiere și concentrare în interior și de separare sau cel puțin delimitare între unități. În acest scop, principalele opțiuni în construirea dinamic-expresivă a melodiei se referă la *direcția traseului* melodic și *intervalele* ce-l compun.

Direcția traseului

Sunetul muzical nu este gândit izolat, ci doar ca parte dintr-o unitate melodică sau armonică, în care poziția sa – punct de plecare, central sau final (țintă sau stingere) – îi conferă importanța. Conturul acestei linii, direcția de mișcare – ascendentă sau descendentă – determină și o direcție dinamică. Sunetele percepute ca puncte nodale metrice, note lungi sau finale de frază, nu sunt toate la fel – grele, cum sunt tratate adesea – ci sunt emise diferit, în funcție de poziția în care se înscriu în fluxul melodic, sau de direcția acestuia. Într-un fel se începe, altfel se atinge scopul unei *ascensiuni* – ca în cucerirea unui vârf de munte – și alt tip de precauție sonoră caracterizează inițierea sau așezarea pe o notă *coborătoare* (fie și doar cu o treaptă mai jos). Sunt necesități ce determină conturarea direcțiilor și înscrierea sunetelor pe traiectorii ascendente sau descendente.

P. Bentoiu consideră că „în general, urcarea melodică este considerată drept încordare, iar coborârea drept relaxare, probabil în asocierea cu efortul mai mare cerut de producerea sunetelor înalte prin voce și cu localizarea aparentă a emisiei în partea de sus sau de jos a laringelui (voce „de cap”, voce „de piept”), precum și cu forța expiratorie mai mare cerută de registrele acute ale instrumentelor de suflat. Oricare ar fi geneza acestei impresii, fapt este că, față de câmpul gravitațional al unei melodii, înregistrăm tensionarea ori de câte ori urcăm și cu cât peste sunetul de referință”⁷. Fenomenul este observat și de L. Meyer: „Vorbind în termeni de melodică, relaxarea este asociată cu declinul tensiunii, produs când sunetele sunt mai joase, când linia coboară”⁸. În prima jumătate a sec. XIX, Chopin prescria, sintetic, practic și lapidar, elevilor săi: „Când melodia urcă, se cântă *crescendo*, când coboară – *decrescendo*. În rest, trebuiesc respectate accentele naturale”⁹.

Autori care în alte raționamente asupra muzicii pot avea abordări diferite, fac aici aceleași observații. Nu există însă chiar un consens general: apar și păreri contrare, ce minimalizează suportul obiectiv-psihologic, considerând că este vorba pur și simplu de o inducere culturală locală, întărită prin educație. S-a obiectat și