Roxana-Sorana ARDELEANU
(Universitatea de Vest
din Timişoara)

Limbajul artistic, mijloc de expresie și expresivitate

Abstract: (*The Artistic Language, a Means of Expression and Expressivity*) The language in its totality represents the means of communicating spiritual content, but it is also a symbol of the incommunicable. This description reflects the expressive content of the language, that includes more than the semantic content of the expression through word. Each artistic domain has its own language, acoustic, dynamic or material and it is in a relation of interdependence with the sign. To decipher, decode the symbols that are specific to the artistic language in all its domains represents the creator's own endeavors as well as those of the artist-interpreter and of the consumer-receiver, to which it addresses. This endeavor comprises of the content of ideas which can be revealed with the help of the words' semantic dimension. At the same time, the immaterial content of the creative act uses means of communication that transcend the descriptive character of the language. The scenic space, the place where the mirage takes place, brings together artists and audience. The artistic act expands or compresses the flowing of time, molds it like a sculptor and leaves deep marks in the collective emotional memory. Irrespective of the means of expression with which it completes its mission, the work of art restores the defining character of life - the becoming and the artist is melting pot and molder alike. The actor and the musician make arduous offerings on the altar of art. Each respiration is devoted to the creative act and its magical touch resonates in the soul of the audience, each time anew.

Keywords: *artistic language, symbol, scenic space, actor, musician*

Rezumat: Limbajul în totalitatea sa reprezintă o modalitate de comunicare a conținuturilor spirituale, dar și simbol al incomunicabilului. Această descriere reflectă conținutul expresiv al limbajului, care cuprinde mai mult decât conținutul semantic al exprimării prin cuvânt. Fiecare domeniu artistic își are propriul limbaj, acustic, dinamic sau material și se află în relație de interdependență cu semnul. Descifrarea, decodificarea simbolurilor specifice limbajului artistic în toate domeniile sale reprezintă un demers propriu atât creatorului operei de artă, artistului-interpret, cât și receptorului-consumator, căruia i se adresează. Acest demers cuprinde conținut ideatic care poate fi revelat cu ajutorul dimensiunii semantice a cuvântului. În același timp, cuprinsul imaterial al actului creator folosește mijloace de comunicare care transcend caracterul descriptiv al limbajului. Spațiul scenic, locul în care se produce mirajul, aduce împreună artiști și audiență. Actul artistic efemer dilată sau comprimă curgerea timpului, o modelează precum un sculptor și întipărește urme adânci în memoria afectivă a tuturor. Indiferent de mijoacele de expresie cu care își duce la îndeplinire misiunea, opera de artă restituie caracterul definitoriu al vieții – devenirea, iar artistul este deopotrivă creuzet și modelator. Actorul și muzicianul interpret depun trudnice ofrande pe altarul artei. Fiecare respirație este închinată actului creator, iar atingerea sa vrăjită rezonează în sufletul publicului, cu fiecare ocazie.

Cuvinte-cheie: *limbaj artistic*, *simbol*, *spațiu scenic*, *actor*, *muzician*

1. O scurtă introducere în noțiunea de limbaj artistic

Limbajul în totalitatea sa reprezintă o modalitate de comunicare a conținuturilor spirituale, dar și simbol al incomunicabilului. Această descriere reflectă conținutul expresiv al limbajului, care cuprinde mai mult decât conținutul semantic al exprimării

BDD-A31495 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:25 UTC)

prin cuvânt. Propriu existenței umane, limbajul articulat constituie modul cel mai desăvârșit de comunicare, prin care esența ființei în întregul său se comunică celorlalți. Modalitatea de cunoaștere a lumii materiale și, în același timp, de traducere a limbajului lucrurilor se realizează prin numirea de către om a tuturor lucrurilor. Conținuturile spirituale se comunică în mod simbolic, iar revelarea acestora parcurge în mod necesar drumul de la semn la sens, în ambele direcții.

Fiecare domeniu artistic își are propriul limbaj, acustic, dinamic sau material și se află în relație de interdependență cu semnul.

Semnele purtătoare de identitate estetică se caracterizează prin nevoia constantă de comunicare a unui *sens*. Nevoia rezultă din însăși natura și funcția semnului: acesta stabilește o punte între reprezentarea inițială care apare într-un psihic și își comunică semnificațiile altui psihic, prin mijlocirea semnului.

Descifrarea, decodificarea simbolurilor specifice limbajului artistic în toate domeniile sale reprezintă un demers propriu atât creatorului operei de artă, artistului-interpret, cât și receptorului-consumator al produsului artistic, căruia i se adresează.

Acest demers cuprinde conținut ideatic care poate fi revelat cu ajutorul dimensiunii semantice a cuvântului. În același timp, cuprinsul imaterial al actului creator folosește mijloace de comunicare care transcend caracterul descriptiv al limbajului.

2. Limbaj și interpretare în teatru

Teatrul reprezintă o formă de comunicare deosebit de complexă, iar mesajul său este transmis prin cumularea diverselor tipuri de limbaj: mișcare, sunet, lumină, culoare, cuvânt. În acest sens, limbajul în teatru se adresează tuturor simțurilor, ceea ce potențează și, în același timp, stratifică impactul asupra publicului.

Dincolo de nivelul aparent, teatrul utilizează un metalimbaj, care mijlocește intuirea profunzimii procesului de creație individuală și colectivă, în funcție de gradul de sensibilitate și capacitatea de receptare a privitorului.

Componentă indispensabilă a limbajului în teatru, în același timp, vehicul înzestrat cu valențe expresive, *actorul* reprezintă chintesența transmiterii mesajului, prin mișcare-nemișcare, rostire-tăcere, de fapt, prin calitatea energiei pe care o conține și o degajă. Înainte de a descrie anumite principii de bază ale limbajului specific și transmiterii mesajului în teatru, se impune cercetarea modalităților de *pregătire* a actorului, obiect de studiu al Antropologiei Teatrale, disciplină creată de membrii grupului ISTA – *International School of Theatre Anthropology* (în traducere, *Școala Internațională de Antropologie Teatrală*), înființată în 1979 sub conducerea lui Eugenio Barba. Acest grup se ocupă de cercetarea și descrierea principiilor comune de comportament ale actorului și dansatorului din toate teritoriile culturale, în pregătirea și interpretarea scenică în teatru.

3. Principiile antropologiei teatrale

Antropologia teatrală are ca domeniu de interes conduita scenică pre-expresivă pe care se construiesc diferitele stiluri, genuri și roluri individuale sau colective, și are ca obiect de studiu atât actorul, cât și dansatorul în spectacolul de teatru și de dans.

BDD-A31495 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:25 UTC)

Interpretarea în teatru presupune adoptarea unei tehnici în care bios-ul scenic se regăsește într-o situație extra-cotidiană. În principiile care compun această tehnică se reflectă trei aspecte ale travaliului scenic: *individualitatea fiecărui actor; caracteristica mediului artistic* în care își desfășoară activitatea; *transculturalitatea principiilor-care-revin*, conținute în vastul câmp al pre-expresivității.

Demersul pe care antropologia teatrală îl desfășoară în identificarea principiilor similare are deopotrivă o componentă științifică și una empirică: se construiește prin studierea modului scenic de manifestare propriu diferitelor contexte culturale și sociale, alături de căutările și descoperirile pe care le mijlocește practica.

Cercetarea se concentrează pe descrierea conceptului de *tehnică extra-cotidiană*. În opoziție cu practica cotidiană de utilizare a corpului, caracterizată prin conservarea energiei, evoluția scenică comportă o dilatare a energiei. Însă tehnica extra-cotidiană reprezintă mai mult decât atât, ea construiește un corespondent artistic al corpului, în același timp credibil, punct de pornire în aventura reprezentării scenice. Spre deosebire de evoluția acrobatică, care adoptă o tehnică total diferită de tehnica cotidiană, tehnica extra-cotidiană se regăsește la nivelul pre-expresiv al actorului.

Precondiție definitorie în efortul creator, tehnica extra-cotidienă a actorului are la bază o serie de principii:

● *echilibrul* – denaturarea mersului cotidian, a deplasării în spațiu și a poziției statice, prin adoptarea stării de echilibru instabil, care presupune consum mare de energie;

În formele de teatru japonez, indian și în baletul clasic, modul conștient de alterare a echilibrului corpului are la bază principii clar definite, de exemplu, mersul actorului de teatru *Nô* presupune contactul permanent dintre călcâie și sol. Deplasarea și întoarcerile se realizează prin alunecare, cu ajutorul degetelor de la picioare, în timp ce șoldurile rămân în poziție fixă; în dansul clasic indian se practică arcuirea corpului după principiul „*tribhangi*" (Barba 2002, 41) – în traducere *trei arcuri*, în timp ce poziția actorului indian de Kathakali se sprijină pe partea externă a tălpilor, ceea ce duce la îndoirea genunchilor și îndepărtarea picioarelor. În exemplele descrise, modul particular de echilibru extra-cotidian are la bază reguli explicit formulate și transmise în formă nealterată, iar manifestarea sa este evidentă pentru spectator. În același timp, în spațiile culturale care nu practică acest tip de codificare, actorii au ca preocupare permanentă antrenamentul corporal prin care se denaturează echilibrul cotidian, ceea ce conduce la descătușarea tensiunilor. Potrivit lui Grotowski (1933-1999, regizor, pedagog, teoretician, unul dintre cei mai importanți reformatori ai artei teatrale în secolul XX), „picioarele sunt centrul expresivității și comunică reacțiile lor întregului corp." (Barba 2002, 46).

● *opozițiile* – alternanța forțelor care stau la baza dinamicii corpului cotidian este înlocuită prin simultaneitatea a două forțe antagonice, care se află în relație tensionată;

Energia cinetică pe care se fundamentează prezența scenică este un element comun atât actorului, mimului, cât și dansatorului și balerinului. De altfel, în formele tradiționale de teatru asiatic actorul e în același timp dansator, iar distincția dintre cele două moduri de reprezentare nu se practică.

În afară de alterarea conștientă și controlată a echilibrului, dinamica extra-cotidiană a corpului are la bază tensiunea rezultată din acțiunea concomitentă a

BDD-A31495 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:25 UTC)

forțelor opuse. De exemplu, în poziția consacrată a actorilor japonezi de ușoară aplecare înainte a bustului cu brațele întinse și arcuite, senzația imaginată este de strângere la piept a unui obiect supradimensionat, astfel, mișcării exterioare a brațelor i se opune forța de împingere spre interior, iar bustul reacționează la forța de împingere prin aplecarea înainte. Un alt exemplu relevant, mișcările actorilor Operei din Beijing au la bază principiul conform căruia fiecare acțiune începe din direcția opusă celei spre care se îndreaptă.

Principiul opoziției este utilizat în toate formele de teatru, dans, balet și pantomimă. În sens larg, tehnica extra-cotidiană se află în raport antagonic cu tehnica cotidiană, iar energia degajată reprezintă sursa de expresivitate dinamică.

● *incoerența coerentă* – acțiunile actorului, percepute ca incoerente în plan cotidian, se organizează într-un sistem coerent artificial și expresiv;

Alterarea poziției naturale a corpului în reprezentarea scenică presupune alternanța mișcărilor guvernate de un alt tip de logică decât cel obișnuit, iar efectul cenestezic (termen folosit în sens psihologic, definit ca reacție la receptarea manifestării artistice) este evident. În practica tradiției asiatice, antrenamentul îndelungat are ca efect asimilarea acestui tip de dinamism, structurat în mod coerent, care devine un sistem *natural* pentru artist; logica sa construiește o variantă echivalentă și încărcată de expresivitate a dinamicii cotidiene.

● *omisiunea* – modul de reținere activ al energiei scenice, „sugestivitatea acțiunii indirecte, a vieții care se revelă cu un maximum de intensitate într-un minimum de activitate” (Barba 2002, 56).

Aplicarea opozițiilor se realizează cu ajutorul omisiunii, principiu prin care se renunță la anumite elemente în favoarea celor considerate esențiale. În același timp, o acțiune amplă a actorului poate fi desfășurată într-un spațiu restrâns, având ca rezultat intensificarea tensiunilor interioare. Fluxul de energie reținută, astfel creat, este încărcat de expresivitate, iar publicul o percepe ca atare, chiar dacă mișcarea scenică disimulează amploarea sa.

Astfel, în scena în care stă așezat, actorul principal din teatrul *Nô* apare imobil, dar viu, nemișcat, și nu inert. Calitatea prezenței sale este dată de tehnica specifică, prin care actorul desfășoară o acțiune dinamică în interior, a cărei energie o reține.

● *echivalența* – abandonarea automatismelor vieții cotidiene și adoptarea echivalențelor extra-cotidiene, condiție definitorie a expresivității scenice;

Acest principiu fundamentează jocul scenic, în care acțiunea convinge prin logica sa, dar nu reproduce realitatea în mod fidel; se referă inclusiv la modul de reprezentare în spațiu al evoluției temporale. Poate cel mai potrivit exemplu de înfățișare în plan fizic a simbolului trecerii timpului, aranjamentul minimalist japonez, de tip *ikebana*, sugerează existența florii de la naștere și până la moarte, într-o compoziție bazată pe reguli precise: poziționarea celor trei ramuri indispensabile, simbol al Cerului, Pământului și legăturii dintre ele, Omul, și relația de proporționalitate dintre ele. *Ikebana* reflectă procesul existențial prin echivalarea în spațiu a devenirii sale.

Expresivitatea scenică se realizează printr-o permanentă căutare de echivalențe, care slujesc actorului în demersul de a exprima mai mult decât propria prezență fizică.

● *subpartitura* – împletirea imaginației, memoriei somatice și energiei interioare într-o coerență personală;

BDD-A31495 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:25 UTC)

Proces subiectiv și reiterativ, conceperea subpartiturii reprezintă condiția principală cu ajutorul căreia actorul fixează detaliile unei improvizații și este capabil să o redea. Valoarea sa se regăsește la nivel interior, nu este percepută din afară. În sistemul lui Stanislavski, subpartitura este denumită *subtext* și reprezintă modul prin care actorul interpretează trăirile interioare care animă personajul. Potrivit lui Brecht, domeniul de interes al subpartiturii trebuie să fie preocuparea continuă în identificarea caracterului obiectiv al personajului din perspectivă istorică, fără de care acesta exprimă doar subiectivitatea autorului. În formele tradiționale de teatrul asiatic și în baletul clasic, subpartitura cuprinde sistemul de reguli de interpretare impus. În concepția lui Eugenio Barba, elaborarea subpartiturii este un proces interior disciplinat și precis.

Odată identificate și descrise principiile-care-revin, Antropologia Teatrală analizează maniera de integrare în teatru a muncii pre-expresive, definită în *trei moduri* complementare, ce relevă caracterul operativ al său: *efortul personal* depus de actor în pregătirea interpretării din spectacol; *travaliul de raportare* la regulile agreate de mediul în care lucrează; *un scop în sine*, condiție esențială și definitorie, fundamentul profesiei de actor.

4. Dimensiunea sonoră în spectacolul de teatru

Asemeni existenței umane în ansamblul său, spectacolul de teatru conține elemente materiale și explorează dimensiunea vizuală, la care se adaugă componenta sonoră. În accepțiune largă, acest termen desemnează ansamblul de zgomote și sunete care însoțește evoluția scenică.

Fluxul sonor posedă capacitate de organizare a dinamicii spectacolului, imprimând un anume ritm sau întrerupându-l, decupând un punct culminant al acțiunii prin dinamică sonoră excesivă sau, dimpotrivă, prin lipsa sa. Orice acțiune fizică poate fi amplificată prin suprapunerea corespondentului acustic, capabil să o extragă din context sau poate să treacă aproape neobservată, atunci când se desfășoară în liniște.

De exemplu, zgomotul care însoțește fiecare pas al actorilor încălțați cu ghete sau saboți atrage atenția asupra deplasării în spațiu și completează mișcarea scenică. În contrapartidă, încălțămintea cu talpă moale transformă mersul într-o acțiune discretă și canalizează interesul asupra celorlalte elemente din spectacol. În același timp, zgomotele produse prin lovire pot precede sau urma acțiunea, devenind sursă de potențare a dramatismul său.

Discursul muzical în spectacolul de teatru apare în mai multe forme: *de acompaniament instrumental* discret sau agresiv care amplifică lirismul sau dilată tensiunea scenei; *ca o prezență de sine stătătoare* introdusă de regizor precum un liant al etapelor acțiunii sau dimpotrivă, ca o ruptură în devenirea scenică, și marchează evoluția temporală; *alături de cuvânt*, în replici puse pe muzică.

Ca fundal sonor, muzica are proprietatea de a organiza durata scenei pe care o acompaniază, contribuie la determinarea ritmul său, impune precizie și creează o ambianță complexă. Alegerea fragmentului muzical poate fi determinată de caracteristicile momentul inserării în spectacol, iar în acest caz cade în responsabilitatea regizorului.

BDD-A31495 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:25 UTC)

Dincolo de înțelesul semantic, textul cântat capătă virtuți expresive prin aportul elementelor de limbaj muzical. Vocea actorului se dedublează; în afară de pronunțarea răspicată a textului, aptitudine proprie profesiei, respectă parcursul melodic și dinamica structurii muzicale. Din experiența personală în pregătirea muzicală a actorilor, am observat că, în majoritatea cazurilor, actorii integrează linia melodică textului pe care îl însoțește, fiecare melodie fiind percepută ca un tot unitar. Distincția dintre textul vorbit și cel cântat apare datorită ritmului prestabilit de compozitor și delimitării în timp a discursului muzical, căruia trebuie să i se conformeze.

În dramaturgia sonoră, un rol deosebit îl ocupă *muzica compusă* special pentru un anume spectacol. În acest caz, regizorul descrie compozitorului schița spectacolului, momentele în care se impune aportul discursului muzical și personajele care se vor exprima prin muzică, în același timp, cu modul de interpretare dorit. Iată cum conceptul inițial imaginat de regizor determină caracteristicile lucrării muzicale, a cărei structură se subordonează direcțiilor stabilite. Alcătuirea echipei *regizor-compozitor* are la bază experiența anterioară, personală sau a colegilor de breaslă. Acest tandem se menține pe toată perioada conceperii spectacolului.

Colaborarea cu Teatrul German de Stat Timișoara mi-a oferit în repetate rânduri ocazia de a observa echipa în acțiune, în calitate de responsabil cu pregătirea muzicală a actorilor. Regizorii Silviu Purcărete, Tompa Gábor și scenograful Helmut Stürmer (care a realizat spectacolul *Fuchsiada* asistat de același Silviu Purcărete), au apelat la compozitorul Vasile Șirli pentru muzica din spectacolele pe care le-au pus în scenă. Succesul repurtat aparține, în egală măsură, talentului și implicării celor doi poli ai tandemului.

În interviul realizat de Andreea Dumitru, compozitorul Iosif Herțea se exprimă despre rolul muzicii în teatru:

> Muzica stimulează degajarea de semnificații și aduce în scenă emoția, fără de care nu poate exista teatrul. În plus, muzica de scenă potențează colaborarea tuturor realizatorilor unui spectacol, îi ajută să facă ceea ce Meșterul Vlad Mugur numea <artă împreună>, adică Teatru. (Țepuș, Dumitru 2004, 85).

5. Elementele de limbaj muzical în arta sunetelor

Artă a sunetelor, dar și a afectelor conținute, muzica are un profund caracter imaterial. Produsul său se distinge de al tuturor celorlalte arte, prin natura sa impalpabilă și efemeră. În formularea admirabilă a lui Valentin Timaru, muzica este „exprimare a sensibilității noastre prin evenimente sonore care tind să se coaguleze în simboluri sintagmatice specifice ei.” (Timaru 2014, 268).

În explorarea actului muzical ca entitate sonoră, se impune cercetarea modului său specific de existență, din perspectiva triadei *compozitor-interpret-ascultător*. Cele trei niveluri de cercetare a ființării lucrării muzicale se află în relație cauzală, însă raportul dintre acestea nu este total deteminant.

Originea lucrării muzicale se regăsește în plan grafic, în notația partiturii. Însă, în afară de configurația structurală stabilită de compozitor, reper concret și indispensabil în interpretare, partitura în sine nu transmite conținut afectiv. De altfel, în creația muzicală universală coexistă sisteme diferite, mai mult sau mai puțin redate grafic, în funcție de convențiile de limbaj proprii diferitelor culturi.

BDD-A31495 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:25 UTC)

Traducerea semnificațiilor grafice sau a sistemelor de altă natură în eveniment sonor cade în sarcina interpretului. Conținutul ideatic transmis de compozitor este cernut prin filtrul intim al fiecărui interpret: acesta redă conținutul afectiv al lucrării muzicale, rezultant al structurilor prestabilite și aportului personal adăugat. La rândul său act de creație, interpretarea aceleiași partituri variază sub influența unei multitudini de factori potențiali.

În fine, lucrarea muzicală ființează prin evoluția sa destinată ascultătorului, care o percepe în întregul său. În mod similar interpretării, actul receptării posedă o dimensiune subiectivă, același fapt sonor trezește asociații afective diferite, în funcție de natura intimă a fiecărui ascultător.

6. Sunet și spațiu în muzică

Purtător de identitate fonică, *sunetul* muzical produs de către om, cu vocea sau prin intermediul instrumentelor muzicale, se manifestă ca un element ireductibil în esența sa, caracterizat prin înălțime, durată, intensitate și culoare timbrală. Din perspectiva receptării, sunetului i se adaugă dimensiunea acustică a spațiului în care este emis. Orice modificare a unui parametru constitutiv poate conduce la apariția unui element sonor diferit, aflat în relație de înrudire mai mult sau mai puțin depărtată față de primul. În discursul muzical, sunetele sunt puse în relație, fie în desfășurare melodică orizontală, fie în suprapunere pe verticală, în articulații formate din celule ritmico-melodice.

În sensul expresiei muzicale imaginată de compozitor, aceeași idee poate fi exprimată prin utilizarea diferitelor mijloace, variația având la origine un model inițial, a cărui identitate este păstrată prin anumite caracteristici recognoscibile. Exemplul descris de Pascal Bentoiu se referă la tema expusă de bariton din finalul Simfoniei a IX-a de Ludwig van Beethoven, care apare mai apoi redată de piculină, oboi, clarinete și corni, sub formă de marș. Deși rezolvarea ritmică și timbrală este total diferită, parcursul melodic rămâne același.

Sunetul ca entitate ireductibilă poate suferi modificări ale unor parametri pe toată durata sa. De exemplu, un sunet produs de instrumentele cu coarde ciupite sau lovite, cum ar fi mandolina, chitara, pianul sau clavecinul, are o dinamică specifică, evoluând în *decrescendo*. În contrapartidă, vocea umană, instrumentele cu arcuș și cele de suflat pot emite în mod intenționat sunete aflate în creștere dinamică. De asemenea, modularea *vibrato*-ului conduce la o serie întreagă de variații a culorii timbrale. Indiferent de parametrul care se schimbă, sunetul, ca element indivizibil, are la origine o singură unitate gestuală și este delimitat în mod necesar de celelalte sunete care compun un anume spațiu muzical.

Din perspectivă semiotică, faptul sonor ireductibil este considerat și interpretat drept *semn* în situația în care poate fi localizat în demersul muzical ca dat de sine stătător, apărut în relație cu elementele antecedente și generator de configurații ulterioare. Dacă identificarea conexiunilor antecedente și eventualul raport de simultaneitate apar ca evidente privirii analitice, posibilele conexiuni ulterioare se nasc în funcție de modul de gândire al compozitorului, încadrat în categoriile precis formulate de stilul și forma construcției muzicale respective. Conform legilor materiale, care stabilesc relațiile corecte între elemente, discursul muzical are o

BDD-A31495 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:25 UTC)

desfășurare guvernată de reguli riguros determinate, iar orice proiect compoziţional care evoluează în afara acestora nu poate fi considerat creație artistică. Calitatea demersului muzical constă tocmai în adoptarea unor configurații originale, în același timp, cu respectarea regulilor de compoziție specifice stilului și genului ales.

Echivalența absolută dintre *sunet*, ca fapt ireductibil, și *semn* este evidentă în procesul artistic. Deși, din perspectiva receptorului amator, o suprapunere acordică sau timbrală este percepută ca o realitate indivizibilă, creatorul interpret sau compozitor o consideră ca un sistem complex, și are capacitatea de a recunoaște componentele sale indivizibile.

În afară de sunet, dimensiunea orizontală a discursului muzical conține *pauza* ca element ireductibil, cu rol definitoriu în configurarea structurării ritmice. Generatoare de tensiuni deosebite prin suspendarea desfășurării sonore, pauza organizează spațiul și este un semn indispensabil în alcătuirea unor formule ritmice.

Fenomenul sonor este descris prin reprezentări spațiale. Privirea analitică distinge două coordonate evidente ale *spațiului* sonor: axa orizontală, dată de succesiunea în timp a evenimentelor sonore, și axa verticală, care cuprinde ambitusul înscris între sunetul cel mai grav și cel mai acut al discursului sonor respectiv. Incidența celor două axe generează dimensiunea oblică a fenomenului muzical. Această dimensiune este proprie atât traseului melodic care se îndreaptă în sens ascendent au descendent spre un punct expresiv acut sau grav, cât și evoluției polifonice latente și intrărilor succesive de voci în stilul *fugato*.

Cea de-a patra dimensiune a spațiului sonor este adâncimea. Parametrii care contribuie în mod definitoriu la articularea profunzimii spațiului sonor sunt timbrul și intensitatea. Caracteristicile timbrale proprii sunt determinate atât de specificul instrumentului care emite sunetul, cât și de modificarea intensității în redare, la același instrument, coloritul dinamic divers obținut printr-un mod de atac diferențiat determină variația culorii timbrale.

Acestor date spațio-temporale li se adaugă caracterul pur temporal, în care criteriul cantitativ propriu dimensiunii verticale a reprezentării spațiale este înlocuit de alternarea stărilor de relaxare și tensionare, componente ale dinamicii sonore. Din perspectivă temporală, fenomenul muzical este definit admirabil de Pascal Bentoiu, în formularea căruia muzica „se înscrie în timpul obiectiv și generează timp subiectiv.” (Bentoiu 1971, 19). În demersul argumentativ, autorul subliniază necesitatea adoptării dublei reprezentări în analiza demersului sonor, care asociază modelul spațio-temporal celui pur temporal.

Din perspectiva audierii, coordonata spațială în care se înscrie percepția receptorului se regăsește la nivel psihologic. Fiecare lucrare muzicală se distinge ca o entitate în sine, completă și auto-suficientă, și își dezvăluie sensul profund în funcție de fondul aperceptiv al fiecărui ascultător în parte, fond în care orice fapt muzical înmagazinat în memorie oferă teren fertil experiențelor ulterioare.

7. Ritmul muzical, element primordial și rolul său determinant în discurs

În spațialitatea discursului muzical, ritmul se înscrie în axa orizontală, ca un mijloc de organizare temporală a evenimentelor sonore și este compus prin alăturarea

BDD-A31495 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:25 UTC)

valorilor de durată. În articulația fenomenului sonor, pauza are un rol constitutiv și apare în două moduri specifice:

1) ca element cantitativ și măsurabil al unei formule ritmice, indicat în partitură prin notația corespunzătoare – din această perspectivă, se distinge importanța golului sonor organizat, componentă indispensabilă a conceptului de ritm.

2) ca element nemăsurabil, consecință a diferitelor forme de emisie sonoră – în cadrul unei formule ritmice interpretată în *tempo* lent, sunetele produse de instrumentele de percuție sau prin procedee tehnice cum ar fi *staccato* sau *pizzicato* au o durată acustică mai mică decât durata ritmică notată, însă golurile sonore, care apar în acest mod, nu modifică structura ritmică.

Privirea analitică surprinde rolul determinant pe care înălțimea sunetului îl joacă în desfășurarea frazelor ritmice. Dacă într-o succesiune de sunete egale ca durată acestea se vor afla în raport de 1/1 din perspectiva înălțimii, adică un sunet grav va fi precedat de unul acut sau invers, percepția auditorului va deduce un ritm binar. În același timp, dacă raportul devine 1/2, ritmul perceput va fi ternar.

În mod similar, intensitatea și timbrul pot determina, la rândul lor, configurații ritmice, prin apariția accentelor ce rezultă din adăugarea unui plus de intensitate anumitor sunete egale ca durată sau din succesiunea elementelor sonore de culori timbrale diferite.

Microunitate morfologică, celula ritmică poate cuprinde valori egale sau inegale și pauze, articulate prin două sau mai multe impulsuri. Succesiunea celulelor ritmice într-un discurs muzical este guvernată de pulsație. Ca un fir energetic ce însoțește desfășurarea sonoră pe tot parcursul ei, se află în stare latentă indiferent de soluțiile ritmice adoptate, a căror alegere se conformează pulsației întregii arhitecturi sonore.

Ca flux energetic, se caracterizează prin evoluție dinamică, în care se relevă maleabilitatea sa, de exemplu, în momentele de condensare sau diluare ritmică, în *accelerando* sau *rallentando*. Pe de altă parte, muzica folclorică abundă în structuri ritmice bazate pe pulsații inegale.

Accentele metrice nu generează în mod neapărat pulsație ritmică. Un argument care vine în sprijinul acestei afirmații este modalitatea particulară de interpretare a valsului vienez: deși scris în măsură ternară, accentul se deplasează pe timpul doi, prin fina anticipare a acestuia la nivelul acompaniamentului. După cum se știe, structurile ritmice augmentate prezente în muzica lui Brahms, transcend încadrarea metrică ridigă. De asemenea, complexitatea evoluției ritmice adoptate de Hindemith conduce la necesitatea introducerii măsurilor alternative, în care pulsația este total independentă de accentul metric. De fapt, încadrarea în metru a formulelor ritmice se relevă în principal ca o soluție grafică în descifrarea partiturii.

O privire exhaustivă asupra istoriei muzicii distinge două direcții în organizarea ritmică a discursului sonor, pe de o parte, tendința spre simetrie și raportul simplu între durate (de 1/2, 1/3 ș.a.m.d.), tendință specifică în principal clasicismului muzical, iar pe de altă parte, orientarea spre asimetrie ritmică, influențată de structurile muzicii europene ancestrale și evoluția specifică muzicii orientale. Prima tendință poate fi asociată pulsației invariabile, iar cea de-a doua extremei sale maleabilități. În opinia lui Pascal Bentoiu, „atât rigiditatea mecanică a pulsației, cât și ignorarea ei totală nu

BDD-A31495 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:25 UTC)

pot fi țeluri demne de urmărit în activitatea compozițională.” (Bentoiu 1975, 62).

9. Parcursul melodic, melodia, ca mijloc de expresie artistică

În realitatea discursului muzical atât la nivelul conceperii cât și al receptării sale, o linie melodică se distinge prin succesiunea elementelor ireductibile de o anumită înălțime și durată. Prin urmare, conceptul melodic nu poate fi detașat de elementul ritmic, alături de care formează cea mai mică structură morfologică a discursului muzical, celula ritmico-melodică.

Cercetarea surprinde existența așa-numitor ritmuri melodice: înșiruirea sunetelor egale ca durată și care se desfășoară în același sens melodic, ascendent sau descendent se articulează într-o celulă ritmică; schimbarea sensului conduce la apariția unei alte celule, care debutează odată cu primul sunet responsabil de modificarea sensului melodic.

Orice traseu melodic apare ca o alăturare de elemente ireductibile, stabilită în urma judecății sintetice a compozitorului, în baza semnificației urmărite. Acesta realizează o activitate combinatorie dintre aspectele cantitative – durată, înălțime, timbru specific sursei și calitative – potențialul de a se constitui în semn cu valoare expresivă pentru receptor.

Raportat la spațiul sonor, parcursul melodic traversează dimensiunea verticală prin intermediul planului oblic. În afară de întinderea posibilă pe întregul traseu acustic recepționat de către om, de-a lungul axei verticale, intervine fenomenul sonor obiectiv al impresiei de octavă. Acesta apare datorită particularității auzului uman, conform căruia un sunet este perceput diferit față de precedentul doar până la frecvența dublă sau de două ori mai mică decât a sunetului anterior. Într-un mers treptat ascendent sau descendent care depășește spațiul octavei, orice sunet va fi sesizat ca o repetiție, la alt nivel, a unuia dintre sunetele auzite deja. Acest fenomen relevă caracterul neuniform al spațiului melodic, care poate fi reprezentat prin spirale, iar fiecare etaj astfel obținut poate conține fenomene sonore recurente. În demersul artistic, acest dat obiectiv deține potențial expresiv deosebit. De exemplu, un interval melodic de terță ale cărui sunete sunt readuse la interval de decimă, produce receptorului imaginea unei evoluții energetice mult mai consistente.

În desfășurarea sonoră, parcursul melodic generează momente de tensiune și relaxare. Unul din mijloacele specifice de alternare a acestor stări se află în raport direct proporțional cu teritoriul funcțional; orice sunet care nu face parte din structura sa va disturba legitățile stabilite și va fi perceput ca un punct de încordare. În consecință, parcursul melodic se va îndrepta în mod necesar spre restabilirea ordinii și relaxarea tensiunii. Un exemplu în acest sens este atingerea pasageră a oricărei trepte cromatice dintr-o scară diatonică, treaptă care manifestă o puternică tendință de rezolvare.

Ca mijloc de expresie artistică, melodia concretizează la nivel sonor evoluția ritmică a structurii muzicale. Relația de complementaritate indispensabilă dintre ritm și melodie își manifestă potențialul expresiv printr-un raport invers proporțional; structurile ritmice complexe vor desfășura un parcurs melodic mai simplu, în timp ce un traseu melodic plurivalent va desena o configurație ritmică mai modestă.

BDD-A31495 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:25 UTC)

În opinia lui Ștefan Angi „configurarea relațiilor de creație a matrixului se bazează pe intercondiționare în care intonarea sonoră a temporalității ritmico-metrice o asigură melodia.” (Angi 2004, 176).

10. Considerații asupra polifoniei, un parcurs cu două dimensiuni, orizontală și verticală

Definirea polifoniei ca suprapunere a două sau mai multe evoluții melodice presupune atât devenirea orizontală și oblică a fiecărei linii melodice în parte, cât și relațiile care rezultă din axa verticală ce vine în completarea spațiului astfel creat. Valențele expresive pe care acesta le transmite decurg din considerarea discursului polifonic precum un tot unitar atât pe plan ideatic, cât și valoric. Încă de la primele manifestări ale polifoniei pe două voci și până la alcătuirea formelor cele mai complexe, imaginea completă obținută reflectă mai mult decât suma șirurilor angajate.

O privire de ansamblu asupra dezvoltării polifoniei constată modul de raportare la parametrul ritm, mai ales din punct de vedere al succesiunii pulsațiilor. Dacă etapa inițială corespunde libertății ritmice a epocii, dezvoltarea notației proporționale și multiplicarea traseelor suprapuse au determinat adoptarea pulsației constante.

Evoluția procesului creator de-a lungul timpului a condus la suprapunerea pulsațiilor diverse, care însă converg permanent spre un raport de proporționalitate. Atât egalizarea drastică a pulsației determinată de abolirea independenței ritmice a traseelor melodice suprapuse, cât și maxima autonomie care instituie anarhia discursului, determină plasarea construcției în afara cadrului polifoniei.

Prin urmare, discursul polifonic presupune autonomie ritmică în evoluția temporală și complementaritate în suprapunere, cu celule ritmico-melodice aflate într-un permanent dialog. În mod evident, demersul integrează întregul potențial al categoriei ritmului, de la durată și ritmuri melodice, până la succesiuni și suprapuneri timbrale, generatoare de ritmuri plastice.

Parcursul polifonic constă în evoluția sonoră ca sinteză a celor două dimensiuni – orizontală și verticală, obținută prin evidențierea fluxului cinetic al melodiei și stabilirea corespondențelor în suprapunere.

Mijloc de expresie propriu, intens dramatic, disonanța polifonică se justifică prin tratarea impecabilă a liniilor orizontale, în detrimentul logicii armonice, doar pentru o perioadă scurtă de timp; evoluția contrapunctică se îndreaptă în mod necesar spre integrarea eufoniei pe verticală.

În crearea spațiului polifonic, timbrul a contribuit în mod esențial la structurarea complexă a sa, încă de la primele tentative; cântul coral cuprinde voci cu timbre diverse, iar principiul de construcție al orgii se bazează, de asemenea, pe diferențieri timbrale. Mai târziu, dezvoltarea orchestrei simfonice reflectă aportul factorului timbral la articularea discursului polifonic.

11. Discursul armonic și evoluția sa

Primele manifestări ale armoniei se regăsesc în organizarea dimensiunii verticale a polifoniei și își extrag seva din suprapunerea a două sunete. Cristalizarea conceptului armonic își află originea în universul polifoniei modale și se întemeiază pe descoperirile epocii; acordul perfect major sau minor de trei sunete, alcătuit din

BDD-A31495 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:25 UTC)

etajarea intervalelor de terță mare și mică, cu răsturnările și diferitele sale poziții, acordul disonant, o serie întreagă de pedale, întârzieri și anticipații, precum și incursiuni pe tărâmul cromatismului (în lucrările unora dintre cei mai de seamă reprezentanți, cum ar fi, Luca Marenzio și Gesualdo da Venosa în perioada Renașterii).

Cadrul funcțional al discursului armonic tonal se sprijină pe atracția gravitațională dintre fundamentala modului și cele două trepte aflate la distanță de cvintă superioară – dominanta, respectiv inferioară față de aceasta – subdominanta. Relația astfel constituită reprezintă sursă nesecată de alternare a tensionării și relaxării spațiului sonor, astfel echilibrat.

Dezvoltarea parcursului armonic a înregistrat un avânt deosebit. De la structura acordică de trei sunete pe treptele principale, au apărut suprapuneri complexe de patru, cinci sau chiar mai multe sunete, inclusiv pe treptele secundare. În același timp, s-a perfecționat tehnica inflexiunii și modulației, prin care spațiul sonor armonic vertical integrează dimensiunea oblică a melodiei.

Evoluția istoriei muzicii în dezvoltarea discursului armonic, influențată și de integrarea cromatismului, constată tendința de evadare din spațiul funcționalității tonale, care a condus la forme diferite de relaționare în plan orizontal:

1) reconstruirea funcționalității armonice în cadrul modalismului, preocupare apărută încă din secolul al XIX-lea, mai ales la reprezentanții școlilor naționale; însă definirea unei funcționalități unice a fost împiedicată de specificul particular al organizării modale, datorită structurii și forței gravitaționale proprii fiecărui mod în parte;

2) tendința de eliberare a acordului de sub autoritatea funcționalității tonale, în timp ce desfășurarea melodică a demersului armonic poate transcende tonalitatea și integra elemente ale construcțiilor modale; un reprezentant de seamă al acestei direcții a fost Claude Debussy, care a creat adevărate melodii din înlănțuirea acordurilor de nonă și nu numai;

3) suprapunerea travaliului armonic propriu tonalităților diverse, procedeu numit politonalism; în compozițiile sale, a căror expresie deosebită este deteminată tocmai de interferența dintre spațiile tonale diferite, Darius Milhaud a exploatat din plin acest procedeu;

4) renunțarea la atracția gravitațională caracteristică armoniei tonal-funcționale; abundența cromatismelor, precum și diminuarea coerenței tonale până la independența treptelor au dus la adoptarea unor noi sisteme de organizare a materialului sonor, cum ar fi dodecafonismul, serialismul și aleatorismul.

12. Idei concluzive

Construcția unei lucrări cade în sarcina compozitorului, care stabilește raporturile de deteminare ale celor două etaje structurale. Partitura se relevă ca un dat obiectiv și se supune analizei, însă creația artistică sonoră prinde viață și se constituie în imagine purtătoare de sens doar în actul viu al interpretării.

Cu fiecare apariție scenică, muzicianul interpret recrează, de fapt, universul sonor prenotat, prin maniera personală de înțelegere și de transmitere a mesajului. Datele subiective, care se adaugă, nu pot fi cuantificate și se regăsesc la nivelul tuturor

BDD-A31495 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:25 UTC)

elementelor de limbaj muzical. De exemplu, același sunet poate fi redat de fiecare dată cu altă culoare, iar variațiile infinitezimale nu se supun notației grafice. În același timp, modul diferit de atac, agogica adoptată, *tempo*-ul ușor variabil, raportul de intensitate dintre sunetele unui acord, amplitudinea și frecvența *vibrato*-ului la instrumentele cu coarde, digresiunea ritmică abia perceptibilă ș.a.m.d. reprezintă tot atâtea elemente lipsite de corespondență grafică exactă.

Atât la nivelul structurării compoziției muzicale, cât și în demersul interpretativ, actul creator presupune o anume logică a raporturilor dintre elementele de limbaj, care definește stilul determinat de sensul intrinsec și comunicarea sa auditoriului.

Diferențierile fine în redarea partiturii adaugă structurii muzicale o nouă dimensiune, acel inefabil care determină existența sonoră vie și vine în completarea mesajului propus de compozitor. Ascultătorul este transportat de fiecare interpretare excepțională într-o nouă aventură fermecătoare și percepe ineditul momentului, ca o infuzie de prospețime, ce compune și recompune sensul transmis.

Referințe bibliografice

Angi, Ștefan. 1996. *Prelegeri de estetică*. vol II. Cluj-Napoca: Academia de Muzică *Gheorghe Dima.*

Banu, George. 2014. *Scena modernă, mitologii și miniaturi.* În românește de Vlad Russo. București: Editura Nemira.

Banu, George. 2016. *Convorbiri teatrale. Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu.* București: Editura Nemira.

Barba, Eugenio. 2013. *Teatru. Singurătate, meșteșug, revoltă.* În românește de Doina Condrea Derer. Ediție îngrijită de Alina Mazilu. București: Editura Nemira.

Barba, Eugenio. 2002. *O canoe de hârtie, Tratat de antropologie teatrală.* În românește de Liliana Alexandrescu. Cu o introducere de Liliana Alexandrescu. București: Editura UNITEXT.

Barba, E., Savareze. N. 2018. *Cele cinci continente ale teatrului: fapte și legende din cultura materială a actorului*. În românește de Vlad Russo. București: Editura Nemira.

Bentoiu, Pascal. 1971. *Imagine și sens, eseu asupra fenomenului muzical.* București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.

Bentoiu, Pascal. 1975. *Gândirea muzicală*. București: Editura Muzicală.

Brook, Peter. 2014. *Spațiul gol*. În românește de Monica Andronescu. Cu o introducere de Andrei Șerban. București: Editura Nemira.

Dâncu, Vasile Sebastian. 1999. *Comunicarea simbolică. Arhitectura discursului publicitar*. Cluj-Napoca: Editura Dacia. Grotowski,

Jerzy. 2014. *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*. În românește de Vasile Moga. Cu o introducere de George Banu. București: Editura Nemira.

Timaru, Valentin. 2014. *Stilistică muzicală*, vol. II, tom B. Cluj-Napoca: Editura Media Musica.

Țepuș, M., Dumitru. A. 2004. *Iosif Herțea – vrăjitor de sunete ciudate*. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu".

BDD-A31495 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:25 UTC)