MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXI, NR. 6

DIN SUMAR

6/2020

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU SABINA ULUBEANU

CORNELIU DAN GEORGESCU
STUDIUL ARHETIPURILOR MUZICALE (VI)
ANIMUS–ANIMA–ANDROGYNUS–PUER–DUPLEX NATIVITAS

LENA VIERU CONTA
SINTAXE MUZICALE ÎN "GRĂDINILE" LUI PAUL KLEE

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU SABINA ULUBEANU 3

STUDII

CORNELIU DAN GEORGESCU
STUDIUL ARHETIPURILOR MUZICALE (VI)
ANIMUS – ANIMA – ANDROGYNUS – PUER – DUPLEX NATIVITAS 16

CREAȚII

ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAŞ
ELLIOTT CARTER
CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ 44

GRĂDINI SONORE

LENA VIERU CONTA
SINTAXE MUZICALE ÎN "GRĂDINILE" LUI PAUL KLEE 54

RECENZII

MARIN MARIAN
„REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR /
JOURNAL OF ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE" 1-2/2020 94

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH SABINA ULUBEANU 3

STUDIES

CORNELIU DAN GEORGESCU
A STUDY OVER MUSICAL ARCHETYPES (VI)
ANIMUS – ANIMA – ANDROGYNUS – PUER – DUPLEX NATIVITAS 16

CREATIONS

ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAŞ
ELLIOTT CARTER
CONCERT FOR VIOLIN AND ORCHESTRA 44

SONIC GARDENS

LENA VIERU CONTA
MUSICAL SYNTAX IN PAUL KLEE'S "GARDENS" 54

REVIEWS

MARIN MARIAN
„REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR /
JOURNAL OF ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE" 1-2/2020 94

INTERVIURI

De vorbă cu Sabina Ulubeanu

Andra Apostu

Sabina Ulubeanu este un artist complex și un om aparte. Ca artist o regăsim în ipostaze variate: compozitor, fotograf, muzicolog, organizator de festival și ni se dezvăluie „cu bucurie, fără teamă". Crezul ei artistic cel mai intim nu ține cont de stilul muzical, de tehnică ori de context. Artistului Sabina Ulubeanu i se suprapune, într-o armonie perfectă rolul de mamă, ipostază din care a compus majoritatea lucrărilor sale.



A.A.: Dragă Sabina, cum ai ales să devii compozitor? Când ai știut că este ceea ce îți dorești?

S.U.: Cum era acea vorbă, știam dar nu credeam? Țin minte că înainte de avea pian în casă mă așezam la marginea caloriferului, erau unele așa zis moderne, cu un fel de plăcuță traforată peste elemenți, și mă prefăceam că dau un întreg concert cu muzică din capul meu. Apoi am intrat la liceul de muzică George Enescu și, prin clasa a treia, am improvizat un acompaniament la balada de Ciprian Porumbescu pe care l-am și înregistrat cu o prietenă violonistă, Lelia Iancovici. Îmi plăcea mult să improvizez și să citesc partituri, era ocupația mea preferată. Doar că improvizațiile mele nu erau lejere clasico-pop-virtuozitate, așa că ai mei colegi nu prea apreciau. Apoi, la concursurile de pian preferam piesele românești de secol XX, mi se părea că mi se potrivesc foarte bine. Privind în urmă, muzica de Constantin Silvestri, de pildă, nu ne mai șochează, dar pentru copilul din mine era inedit și avea acel „altfel”. Asta în condițiile în care compozitorul meu preferat a fost și rămâne Bach, dar atracția către modern a existat mereu.

Mai târziu, în clasa a 10-a, am avut de luat o decizie. Muzică sau altceva. Și ideea compoziției a început să prindă contur din ce în ce mai clar. După ce am scris prima piesă pe hârtie și cu bară dublă, a fost clar că drumul are direcția imuabilă. Așa că au urmat și altele, primele concerte, în clasa a 12-a, care au fost o experiență absolut de poveste, norocul fiind să am colegi care iubeau muzica nouă, și admiterea la Conservator.

A.A.: Există o mulțime de mărturii despre personalitățile unor dascăli în compoziție precum Tiberiu Olah sau Doina Rotaru, cu care și tu ai studiat, dar mi-ar plăcea să știu cum a fost relația ta cu ei și ce anume din crezul lor artistic consideri că s-a transferat, ori poate nu în tine.

S.U.: Întâlnirea cu absolut toți profesorii de la Universitatea de Muzică a fost pentru mine importantă. Însă admiterea am dat-o cu scopul clar de a studia cu Tiberiu Olah. Eram în clasa întâi când am auzit la Ateneu muzica din Suita Mihai Viteazu și desigur că la acea vârstă mi s-a părut fabuloasă. Nu că nu ar fi și acum, dar era cel mai modern lucru

pe care îl auzisem vreodată. Apoi, la 18 ani, am fost să îi arăt de două ori ce am lucrat. Odată prin octombrie și altă dată prin martie. Pe lângă șansa de a asista la o oră de compoziție cu clasa lui (oră însemna un spațiu-timp extins în care viața se desfășura prin prisma partiturii analizate), bunăvoința pe care a avut-o și încurajările lui - care veneau extrem de criptic - m-au cucerit definitiv. Îl interesa progresul personal, mai puțin comparațiile cu alții; de altfel, nici nu știa prea bine ce colegi ai sau unde este catalogul. Îl interesa să nu te abați de la un tip de muzicalitate intrinsec, mai ales atunci când erai semicopil. Nu îi plăceau lipiturile, voia progres organic, să asimilezi fără grabă noile structuri și tehnici, să fie „ale tale" înainte să le aplici sec, mecanic. Puteai crede că nici nu îți știe numele, când deodată se întorcea cu un zâmbet subtil și spunea: „am adus concertul nr. 2 de Bartok pentru vioară ca să înveți din partea a doua cum se construiește o temă". Și asta pentru că îi spusesem cu trei săptămâni înainte că vreau să scriu o lucrare pentru vioară solo. Altă dată, la suita pentru pian, remarca sa pozitivă a fost: „meritul partiturii este că s-a înțeles ce s-a analizat data trecută în studiile de Debussy". Remarcile acide au fost mult mai multe și tare folositoare. Ce conta era doar ce puneai pe pupitru și dacă notele de acolo aveau sau nu coerență. Din păcate, am prins doar doi ani plini la clasa lui. Starea de sănătate devenise din ce în ce mai precară, mergeam și la el acasă să facem orele, dar curând nu a mai fost posibil să rămână în București. Din încurajările sale foarte rare, deci cu atât mai semnificative, am rămas cu două memorabile. Și le citez: „Armonie nu înseamnă înșiruire ritmică de acorduri. Lucrarea ta este foarte armonică și fără acestea". Și nu se referea la o armonie filozofică a întregului, ci la armonie așa cum o înțelegem din disciplina cu același nume. Și cea de-a doua, care mi-a dat curaj și face legătura cu persoana despre care vom vorbi în continuare: „a fost foarte frumos, dumneata ai deja stilul tău liric".

Un stil liric pe care îl admiram deja la două mari compozitoare: Myriam Marbe și Doina Rotaru. Prima dată când le-am auzit muzica, mi s-a părut că mi se picură balsam pe suflet. Când Olah nu a mai putut veni la facultate, erau discuții

despre cum să se împartă clasa. Nu am conceput să merg la altcineva în afară de doamna Rotaru. Întâlnirea susținută cu o asemenea personalitate mi-a folosit enorm. În afară de căldură sufletească și bucuria de a face muzică, la oră ne aducea partituri noi ale unor compozitori contemporani renumiți, europeni și asiatici, și astfel eram la curent cu marile festivaluri și concerte într-o vreme în care mobilitatea era un pic mai redusă decât acum. Rigoarea analizelor este ceva ce de la Doina Rotaru am învățat, la fel și importanța planurilor fie ele și desenate pe un colț de foaie. În cel mai greu moment de studenție, când abia născusem primul copil și eram complet obosită și copleșită de ce mi se întâmplă, cel mai important sprijin academic a fost faptul că eram la clasa dumneaei. E adevărat că am avut parte de multă înțelegere din partea tuturor profesorilor, dar ora de compoziție e specială. Iar compusul e un act pentru care ai nevoie de timpul tău, de liniște, de visat cu ochii pe pereți, adică toate cele care dispăruseră brusc. Doina Rotaru mi-a dat multă încredere, m-a sfătuit să îmi fac planul din aproape în aproape, să iau fiecare zi așa cum e, să găsesc undeva măcar o oră pe zi - căci ceva tot iese, mare dreptate a avut! - și așa, cu binișorul, am scris lucrările grele de anul cinci. Îi datorez, pe lângă multele și extrem de valoroasele cunoștințe specific muzicale expuse imbatabil, parcă picurate direct în creier, încrederea că dacă vrei să compui, o faci și în cele mai grele condiții.

A.A.: Când faci referire la teza ta de doctorat spui că este manifestul tău artistic. Ce înseamnă un manifest artistic? Este un crez, o sumă de principii, de reguli sau poate mai mult de atât, ceva intim, personal? Ai simțit vreodată că te-ai abătut de la acest manifest? Îți impui să îi rămâi fidelă?

S.U.: Dacă m-am abătut vreodată, a fost doar din neputință, din eșecul de a face mai bine lucrurile. Crezul cel mai intim e cel care te ghidează în creație, și nu ține cont de stilul muzical, tehnică, context. Al meu este despre a nu pierde coerența sentimentului inițial și de a îngloba cât mai fidel - în ceea ce scriu - cine sunt eu în acel moment. Uneori iese, alteori nu complet (îmi dau seama mai târziu). Dacă nu iese deloc, simt imediat „lipiturile” și desigur că arunc, șterg.

A.A.: În lucrarea ta *Sheroes* ai prezentat femeia, în cele trei ipostaze ale ei/ale tale (?) de creator, mamă și erou al cotidianului. Crezi că poți funcționa în doar una sau două dintre aceste ipostaze? Crezi că ele sunt obligatoriu complementare, se atrag, au nevoie una de cealaltă?

S.U.: Aici răspunsul nu poate fi decât personal. Eu, Sabina, mă aflu în această postură și pot povesti doar pentru mine. Experiența altor femei le aparține doar lor și nu există verdicte.

Din păcate, ani de zile femeile s-au rușinat cumva de specificitatea lor și supremul compliment era *cânți* sau *compui ca un bărbat*. E un clișeu fără temei și complet ilogic în opinia mea. O muzică/interpretare nu poate fi judecată astfel. Ea poate fi bună sau nu, după criterii cât de cât obiective, lăsând deoparte preferințele, afinitățile personale care, ideal, însumează un procent mai mic din „analiză".

Așadar, faptul că eu sunt și mamă nu interesează pe nimeni în momentul în care ascultă o lucrare, dar pentru mine e important să nu neglijez acest aspect în nicio ipostază a vieții. Receptarea (favorabilă sau nefavorabilă) a cvartetului, de pildă, nu ține cont de povestea pe care o spun eu, în fiecare rezonează altceva.

Eu nu aș putea funcționa altfel, mai ales că prea puțin din viață am compus fără a avea copii. Nu am cum să ignor, să nu înglobez toate aceste trăiri în ceea ce scriu, e o a doua natură și da, am nevoie de această permanentă pendulare, e un fel de variație necăutată care mă ține în priză, alertă.

A.A.: Muzica ta are un lirism subiectiv iar asta înseamnă intimitate, cale sigură către adevărul tău interior. Nu ți-e teamă de această „expunere"? Vorbește-ne despre muzica ta...

S.U.: Întotdeauna am glumit cu faptul că muzica, fiind considerată o artă abstractă (deși nu este…), permite autorului să încripteze orice fel de sentimente în partitură. Mă expun cu bucurie, fără teamă. Când am început să compun, eram adolescentă și am abordat anumite forme fixe în limbajul pe care îl cunoșteam, cel tonal. Am trecut apoi la cel modal și, mai târziu, în facultate, am căutat organizări sonore care să-mi satisfacă nevoia piesei respective. Dar am niște obsesii care se

repetă fără ca eu să le caut. Obsesii deloc inedite, probabil sunt des întâlnite pentru că sunt foarte expresive.

În ceea ce privește macrostructura, am obsesia reamintirii. De aceea forma este prima care apare în schița noii lucrări. Indiferent de la ce pornesc ca element sonor palpabil, poate fi un acord, o micromelodie, o textură, mă interesează felul în care le poți reaminti - transfigurat sau nu - în momente cheie ale piesei.

La nivel micro, simt mereu nevoia să mă joc cu un fel de major-minor, dar nu în sensul de funcțional tonal, ci folosindu-mă de terțe și octave în diverse contexte, orizontale și verticale. Uneori am micropasaje pivot care mă ajuta să determin macrostructura unei lucrări.

La nivel, să-i spunem, narativ, în mai toate lucrările de ansamblu mi se întâmplă ca muzica să conveargă către un pasaj melodic pregnant, aproape solo, care sintetizează multe din evenimentele sonore ale piesei.

A.A.: Ai un stil definit? Acest stil trebuie păstrat sau poate suferi modificări? Dacă nu ai un stil, compozitor fiind, ești în pericolul de a nu avea o identitate creatoare bine delimitată?

S.U.: Din punct de vedere al stilului, deși multe elemente s-au păstrat de-a lungul vremii, cred că principala schimbare din ultimii 10 ani este înglobarea aluziilor la alte genuri muzicale, transformate prin viziunea mea. Nu mă mai feresc de influențe pop, de citate din jocuri de pe telefon, de vibe-uri techno. Ele nu apar ca atare, sunt mai mult pretexte pentru anumite fragmente, sunt modificate, văzute prin diverse „filtre” și adaptate lucrării.

Originalitatea în secolul 21 este o himeră. Cred că ajungi la ea doar fără să o cauți cu orice preț. Fiind absolut sincer și în permanență curios, cu urechile larg deschise. Dacă vreodată în viața asta voi ajunge la originalitate, va fi fost datorită uimirii și bucuriei pe care încă o simt de fiecare dată când ascult o muzică bună. Și dacă nu, această uimire tot mă va bucura.

A.A.: Ai scris muzică pentru film mut și ai inițiat conceptul de Silent Film Night în cadrul festivalului InnerSound pe care îl coordonezi din poziția de director artistic. Este o idee

originală, cea de a promova tinerii artiști pasionați de aceste două arte, muzica și cinematografia? De ce ai ales filmul mut...?

S.U.: În 2001 am fost la un curs de muzică de film la Bayreuth, în cadrul festivalului pentru tineri artiști. Acolo trebuia să scriem fiecare un fragment pentru filmul mut Golem, experiență care m-a influențat teribil. Filmul este magnific și ideile mi-au venit instant.

Mulți ani mai târziu, în 2011, m-am gândit că tinerii cineaști care cunosc prea puțin școala românească de compoziție ar putea avea ocazia să facă acest experiment: un film mut nou, de scurt metraj, pe care să îl încredințeze unui compozitor. Nu e o idee nouă în sine, dar, la momentul respectiv, pentru contextul nostru românesc, a fost ceva nou, care a prins bine, a avut succes, ideea a fost preluată și de alte organizații, în diverse maniere.

Mi s-a părut că fimul mut e o provocare pentru regizorii tineri, dar și pentru compozitori. Jocul cu imaginea poate fi mai abstract, sau experimental, anumite stări sunt mai polisemantice, per total e un joc frumos.

Mie îmi place să scriu muzică pentru film pentru că mă fascinează universul lor, încerc să potențez imaginea, sau să mă subordonez ei, să o contrapunctez în așa fel încât viziunea regizorală să fie evidențiată.

A.A.: Crezi foarte mult în puterea imaginii, susții arta vizuală prin arta fotografică pe care o propui în expozițiile tale, în lucrările muzicale în care alături aceste două arte. Cum s-a născut pasiunea pentru fotografie și cum ai reușit să îmbini atât de armonios această pasiune cu nevoia ta de a compune?

S.U.: Pasiunea pentru imagine a existat demult, dar abia la 26 de ani i-am dat curs. Am avut perioade în care fotografiam orice, nici nu plecam de acasă fără aparat. Simțeam că e ceva acolo foarte asemănător cu muzica, dar nu realizam pe deplin ce. Era și un debușeu pentru momentele în care copiii au fost foarte mici și latura mea creativă nu era împlinită, 20 de minute pe stradă sunt mai ușor de obținut decât 4 ore de liniște acasă.

La un moment dat am abordat și teoretic imaginea, am participat la un curs interesant și de acolo au urmat mai multe

lecturi. Eram preocupată de problematica timpului în artele vizuale și intuiam că are legătură, printre altele, și cu memoria și cu organizarea imaginii pe tipuri de perspectivă. M-a fascinat atât de mult această legătură încât am inclus-o și în ultima parte a cercetării mele doctorale, cu exemple concrete ale diverselor tipuri de perspectivă și corespondentul lor muzical.

A.A.: Ai colaborat în lucrările tale și cu alți artiști vizuali?

S.U.: Din punct de vedere al colaborărilor, pentru mine cea mai importantă a fost cu Cătălin Crețu, care este compozitor și artist multimedia. Prima dată la lucrarea Rondo d'Hivers, unde forma de rondo a piesei camerale - distorsionată de o secțiune mediană cu soprană - a avut ca suport vizual o găselniță fantastică de-a lui Cătălin, care mi-a cerut în principal un anume tip de fotografii, să le spunem fundaluri expresive, care să poate fi manipulate treptat, în așa fel încât în punctul median soprana pare că e în interiorul unei cuști, imaginea fiind prelucrată și live.

A doua colaborare ne-a adus la Viena, la festivalul european de fotografie Eyes On, unde, într-o vitrină din clubul boho chic Schikaneder, tapetată cu fotografiile mele, se afla un computer care, cu ajutorul camerei video proprii și a unui algoritm elaborat de Cătălin, te introducea în interiorul fotografiei în mai multe maniere. Toată scena se putea vedea din stradă, astfel că showul era deja la un nivel meta, al vitrinei din vitrină.

În ultimele luni am lucrat în colectivul de artiste *Locomotive* unde totul a avut o puternică componentă vizuală, am filmat, am scris un „desen sonor”, mi s-a deschis și altă perspectivă asupra îmbinării dintre cele două arte.

A.A.: Putem vorbi de o tematică în arta ta? Deopotrivă cea muzicală și vizuală. Sunt complementare temele pe care tu le preferi?

S.U.: Cred că o tematică comună ar fi cea a filtrelor neartificiale. Dacă aș explica acest concept, aș începe prin a spune că nu îmi place să modific realitatea, dar prefer să o arăt din unghiuri personale. De pildă, în compoziție, am pasaje din lucrări de care, ulterior, nu sunt pe deplin mulțumită pentru că nu am reușit să ascund suficient tehnica din spate, astfel ele

devenind foarte evidente, și, după gustul meu, un pic simpliste. Asta nu înseamnă că „sună prost” sau că îmi fac autocritică, mi le asum. E doar pentru a exemplifica faptul că atunci când ceva e prea evident, pentru mine nu e destul, îmi pare lipit, am nevoia să sap mai mult, pentru ca acel fragment să capete mai multă adâncime. Același lucru e și în fotografie. Un spațiu poate fi transfigurat de un astfel de filtru neartificial, poate chiar fizic, printr-o crăpătură de gard sau o fereastră. Un portret nu are pentru mine profunzime dacă e doar „ca de buletin”, ci tot cadrul trebuie să contribuie la personalitatea celui fotografiat.

A.A.: Din postura de creator/organizator de evenimente muzicale aș vrea să îmi vorbești puțin despre inițiativa InnerSound alături de compozitorii Diana Rotaru și Cătălin Crețu. Care a fost sămânța, germenele, ideea de la care a plecat acest demers? Pentru că știu că nu e ușor deloc să susții o asemenea inițiativă... mai ales că aici intervine și postura de *erou al cotidianului*.

S.U.: Ideea InnerSound a apărut în aprilie 2011: se simțea în România nevoia unui festival care să funcționeze ca o punte între lumea academică muzicală și muzicienii independenți pe de o parte, și de cealaltă, muzică versus lumea celorlalte arte. De ceva vreme, compozitorii din generația mai tânără, cei care terminaseră cam până în 2005 studiile, erau preocupați de sincretism, de arte vizuale, de noile tehnologii, de multimedia. În plus, încă din studenție, pe noi, fondatorii InnerSound, ne-a interesat problema apropierii publicului de muzica prezentului. Muzica contemporană este în continuare prea puțin cunoscută, dar responsabilitatea e și în ograda creatorului. Odată cu terminarea studiilor ne-am dat seama că nu ține decât de noi să schimbăm ceva, pe principiul „ să nu ne plângem, ci să punem ceva bun în loc”.

În 2011 am adunat pe hârtie toate ideile și am trasat structura mare a festivalului, care s-a păstrat neschimbată: concerte camerale cu muzici din toate epocile, de la medieval la contemporan, Seara de Film Mut cu muzică live, concerte crossover — art pop meets contemporary, instalații, fotografie, performance și colaborari pentru live visuals. Am întrebat de

principiu mai mulți artiști dacă sunt interesați de o asemenea inițiativă, și, cu ajutorul lor, am stabilit și programul primei ediții.

La prima discuție, InnerSound ar fi trebuit să se desfășoare în garajul-pivniță al casei de la munte, pentru noi și prietenii noștri. Însă când am povestit și altora ideea noastră, lucrurile au luat-o într-o direcție extrem de serioasă. Reacțiile în rândul muzicienilor, artiștilor vizuali, regizorilor tineri sau performerilor au fost atât de entuziaste încât am realizat că trebuie să ne organizăm.

Cuvântul organizare sună foarte dramatic pentru niște compozitori, chiar dacă suntem obișnuiți să planificăm în procesul creației. Ne-am dat seama că ne trebuie: un spațiu unde să se desfășoare totul, BANI, un cadru legal prin care să putem rula banii, echipament tehnic, cazări, bilete de avion, comunicare… am învățat că Bucureștiul are o mare problemă: lipsa unor spații adecvate pentru producții de muzică și artă contemporană multimedia. Lipsa echipamentelor tehnice în puținele săli accesibile. Lipsa personalului instruit din aceste spații. Rezolvarea vine închiriind echipament și angajând personal tehnic, însă aceste lipsuri contribuie din plin la precaritatea în care se scaldă sectorul cultural independent: eforturile și resursele materiale se îndreaptă prea mult spre rezolvarea acestei probleme în detrimentul altor laturi ale organizării unui eveniment. Prima ediție de festival a fost o reușită sub toate aspectele, mai puțin cel financiar. Pregătirea noastră era de compozitori, să angajam o persoană specializată în marketing și strângere de fonduri era imposibil, pentru că nu o puteam plăti. Singura soluție era să învățăm și acest nou limbaj.

Pentru a finanța următoarele ediții am abordat mai mulți sponsori din mediul privat, institute culturale sau ambasade ale unor țări precum Olanda, Austria, Polonia, Spania etc. Ne-am făcut curaj și am accesat, cu succes, finanțările de la stat, prin concurs, prin fondul AFCN sau ICR. Bugetul a crescut de la an la an, la fel și echipa managerială care s-a transformat de-a lungul anilor. În acest moment, deja au tradiție și workshopuri creative pentru oricine, din domenii de nișă - pentru copii, despre sunet, pentru toate vârstele în domeniul artelor vizuale -

desen pe peliculă de 16 mm sau fotografie cu camere artizanale construite în cadrul cursului, asta pe lângă prezentările și mini conferințele artiștilor invitați, mai aplicate, destinate în primul rând artiștilor.

Începînd cu a doua ediție, cei mai curajoși și inventivi fotografi, regizori și compozitori sunt premiați în cadrul serii finale de festival de către jurii prestigioase.

Dar poate una dintre cele mai mari provocări a fost să maximizăm resursele limitate de timp pe care le avem, astfel încât munca noastră de compozitori să nu intre într-un con de umbră. Aici lupta continuă, și deseori raportul de forțe este inegal…

A.A.: Ce te inspiră?

S.U.: Mă inspiră absolut orice, desigur pe primul loc tot felul de muzici. Sunt pasionată de muzee, de artă din toate timpurile, găsesc bucurie în bijuterii de acum 3000 de ani sau o instalație multimedia construită azi. Încerc să citesc cât mai mult. Mă inspiră natura, iubesc muntele și încerc să urc cât mai des, deși nu sunt vreo specialistă. Însă acele înălțimi sunt de o frumusețe copleșitoare și mă echilibrează, îmi dau multă perspectivă asupra ordinii în care ar trebui să îmi așez prioritățile.

A.A.: Ești o mamă dedicată, mândră de copiii ei iar într-un interviu spuneai că trebuie să ai ”curajul de a avea încredere în copii”. E un curaj? Ce lecții crezi că ai învățat de la copiii tăi care ți-au prins bine și în zona ta creatoare. Disciplină? Rutine necesare? Îmbrățișarea imprevizibilului ca pe un dat?

S.U.: Ah, aici aș putea scrie un roman. Am să încerc să fiu concisă: am învățat să valorific timpul, să maximizez fiecare secundă. Să nu mă mai mire tantrumul niciunui adult și să mă gândesc că în fața mea e un copil mic obosit sau care nu se simte suficient de văzut. Asta e extraordinar când ai de organizat evenimente, nu te mai poți enerva, supăra de-adevăratelea. Sigur că imprevizibilul e legea atunci când crești copii. Reacționezi mult mai rapid la schimbări, pui soluțiile înaintea mirării, nu mai cauți vinovați, devii eficient. Asta a fost experiența mea, dezvoltarea mea personală, ca să folosesc un termen la modă. Fiecare copil vine cu o lecție importantă, fie că

îți apasă butoanele nesiguranțelor, fie că te învață să te relaxezi în privința „realizărilor sociale". Iar acest gen de lecții te eliberează, și desigur că ajută și la compoziție.

A.A.: Cum te-a afectat izolarea pe timpul pandemiei? Consideri că a fost afectat mediul artistic în vreun fel? Dacă da, la ce nivel?

S.U.: Cea mai grea decizie pe care a trebuit să o iau la începutul pandemiei a fost să amân ediția a VI-a a InnerSound New Arts Festival. Participarea internațională ar fi fost compromisă, online-ul deja mă obosește mai mult de 30 de minute… evenimentul nu ar fi avut energia bună obișnuită în altă formulă.

Apoi, am văzut amânate o serie de concerte pe care le așteptam cu nerăbdare, promisiunea e că se vor realiza acum în septembrie și octombrie. Însă frustarea a fost substanțială.

Ca noi, mulți! Mediul artistic, mai ales cel independent, unde salariul nu curge lună de lună, a fost profund afectat. Măsurile luate nu sunt suficiente, au fost de scurtă durată și cu condiții restrictive pe care mulți nu le-au putut îndeplini.

Au mai fost entități care au finanțat proiecte cu tematica pandemiei. Dar nu toți artiștii se simt inspirați de așa ceva. Un subiect cu o asemenea încărcătură crește diferit în fiecare. Pe unii îi paralizează, pe alții îi animă. E un raport inegal.

La nivel personal, perspectiva școlii îmi dă deocamdată fiori. Școala online nu a fost o experiență prea bună pentru noi, urmează acum an cu Bacalaureat, cu schimbare de școală, suntem într-o incertitudine totală din care nu știu încă ieșirea. Grija pentru copii nu are cum să nu afecteze procesul creativ, care este unul destul de egoist.

A.A: Vorbește-ne despre planurile tale de viitor, mai ales în contextul actual al sugrumării acesteia pandemice?

S.U.: Din fericire, planuri pentru compoziții noi există, unele trebuie onorate, altele au venit între timp. Cum se vor concretiza, putem doar bănui și spera într-un viitor mai blând. Probabil că vom folosi tehnologia și mai mult ca înainte, și, de ce nu, vom găsi noi valențe creative în acest fel. Nu putem să ne bazăm pe „vechiul normal" și să așteptăm ca lumea să se întoarcă în punctul de unde a plecat în februarie 2020. Mai lent

sau mai rapid, vom găsi mijloacele să compunem, interpretăm, difuzăm ce am creat. Și să învățăm să funcționăm la parametrii necesari acum.

A.A.: Îți mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu – A conversation with Sabina Ulubeanu

Sabina Ulubeanu has a complex personality both as an artist and human being. As an artist she can be identified with various aspects: composer, photographer, musicologist, cultural events manager, and she reveals to as „gladly, without any restraints". Her most intimate artistic belief doesn't mind musical style, techniques or context of any kind. To Sabina Ulubeanu *the artist* overlaps, in perfect harmony, Sabina Ulubeanu *the mother,* as she composed most of her works while being a mother of two.

STUDII

Studiul arhetipurilor muzicale (VI)

Animus – Anima – Androgynus – Puer – Duplex Nativitas

Corneliu Dan Georgescu

harmoniae archetypus qui intus est anima
[Johannes Kepler 1571-1630]

1. Considerații introductive

Voi prelua aici scurte pasaje din studiile mele precedente din anii 1982-1987 și 2013 sau voi menționa câteva din ideile lor principale, pentru a facilita înțelegerea prezentului text și independent de ele. Unele dintre aceste idei sper să le pot formula aici poate chiar mai clar.

> Așa cum am mai constatat, se pare ca în muzicologia românească moda arhetipurilor a trecut, ca orice modă. O discuție serioasă pe această temă a avut rareori loc; au dominat mai ales frecventele, poate prea frecventele enunțuri generale spontane, puțin documentate științific. Ceea ce nu înseamnă că discuția nu a îndeplinit un rol important: acela de a vorbi despre muzică fără a se limita la descrierea unor date la nivel pur tehnic structural sau la obișnuita literaturizare, în intenția de a forja substratul ei cel mai profund.
>
> Accepțiunea acordată noțiunii de arhetip este diferită: de la noțiunea platoniciană de arhetip în general, la cea fizică, a arhetipului sonor (Klangarchetypus), de la

considerațiile referitoare la utilitatea sa practică terapeutică sau pedagogică, la o presupusă funcție sau conținut etic-religios sau la confuzia curentă între arhetip și simbol (dar și între arhetip și model, pattern, Gestalt, structură, ethos) sau la folosirea sa metaforică, mai mult sau mai puțin fantezistă. În cadrul unei sesiuni științifice speciale dedicată temei arhetipurilor, desfășurată la Cluj-Napoca în 2009, sesiune care era de așteptat să ofere claritate pe această temă, unul din referatele importante s-a încheiat cu o formulare semnificativă: „abia acum nu știu dacă acesta este sau nu un arhetip" [Kurtág 2009:16]. *

Desigur că fiecare dintre accepțiunile curente are motivația ei; în măsura în care am avut cunoștință de ele, am încercat să ofer o trecere în revistă a lor [Georgescu 2000]. Nu este însă scopul studiului de față de a comenta această situație în detaliu și nici acela de a oferi o dogmă universal valabilă, ci doar sugestii pentru o anumită interpretare a muzicii. Și anume, o interpretare plecând de la psihologia analitică a lui C. G. Jung – după părerea mea, demers inevitabil în măsura în care ne ocupăm de *muzica privită ca artă*, deci vrem să o înțelegem și explicăm ca produs uman *conștient,* dar în mare parte și *subconștient*. Aceasta presupune o anumită disponibilitate pentru înțelegerea simbolică a lucrurilor și nu exclude o considerare filozofică precum și din punctele de vedere ale istoriei sau al fizicii, dar nu se reduce la ele; după cum are puțin comun cu o analiză muzicală clasică, care joacă însă la rândul ei un rol pregătitor important.

Profunda ancorare a psihologiei lui Jung în istoria culturii (inclusiv antice și medievale) face ca majoritatea ideilor enunțate de el să-și păstreze valoarea lor chiar dacă unele puncte de vedere pot fi considerate azi ca depășite. Esențial este faptul că psihologia sa include filozofie, ontologie, biologie, lingvistică, sociologie, mitologie etc., deci faptul că el nu subînțelege psihologia ca o reducere, ci ca o deschidere – din acest punct de vedere: asupra totalității vieții – și oferă o perspectivă

culturală nu la îndemâna oricui, nici în ceea ce privește construcția respectivă, nici în ceea ce privește înțelegerea ei corectă, deloc ușoară. Deoarece puține critici actuale a complexelor sale teorii pot contesta sau atinge înaltul nivel intelectual la care a înțeles el să privească bogăția insondabilă a sufletului omenesc. Multe dintre aceste critici nici nu au reușit să înțeleagă pe deplin teoriile sale înainte de a le critica; între altele, pentru că ele încearcă să evite sau sintetizeze contradicții în loc să le accepte ca atare, așa cum a procedat Jung fără concesii. Dar se vorbește uneori și despre o „renaștere Jung" [Keintzel 1991:21] și există o ramură specială a psihologiei, *psihologia arhetipală* [Hillman 1983], inspirată de teoria sa.

2. Arhetipurile lui Carl Gustav Jung

Fără a oferi o definiție explicită a arhetipului, C. G. Jung se referă în repetate rânduri la această noțiune centrală a psihologiei sale analitice. El consideră arhetipurile (numite de el inițial „dominante ale subconștientului colectiv" [Jacobi 1999:48]) ca un *dat psihic primordial comun*, care-și datorează existența acumulării unor numeroase experiențe continuu repetate [Jung 1965:434]. Arhetipurile în sine sunt vide, elemente pur formale, *facultas praeformandi* [Jung 1963:124,128,129; 1971:167], dar ele își schimbă permanent forma. Ele nu sunt figurabile, exprimabile în esența lor, pot fi doar sugerate metaforic, printr-un simbol [Jung 1970 Psychologie...:25]. Deci trebuie diferențiat *arhetipul*, noțiune abstractă care se referă la un conținut psihic dificil de definit, de *reprezentările arhetipale*, forme materiale, concrete, de expresie ale acestuia. Arhetipurile sunt omniprezente în miturile sau basmele din literatura universală [Jung 1970 La Conscience...]. Deoarece orice dat psihic este pre-format, sunt de asemenea pre-formate și funcțiunile lor separate, mai ales acelea care provin nemijlocit din disponibilitatea subconștientului. Între ele se află, înainte de toate, fantezia creatoare [după Jung 1990:1,9,78-79,124] și implicit, arta.

> Încercările de a epuiza sau organiza, sistematiza sau ierarhiza domeniul arhetipurilor psihice sau a corespondentelor lor muzicale, în principiu desigur lăudabile, nu au dus la rezultate convingătoare. Jung a renunțat de la bun început la aceasta iluzie și eu voi rămâne la acest punct de vedere. Nu poate fi vorba deci decât de o considerare a unei liste permanent deschise a unor cazuri izolate, de ipoteze, de confruntări, de contradicții.

Unele arhetipuri par a avea capacitatea de a se grupa, de a forma „constelații" cu diferite proprietăți comune. Arhetipurile simbolizate prin primele numere naturale 1, 2, 3: Monada (*Unitatea*), Diada (*Diferențierea, Opoziția*) sau Triada (refacerea Unității prin *Sinteza contrariilor*) – la care se pot adăuga eventual cele fundate pe numerele 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 36, 60 etc. – par relativ independente (cel puțin primele dintre ele), ordonabile obiectiv într-un șir crescător, corespunzător cifrei respective. Arhetipurile simbolizate de cele patru materii fundamentale (Terra, Ignis, Aether, Aqua), de asemeni independente, nu par clasificabile; în Yi King sau în viziunile simbolice ale astrologiei, alchimiei etc., materii similare sau alte obiecte semnificative se înlănțuie conform unor principii diferite. Perechi de arhetipuri, dar niciodată o simetrie perfectă, constituie și cuplajele **Persona**-**Umbra** sau **Genesis-Mortem**.

3. Arhetipurile „speciale"

Considerarea într-o grupare aparte a arhetipurilor **Animus, Anima** [Jung 1991:57-74][Samuels...1991:38-41][Keintzel 1991:97][Jacobi 1999:116-124], **Androgynus** [Samuels... 1991:37], **Puer** [Jung 1990:107-133][Samuels...1991:183] și **Duplex Nativitas** [Jung 1990:47-48][Jacobi 1999:125-126] (toate cinci preluate de la Jung, dar ultimele trei numite cu varianta lor în latină din motive de consecvență și pentru a le distinge de noțiunile respective curente) este justificată nu numai de referința lor aparentă la unele aspecte ale sexualității ci, mai ales, pentru că ele pun în modul cel mai acut o problemă fundamentală a teoriei lui Jung:

în realitate nu este vorba de asemenea referințe (sau, în orice caz, nu numai de ele) ci mai ales de *conținutul lor abstractizat*. Tocmai această abstractizare permite aplicarea conceptelor lui Jung în domenii diferite.

Foarte pe scurt formulat (asupra definiției lor voi reveni), arhetipul **Animus** se refera nu la *bărbat*, ci la *rațiune, logică, constructivitate, disciplină, fecundare, paternitate*; arhetipul **Anima** se refera nu la *femeie*, ci la *sensibilitate, emoționalitate, sentimente, receptivitate, fertilitate, maternitate.* Iar arhetipul **Androgynus** – noțiune care, în accepțiunea curentă, subînțelege calități sexuale atât masculine cât și feminine și care, după Jung, nu trebuie confundat cu *hermafroditismul* [Samuels...1991:96][Jung 2001:129-132], care presupune amestecul lor sau nediferențierea sexuală – se referă nu la o ciudățenie anatomică, ci la o sinteză, un echilibru al arhetipurilor **Animus** și **Anima**: atât rațiunea și disciplina cât și emoționalitatea și sentimentele se îmbina în proporții echilibrate într-o unică personalitate. Această *coniunctio oppositorum* (*syzygium*) este rezultatul unui proces de *individuație* avansat, care nu diminuează calitățile specifice de tip **Animus** sau **Anima**, ci le împlinește prin complementul lor. La rândul său, arhetipul **Puer** se referă nu la *copil*, ci la latura copilărească în sens abstract a unui om la orice vârstă, deci la *curiozitate, impuls către joc, experimentare, cercetare, instinct* (de remarcat faptul că Jung consideră că arhetipul și instinctul sunt „îndeaproape înrudite" [Stein 2000:106]), *intuiție, naturalețe, nevinovăție, creativitate, uneori naivitate, vulnerabilitate, nesiguranță.* În fine, arhetipul **Duplex Nativitas** – dubla naștere – nu se referă la ceva, ce din punct de vedere biologic ar fi oricum imposibil, ci la ideea *originii simultane atât umane cat si divine* (curentă în mitologia greacă și în general în mitologia eroilor și jucând un rol important în mistere și religii) sau la *materie* și *spirit, trup* și *suflet*, eventual la o transformare radicală din viața unui om, care are semnificația unei noi nașteri (după un „botez" special sau ca o renaștere după o primă moarte, respectiv inițiere – pentru Jung, inițierea fiind o „moarte cauzată de o neadecvare", ceea ce necesită o transformare radicală, un proces de re-definire care presupune și o jertfă

[Samuels...1991:112]). Aparținând subconștientului colectiv – de altfel ca toate celelalte arhetipuri –, nu există echivalențe sau simetrii între cele cinci arhetipuri menționate: se pot observa de exemplu unele apropieri între **Androgynus** și **Puer** (depășirea dualității **Animus-Anima**) sau între **Anima** și **Puer** (preponderența instinctului, spontaneitatea), dar nu și între **Animus** și **Puer**.

4. Dualitatea arhetipală **Animus-Anima**

> Atât **Animus** cât și **Anima** – două dintre cele mai importante arhetipuri la Jung, simbolizate prin două cuvinte de origine latină înrudite – erau considerate de filozofi inițial ca însemnând amândouă în principiu *suflet, spirit* sau *suflu, respirație*; mai târziu noțiunile se diferențiază, prima referindu-se cu precădere la latura spirituală, „dătătoare de viață", a doua, la aspecte aparținând mai ales naturii, trupescului, „animalicului". Reținem însă accepțiunile acordate de Jung, cu accentul pus pe un conținut psihic. Noțiunile joacă la el un rol particular, mai ales **Anima**, care pleacă în mai mare parte de la subconștient [Samuels...1991:228].

Din punctul de vedere funcțional, privit la un nivel general, arhetipul **Animus** poate fi considerat ca având o funcție predominant discriminatorie, organizatoare, rolul său fiind acela de *a distinge, cunoaște, controla*, iar arhetipul **Anima** pare a avea și o funcție de relație specială între conștient și subconștient, misiunea sa fiind aceea de *a unifica, integra elemente ale subconștientului în conștiință* [Jung 1958:54]. În ambele cazuri este vorba de „personalități parcelare" [Jung 1958:54], de zone fragmentare, incomplete, ale unui psihic: de o „minoritate feminină" pentru bărbat sau „masculină" pentru femeie, disimulate sub pragul conștiinței [Jung 1958:80], ce poate integra sau proiecta (în cel mai rău caz, refula) componente complementare esențiale individuaţiei sale, adică *împlinirii unei personalități complete, echilibrate, armonioase*. Jung consideră *individuația* un „concept cheie" în procesul de evoluție a unui om către formula sa de viață proprie, unică,

specifică [Samuels...1991:106]; în cadrul acestui proces are loc o *integrare a contrariilor*: **Persona+Umbra**, **Animus+Anima** [Samuels...1991:115], **Conștient**+**Subconștient**. Jung afirmă că *subconștientul* „s-ar învârti la nesfârșit în jurul lui însuși", dacă nu ar interveni *conștientul* „ca să-l libereze" [Keintzel 1991:79]; dar și *conștientul* s-ar închista, dacă nu ar interveni *subconștientul* „să-i dea viață".

> Orice arhetip are și o latură negativă. Astfel, arhetipul **Animus** poate semnifica în caz extrem și *violență, agresivitate* sau *intoleranță, „lipsă de suflet",* arhetipul **Anima** poate semnifica în caz extrem și *pseudo-protecție maternă paralizantă, sentimentalism exagerat* sau dimpotrivă, „*vrăjitorie", „intuitivitate demonică",* iar arhetipul **Puer**, *slăbiciune, docilitate, un timp trecut, „un paradis care nu se mai întoarce"*, dar și *încălcarea oricărei legi, reguli, convenții*. Este vorba de acele contradicții amintite, intrinseci noțiunii de arhetip, pe care trebuie să le acceptăm.

In special departajarea caracteristicilor arhetipurilor **Animus** și **Anima**, oricum dificilă, devine o temă de discuții inutile prin faptul că ele sunt proiectate curent asupra unui bărbat concret, respectiv asupra unei femei concrete, iar o *proiecție psihică* presupune întotdeauna o reacție subconștientă [Jung 1990:62][Jacobi 1991:91], deci involuntară, necontrolabilă, posibil nelogică, absurdă.

În ceea ce privește aceste proiecții, Jung deosebește patru trepte ale *imaginii* **Animus**-ului: prima definește „forța naturală a sălbaticului", a doua, „fapta curajoasă a eroului", a treia, „abilitatea cuvântului politicianului sau artistului", a patra, „spiritualitatea terapeutului sau a preotului". In mod similar, arhetipul **Animei** cunoaște la el patru *imagini*: prima se bazează pe imaginea „mamei primordiale" (Eva), situată la nivel pământesc, pur biologic, privind înmulțirea – principiul *Bios*; a doua, pe imaginea ce privește în primul rând activitatea erotică, dar ridicată la nivel estetic și romantic (Elena) – principiul *Eros*; a treia privește acest principiu Eros spiritualizat (Maria) –

principiul *genezei spirituale*; a patra găsește în imaginea respectivă „înțelepciunea absolută” (Sofia).

> Dar proiecțiile funcționează curent, inclusiv fixațiile respective, cele ale **Animusului** asupra oricărui bărbat (fiu, frate, tată, prieten, coleg, iubit, vedetă sportivă, erou, profesor, doctor, conducător, guru, sau calitățile sale asupra masculinității în general), iar proiecțiile **Animei** asupra oricărei femei (fiica, soră, mamă, prietenă, colegă, iubită, soră de caritate, artistă celebră, model sexy, profesoară, sau calitățile sale asupra feminității in general). Tocmai asemenea proiecții pot conduce la o polarizare exagerată, prin care, de exemplu, caracterul activ, pozitiv, inițiativa, forța etc. sunt atribuite, sub diferite forme, exclusiv **Animus**-ului, iar caracterul pasiv, negativ, finețea, labilitatea, sentimentalismul etc., sub diferite forme, exclusiv arhetipului **Anima**.
>
> Arhetipul **Animus** poate semnifica însă și reprezentarea *Masculinului* în concepția feminină și invers, arhetipul **Anima** poate semnifica reprezentarea *Femininului* în concepția masculină [Samuels...1991:38]. Iar **Anima** intervine întotdeauna în psihologia unui bărbat când este vorba de *afecte*, de *emoții* [Jung 1990:73], respectiv **Animus** în psihologia unei femei, când este vorba de *luciditate*, *organizare*. „Pierderea **Animei**” înseamnă pierderea vivacității, a flexibilității, a omeniei, stereotipie, încăpățânare fanatică [Jung 1990:74], „pierderea **Animus**-ului” însemnând incapacitate de ordonare, de decizie, derută, capricii. Aceste arhetipuri definesc deci în realitate, prezente amândouă dar în proporții diferite, fiecare personalitate împlinită; ele nu pot fi separate decât în cazuri patologice. O echilibrare perfectă ar exista însă doar în contextul arhetipului **Androgynus.** *Integrarea* amintită mai sus înseamnă între altele tocmai asimilarea, respectiv „luarea înapoi a proiecțiilor” [Keintzel 1991:100], revenirea la realitate.

5. Depășirea dualității:

arhetipurile **Androgynus, Puer, Duplex Nativitas**

Aceste trei arhetipuri au comun între ele faptul că ele fie sintetizează ceea ce au relevat primele două ca *diferit*, integrând elementele respective, „trecând peste ele", fie că se concentrează asupra unor aspecte în cea mai mare parte neutre. Între aceste arhetipuri, Jung acordă mai multă atenție arhetipului **Puer**, numit de el „das Kind-Archetyp" [Jung 2001:107-136]. Gradul de ambiguitate al acestui arhetip, inclusiv caracterul contradictoriu al calităților sale, depășește cazurile descrise anterior. Alături de sensurile enumerate mai sus, el ar putea însemna: *creștere, dezvoltare, copilul divin, piticul ca expresie a unei forțe naturale ascunse* [Jung 2001:113], *o stare trecută care nu se mai întoarce* [Jung 2001:118], un *viitor potențial* [Jung 2001:119], *abandonul, suspensia, pericolul* [Jung 2001:123], *nemurirea* [Jung 2001:125], *hermafroditismul, nediferențierea* [Jung 2001:129], *rezultatul unirii contrariilor, ființă simbolizând nașterea și sfârșitul, întreaga umanitate, vulnerabilitatea, infantilismul, absența identității sau forța divină ascunsă* [Jung 2001:133-35].

6. Arhetipurile muzicale – introducere

Jung a citat adesea miturile, basmele, visele, simbolurile, arta în general, ca forme curente de exprimare a arhetipurilor. Pentru el, simbolurile „au calități arhetipale", zeii „se comportă arhetipal", miturile sunt „înscenări arhetipale" [Samuels...1991:44]. Dar el a evitat consecvent să se refere la muzică. Se pare ca nu a fost o omisiune chiar întâmplătoare: conform mărturiei pianistei Margaret Tilly, Jung s-a fi exprimat în 1956 – deci, către sfârșitul vieții sale (1875-1961) – referitor la aceea că „muzica îl irită", deoarece ea „lucrează cu un material arhetipal extrem de profund, dar cei ce exercită muzica nu realizează acest lucru". Este greu de acceptat faptul că el ar fi ezitat să se implice într-un domeniu ce îi era străin, deoarece în multe alte asemenea situații, el a apelat fără reținere la specialiști renumiți în domeniul respectiv (cum ar fi de exemplu

Mircea Eliade în probleme de istorie sau sistematizare a religiilor).

> În cele de urmează, se consideră că muzica nu se reduce la partitură sau înregistrare, acestea fiind doar „forme de conservare" ale ei convenționale. Va fi vorba de muzica privită ca un organism viu, de un „suflet" al muzicii, existent ideal înainte ca ea să primească un „corp material". Se are în vedere desigur o privire simbolică.
>
> Dar – fie și simbolic – se poate pune întrebarea: „de unde vine" în definitiv muzica înainte de a primi un asemenea „corp material", unde și sub ce formă ar exista ea înainte de a deveni materie sonoră sau notație? Nu formulez aceasta întrebare din perspectivă filozofică speculativă, ci rămânând consecvent la punctul de vedere psihologizant al lui Jung. Ca și în cazul oricărui arhetip (nu numai muzical) s-ar putea imagina o formă de existență inițial ideală, „imaterială", latentă, a muzicii în subconștient, care s-ar „exprima" apoi într-o formă concretă. S-ar putea concepe un ipotetic „metalevel" [Taube 2004], un nivel unde totul este mai întâi virtual, sub forma unei imagini încă difuze (ceea ce nu înseamnă că nu urmează anumite reguli), ca un fel de vis, înainte de „a trece pragul" conștientului. Am considerat că este mai bine să enunț aici această veche și aparent desuetă întrebare, profundă și naivă în același timp, înainte de a intra în miezul problemei. Poate că, între altele, și asemenea întrebări fără răspuns l-au oprit pe Jung să se ocupe mai îndeaproape de muzică. Iar în procesul acestei materializări, acționează, ca în toate situațiile in care subconștientul joacă un rol, arhetipurile respective, în acest caz, arhetipurile muzicale, deci ***experiențele precedente repetate condensate.***

Bineînțeles că nu se pot aplica *mot-à-mot* cele expuse mai sus la punctele 2-6 referitor la arhetipuri în general în muzică. Au existat și asemenea tentative, care au produs mai

ales ironii. Concepția lui Jung dovedește însă permanent flexibilitatea ei, începând chiar cu abstractizarea și considerarea simbolică a unor date anatomic-biologice. Va fi nevoie însă de multă abilitate, pentru a selecta din această complexă concepție doar ceea ce este aplicabil la muzică.

7. Arhetipurile muzicale – descriere generală

În seria de studii precedente pe această temă menționată (în total sunt 14 studii începând din 1982, între care cinci distincte, celelalte reprezentând mai ales variante diferite ale lor, aspecte introductive sau aplicații concrete), m-am referit la anumite aspecte ale arhetipurilor muzicale, fără a încerca o clasificare sau ordine în expunerea lor.

> Rezumând: Extrapolarea noțiunii de arhetip din contextul psihologiei analitice a lui C. G. Jung în lumea sunetelor are la bază o proiecție a unui concept asupra unui alt domeniu [Samuels...1991:265], deci nu o proiecție psihică necontrolabilă, ci o proiecție noțională, justificată atât de existența unui substrat subconștient în orice comunicare, inclusiv muzicală (alături de stratul conștient, intențional), cât și de corespondența care se poate stabili în general între procese psihice și caractere fundamentale ale lumii fizice, inclusiv fizico-acustice. Arhetipurile muzicale reprezintă nucleul natural, general uman, anistoric, etern al muzicii, artă analizată de obicei sub aspectul ei cultural, particular, istoric, relativ. Deci muzica poate fi considerată un „limbaj universal" doar în plan arhetipal; în afara acestuia, totul este variabil. Arhetipurile muzicale nu au nimic comun cu semantica, estetica, etica, morala. Sugerarea sau denumirea unui arhetip muzical printr-un simbol nu trebuie confundată cu literaturizarea muzicii sau cu un comentariu de tip hermeneutic convențional, procedee care pot fi considerate de altfel derivate, posibile tocmai datorită intuirii mai mult sau mai puțin clare a unor date arhetipale obiective. Iar *reprezentarea*, exprimarea concretă muzicală a unui arhetip se realizează prin

componente arhetipale (echivalent cu ceea ce Jung numește *reprezentări arhetipale*); acestea (elemente fizico-acustice materiale specifice muzicii, cum ar fi scara armonicelor naturale, gama pentatonică, forma ABA, cadențele armonic-funcționale etc.) nu sunt însă arhetipuri (deci, „dominante ale subconștientului colectiv"), ci participă doar la definirea acestora.

Prin muzică se exprimă experiențele umane, fie ca acest fapt este dorit sau nu de către compozitor. Astfel, de exemplu, nașterea și moartea, maturizarea și evoluția corespunzătoare interioară, aspectele logice, structurate, sau capricioase, necontrolabile, latura socială, convențională, ca și cea intimă, „ascunsă" a personalității umane etc. sunt dimensiuni arhetipale comune vieții omului ca și muzicii. Unele asemenea elemente pot fi numite, în sensul lui Jung, corespunzând destul de fidel unor arhetipuri psihice și descriind astfel „viața" unei opere muzicale (sper că denumirile lor în latină explică suficient sensul lor): alături de arhetipuri cu caracter general cum ar fi cele deja amintite – **Monada-Diada-Triada** sau| **Persona-Umbra**, **Animus-Anima, Androgynus, Puer, Duplex Nativitas**, am putea enumera și o serie de arhetipuri care ar descrie o muzică în ceea ce are ea specific, cum ar fi **Terra-Ignis-Aether-Aqua** (indică „materiile primordiale", asociabile cu omofonia, polifonia, monodia, eterofonia), **Initium-Centrum-Finis** (indică o poziție și o funcție), **Crescere-Planum-Descrescere** (indică faze și calități ale unui proces), **Culmen-Vallis, Maximum-Minimum** (indică proprietăți ale unui moment, rezultat al unui proces), **Ascensio-Descensio, Jubilatio, Peroratio finalis, Oniros, Transfiguro, Apotheosis, Hiatus, Transitio, Alternis, Flexus** (indică unele cazuri sau caractere speciale ale unei evoluții). Aceste arhetipuri specific muzicale – dintre care unele au fost analizate într-un studiu dedicat lui Enescu [Georgescu 1990] – nu au fost amintite de Jung, ele sunt totuși nu numai „specific muzicale" și ar fi nu mai puțin aplicabile general, inclusiv la viața psihică a unui om. Eventuala lor denumire diferită nu trebuie să inducă în eroare referitor la sensul lor. De exemplu, **Initium-Finis** –

denumire mai potrivită pentru muzică – este același lucru cu **Genesis**-**Mortem** sau cu **Naștere-Moarte**.

> (Poate fac o greșeală, neîncercând să găsesc și pentru celelalte arhetipuri – cum ar fi chiar cele ce constituie tema textului de față – o formulare „mai aproape de muzică"; am preferat însă să rămân cât mai fidel terminologiei lui Jung, acolo unde ea există și este suficient documentată).

După cum se vede, arhetipurile nu sunt întotdeauna comparabile între ele și pot acționa la nivele diferite; dar ele au în vedere întotdeauna „momentele cheie" – nu doar ale unei muzici anumite, ci ale *muzicii în general*.

8. „Arhetipurile speciale" în muzică

Voi încerca să definesc pe scurt fiecare termen al grupării de arhetipuri menționate în titlul acestui studiu prin ceva esențial pentru el la nivel muzical.

Corespondentul muzical al arhetipului **Animus** poate fi recunoscut în tot ceea ce privește *ideea principală, conceptul abstract, regulile globale, proiectul în general, structura de bază* (și nu în mod esențial ceea ce presupune o energie mai ridicată: *crescendo, accelerando*, acumularea, dinamizarea, *fortissimo* etc. care ar fi caracteristice arhetipului **Yang**). Arhetipul muzical **Anima** poate fi recunoscut în tot ceea ce privește *realizarea materială, substanța concretă muzicală, „trupul muzicii", detaliile, inclusiv abaterea de la reguli sau de la proiect* (și nu în mod esențial ceea ce presupune o energie mai redusă: *diminuendo, rallentando, pianissimo* dezagregarea etc., care ar fi caracteristice arhetipului **Yin**). Nu este același lucru cu vechile și destul de uzatele noțiuni de „conținut" și „formă", pentru că, între multe altele, punctul de vedere arhetipal nu privește separat structura muzicală de semnificația ei în plan psihologic.

> O precizare: m-am referit la arhetipurile cu caracter general **Yang** și **Yin** într-un studiu special [Georgescu

> 1987] într-o perioadă în care încă nu îmi era pe deplin clar că „în spatele lor" acționează de fapt arhetipurile **Animus** și **Anima.** Această inconsecvență confirmă însă cele afirmate mai sus: arhetipurile pot fi definite prin termeni diferiți, care pot accentua la rândul lor și anumite aspecte diferite ale lor. În acest caz, prin denumirile **Yang** și **Yin** a fost reliefat mai ales aspectul energetic abstract (de tip *plus-minus*) al celor două arhetipuri **Animus** și **Anima**. Nu este lipsit de interes a aminti și faptul că așa numita „temă masculină" și „temă feminină" din expoziția unei sonate clasice prefigurează oarecum, în terminologia epocii, ideea acestei dualități arhetipale.

Animus semnifică și *posibilitatea* creării unei opere de artă*, existența ei virtuală, concepția* ce o animă, „sufletul" ei, iar **Anima** semnifică și *opera concretă, vie, existența ei reală,* „corpul" ei. Dar ele nu sunt atât de simplu de diferențiat, deoarece, pe de altă parte, arhetipul muzical **Animus** ar reprezenta și ceea ce este schematic, latura controlabilă, ordonată, previzibilă, fixată, eventual rigiditatea, închiderea, simetria, precum și tabelele, setul de structuri, sistemele melodice sau ritmice, familiile de timbruri – poate unele dintre ele imaginare, nerealizabile real, dar în primul rând cele reale (deci și *elemente concrete, materiale*), totul văzut din perspectiva unei improvizații pe care o poate însă și organiza, optimiza, stabiliza, iar arhetipul muzical **Anima** ar reprezenta – alături de structurile muzicale specifice epocii, stilului, compozitorului, piesei respective – și ceea ce este neașteptat, surprinzător, senzualul, imprevizibilul, improvizatoricul, spontaneitatea, capriciosul, haoticul, eventual destructurarea, dezordinea, latura deschisă, generativă (deci și *elemente abstracte, generale*), totul văzut din perspectiva unei structuri logice pe care o poate contrazice, dar și îmbogăți, rafina. Astfel devine evidentă încă odată necesitatea considerării amândurora arhetipurilor ca și inseparabilitatea lor.

> Se pot imagina și cazuri extreme: o muzică integral programată, fără niciun detaliu în afara sistemului unic,

strict structurat („eliminarea arhetipului **Anima**”), sau o muzică integral improvizatorică, executată spontan, fără vreun plan sau proiect („eliminarea arhetipului **Animus**”). Dacă primul caz este foarte greu de imaginat, al doilea este imposibil: elemente ale arhetipului **Animus** se impun la nivelul subconștientului chiar și fără voia autorului respectiv.

Arhetipul muzical **Androgynus** poate fi regăsit în prezența acestor două arhetipuri într-o proporție echilibrată, armonioasă; nu este vorba de a le recunoaște pe amândouă separat și nici de un amestec nediferențiat între ele, ci de ceea ce rezultă din axarea unuia dintre ele pe celălalt, arhetipul „întregitor” peste cel „dominant”. Astfel, o structură muzicală „rigidă” poate avea unele detalii care o diversifică pe linia imprevizibilului, a surprizei, „înviorând-o”, iar o muzică improvizatorică „informă” poate avea câteva nuclee logice, care îi dau stabilitate și coerență. Dar este vorba mai ales de *echilibrul între elemente schematice* și *detalii expresive, previzibil* și *imprevizibil, sistematic* și *improvizatoric*. Deci și arhetipul muzical **Androgynus**, aparent mai puțin bogat în semnificații decât componentele sale, permite totuși o serie de nuanțe.

Arhetipul muzical **Puer** poate fi recunoscut în spiritul ludic, în plăcerea de a experimenta, eventual contrazice principii unanim acceptate, de a distruge sau de a risca noi soluții, eventual în nesiguranța, naivitatea lor, dar și în idei creative neconvenționale, radicale, „infantile”, „trăsnite”. Se pot observa unele elemente comune cu arhetipul **Anima**, dar acest arhetip înlocuiește plăcerea jocului și naivitatea arhetipului **Puer** cu senzualitatea și caracterul său generativ.

Arhetipul muzical **Duplex Nativitas** poate semnifica în muzică originea operei bazată pe o idee logică, rațională, pe un „credo” propriu sau comun unei orientări, pe o informație culturală sau o viziune care depășește capacitățile unui om, dar mai ales pe talent, „inspirație divină” (o „nașterea sacră”) – în constelație cu **Animus**; dar el înseamnă în același timp și originea operei bazată pe materializarea, concretizarea, „darea unui corp ideii”, îmbogățirea ei cu detalii vii, imprevizibile, la

nivel senzorial, eventual cu anumite „imperfecțiuni” (o „naștere terestră”) – în constelație cu **Anima**. Aceste două aspecte sunt inseparabile în arhetipul **Duplex Nativitas**, dar – spre deosebire de arhetipul **Androgynus** – în acest arhetip pot fi considerate și date exterioare structurii muzicale (de exemplu, ecouri ale contextului social-cultural în care o operă este concepută sau ale cunoștințelor teoretice „învățate la școală” ale unui compozitor, metoda sa de compoziție sau concepția sa religioasă, ethos-ul epocii– toate elemente care preced, dar iau parte și activ, la „nașterea materială” a unei opere).

9. Aplicație concretă

Pentru exemplificare am ales două lucrări din muzica românească modernă care se pot referi amândouă indirect la monumentala sculptură a lui Constantin Brâncuși, „Coloana Infinita”: „Arcade” (1962-63) pentru orchestră de suflători, trei *ondes Martenot* și orgă de Aurel Stroe

LP Electrecord 1970 OCLC 31210245 33 1/3, 12 in.
https://www.youtube.com/watch?v=vbbiiV23Fhc
(Complet 7:46”)
și piesa mea de muzică electronică „Corona Borealis”
(1970-1980)
http://www.corneliu-dan-georgescu.de/cdg_19Jul2013b_htm_files/CoronaBorealis.mp3
(I: Fragment 6:48”)
https://youtu.be/S17VFEImOss
(II: Fragment + film 12:11”)

Amândouă lucrările reprezintă momente importante în creația autorilor lor. „Arcade” face parte – alături de „Armonia” pentru suflători, „Muzica de concert” pentru pian, suflători și percuție, „Laudes I” pentru 28 coarde și „Laudes II” pentru 12 grupe instrumentale și două ondes Martenot – din ciclul „Démarche Musicale” (1962-1972), un prim pas decisiv, conturat clar pe un extrem de complex drum evolutiv, „Arcade” fiind poate cea mai radicală dintre piesele ciclului, iar „Corona Borealis” inițiază în anii 1970-1980 ciclul de piese de muzică

electronică „Atemporal Studies” (fiind urmată de „Crystal Silence”, „Aequillibrium”, „Ende ein Anfang”, „Ritual für die Harmonie”, „Hieratic Drawings” etc.), ciclu care exprimă fără compromisuri ideea de mult intuită a unei „muzici atemporale”. Atât „Arcade” cât și „Corona Borealis” sunt caracterizate printr-un proiect compozițional relativ simplu și evitarea oricărui efect străin acestuia, deci prin *concentrarea extremă a procedeelor componistice*, prin unele *elemente repetitive*, printr-o linie amplă continuă într-un tempo lent, precum și printr-o anumită *monotonie*. Piesele nu sunt concepute la computer (cel puțin, nu integral), dar ar fi putut fi, deoarece se pretează ideal la o formulare algoritmică. Nu va fi vorba aici de o analiză propriu zisă, ci doar de o descriere succintă în sensul studiului de față.

Se poate presupune că aceste lucrări pleacă amândouă de la o idee poetică: „Arcade” ar evoca un templu antic, respectiv „Corona Borealis”, stelele de pe bolta cerească. Deosebirile la nivelul ideii principale rămân în sfera geometriei: global, se sugerează o linie alternativ ascendentă și descendentă, deci *arcade*, respectiv un cerc sau semicerc, deci o *coroană*.

Faptul că „Arcade” nu este o piesă de muzică electronică reprezintă doar o deosebire de formă: sonoritatea globală a muzicii (probabil și datorată prezenței celor trei *ondes Martenot*) o apropie mult de o muzică electronică gândită ca atare; ea posedă însă o partitură și are o durată definită, în timp ce „Corona Borealis” nu are partitură (ci doar scheme) și nici o durată precizată. O altă deosebire: „Arcade” are la bază o idee pur melodică (o serie de linii modale continui) iar „Corona Borealis”, o idee armonică (câteva acorduri); dar melodica „Arcadelor” constă dintr-o asemenea suprapunere sistematic prelungită a sunetelor într-un fel de „evantai sonor”, care se „deschide” și „închide”

alternativ, încât rezultă auditiv și o anumită componentă armonică.

Nu este vorba, în ambele cazuri, de o muzică „normală": amândouă compozițiile se dispensează radical de ceea ce se numește de obicei *temă, motiv, frază*, de o structură ierarhizată în general, de ceea ce se înțelege prin *ritm*, dar și de o dezvoltare convențională a ideilor, contrast, dramaturgie. Este vorba numai de înlănțuiri continui de sunete, acorduri și durate permanent variate între anumite limite, fără un profil pregnant convențional, eventual cu pauze atunci când structura respectivă o prescrie. Iar forma arhitectonică a pieselor, delimitată concret în timp sau nu, cu partitură sau nu, nu are din punct de vedere al evoluției structurilor implicate un început sau un sfârșit definit: muzica s-ar putea desfășura și peste granițele fixate în partitura sau înregistrarea existente (cu alte cuvinte, arhetipurile **Initium** și **Finis** au în principiu aceiași semnificație).

„Arcade" pornește de la ideea valorificării consecvente a șirului lui Fibonacci (idee inspirată de un studiu al lui Wilhelm Berger [Berger 1979]). În mod concret, se generează ample grupuri de numere, „traduse" apoi în înălțimi și durate ale sunetelor și suprapuse prin prelungirea anumitor sunete, ceea ce sugerează un ecou continuu și un efect pseudo-armonic; în fond, este vorba de o *monodie*, îmbogățită însă ingenios astfel. În pofida simplității concepției, sunt calculate permanent noi variante, iar impresia este similară unui permanent *rubato*. Dar ideea principală este de natură geometrică, idee care fundamentează și dă formă acestor șiruri de sunete în contextul unui arhetip **Animus**: arcadele de diferite lungimi și în diferite registre, culori orchestrale și densități, create astfel, „pendulează" între registrele extreme acut și grav și se conectează una la cealaltă într-o linie quasi-continuă; schimbarea direcției mișcării presupune însă uneori o întrerupere. Există în total zece arcade, între care cinci complete cu „vârful în jos", trei complete cu „vârful în sus" și două descendente, „incomplete". Dacă nu poate fi vorba de o dezvoltare a

ideilor, o evoluție minimă lentă există totuși: arcadele devin din ce în ce mai scurte, „lacunare” (intervalele devin din ce în ce mai mari, deci registrele extreme sunt atinse mai repede), par a se dezmembra treptat. În principiu totul pare mai mult sau mai puțin omogen, un element oarecum străin îl reprezintă însă cele două arcade descendente „incomplete”, un solo la orgă (deci o monodie fără prelungiri ale sunetelor), un fel de ½ de arcadă, poate gândit ca un fel de ecou. Toate aceste ultime detalii ca și particularitățile timbrale orchestrale concrete ale muzicii privesc arhetipul **Anima**, parte dintre ele, în această lucrare poate în mai mică măsură**,** și arhetipul **Puer**. Dar pot fi recunoscute relativ ușor și alte arhetipuri specific muzicale (**Ascensio-Descensio**, **Maximum-Minimum**, **Hiatus**)

„Corona Borealis” se bazează pe o idee de asemeni geometrică, care ar reflecta „ordinea cosmică” ce asigură regularitatea „de ceasornic” a unor structuri mai mult sau mai puțin ipotetic periodice (stele, planete, sateliți), dar și haosul care domnește, mai bine zis, pe care îl percepem noi, în infinitele regiuni neexplorate și poate neexplorabile ale universului (nebuloase, nori de plasmă). Aceasta idee aparține arhetipului **Animus** și se reflectă într-o structură repetitivă ciclică, imperceptibil variabilă și, în paralel, într-o structură haotică, reglată de hazard, dar, privită în mare, de asemenea ciclică. Desfășurarea muzicii pe un dublu plan deosebește această lucrare de „Arcade”, care cunoaște un singur plan; dar și aici, cele două planuri se contopesc de fapt în unul singur. Arhetipul **Anima** se reflectă în „Corona Borealis” în mod concret prin alternanța permanent diversificată între două acorduri consonante transpuse în două ipostaze (major-minor) și expuse la două „voci” în dialog pe un șir ciclic-oscilant de durate. Aceste durate sunt astfel alese, atât pentru acorduri cât și pentru pauzele dintre ele, încât – într-un tempo *molto lento* – se asigură suprapuneri practic permanent noi printr-o decalare treptată (similară oarecum procedeului

shifting phase al lui Steve Reich [Reich 1974], dar Reich aplică această idee – de altfel, necunoscută în România acelor ani – nu la armonie, ci la fragmente de melodie). Decalarea menționată produce periodic distanțarea, apoi apropierea până la suprapunere a acordurilor; deci are de asemeni un caracter ciclic, ca și repartizarea „culorilor" acordurilor. Un element străin îl reprezintă cel de al doilea plan, o serie de sunete solistice haotice sau *rectotono* acute, care contrastează pregnant cu regularitatea și masivitatea acordurilor. Piesa nu este gândită a fi delimitată în timp, varianta originală este o înregistrare de 45', dar structura respectivă s-ar putea desfășura la infinit. Proiectul poate fi privit ca o formă a arhetipului **Animus**, arhetipul **Anima** manifestându-se prin continua variabilitate a multiplei alternanțe binare realizate prin desfășurarea în timp a proiectului, iar arhetipul **Puer** poate în primul rând prin grupurile de sunete haotice. Alte arhetipuri specific muzicale cum ar fi **Alternis, Hiatus** pot fi de asemeni recunoscute.

Arhetipul **Animus** se poate regăsi, conform celor precizate mai sus, în proiectele ambelor piese (de exemplu, în concepția lor quasi-algoritmică și în estetica lor geometrică), iar arhetipul **Anima** (care pare a se confunda aici în mare parte cu arhetipul **Puer**), în ceea ce aduce realizarea lor concretă muzicală și în variabilitatea permanentă a ideilor. Arhetipul **Androgynus** ar putea fi perceput în echilibrul particular al concepțiilor acestor două piese: cu toate că amândouă au o puternică participare **Animus**, aceasta este compensată echitabil prin contribuția **Animei**, concretizată prin detalii variaționale, elemente imprevizibile, mai ales alternanțe permanent noi. Impresia generală, dictată de acțiunea acestor arhetipuri – deci, de către ceea ce am putea numi „materializarea quasi-algoritmului" – este aceea a unui *mecanism care funcționează implacabil după anumite reguli stricte, relativ simple, dar destul de complexe pentru a nu putea fi percepute decât în momente fugitive*; monotonia se impune

obsedant, dar ceva-ceva scapă permanent atenției. În cazul arhetipului **Duplex Nativitas** ar putea fi vorba de faptul că aceste opere s-au născut odată în imaginația autorilor lor, s-au conturat ca „inspirație", vise, idei, planuri, proiecte, apoi o a doua oară, când au primit un corp, deci existență materială concretă, când „au fost lucrate". Dacă această optică este destul de generală și aplicabilă aproape oricărei compoziții, nu orice compoziție cunoaște însă un asemenea raport între proiect și realizarea acestuia: în cele două cazuri menționate, aproape întreaga fază de lucru a fost deja inclusă în proiect, munca de realizare concretă nu a trebuit decât să-l urmeze aproape mecanic, pas cu pas (ceea ce am numit „o puternică participare **Animus**") – dacă nu ar exista și acele elemente imprevizibile introduse de **Anima** și **Puer**.

> Ca și sculptura brâncușiană, lucrările descrise au o *monostructură macro-celulară repetitivă* bazată pe un *ritm binar*, pe o simplă alternanță, ca un fel de „legănare" lentă: „Columna infinită" – o formă geometrică (un romb, deci un volum alternativ expansiv-regresiv), „Arcade" – o linie în zig-zag, alternativ ascendentă și descendentă, „Corona Borealis" – un puls binar, alternativ acord-pauză. Dar asemănarea cu monumentul lui Brâncuși, sugerată în primul rând de caracterul contemplativ și de liniștea majestuoasă a muzicilor, se oprește în ambele cazuri aici: deși reduse la elementar și dominate de geometrie, atât „Arcade" cât și „Corona Borealis" nu sunt lucrări pur minimal repetitive, ci cunosc o permanentă variabilitate. Amândouă piesele nu sunt agresiv moderniste, în niciun caz însă tradiționaliste; destul de greu se pot găsi unele asemănări cu alte piese din muzica românească, cu stiluri sau curente muzicale contemporane. Poate că totuși, mai mult decât o invenție inedită în plan structural, „ieșirea" din tradiția lirico-epico-dramatică prin care muzica „povestește" ceva precum și refuzul modernismului standard al timpului și a expresivității derivate, devenită și ea standard mai ales pe linia post-expresionismului, reprezintă contribuția lor cea mai

interesantă. Deoarece, în pofida austerității extreme a mijloacelor componistice, piesele au o anumită expresivitate proprie – rece, abstractă, non-emoțională, echivalentă cu presupusa expresivitate a figurilor geometrice. Iar apropierea lor de sculptura brâncușiană se datorează până la urmă unei anumite „pregnanțe arhetipale", care depășește granițele între arte. Acesta este și motivul principal pentru care am ales aceste două piese pentru o exemplificare.

10. Câteva concluzii

Arhetipurile descrise se pot percepe desigur în orice operă muzicală, tocmai de aceea se consideră ele a fi arhetipuri, deci – așa cum am precizat repetat – factori generali umani, prezenți permanent și inevitabil, atât în psihicul omului (în subconștientul său) cât și în toate activitățile umane în care acest subconștient joacă un rol. Problema constă însă în a defini în ce formă, cum anume se manifestă într-o operă concretă aceste arhetipuri, ce valori semantice sau estetice particulare primesc ele prin reprezentările lor concrete respective, deci, de a *formula deosebiri în plan semantic și estetic pe o bază arhetipală comună*. Deoarece nivelul de percepție arhetipal al unei opere de artă este doar primul nivel de percepție, dar el nu epuizează opera, ci îi oferă doar un fel de suport intuitiv, pe care se pot axa percepția și analiza ei ulterioară, în cea mai mare parte rațională – analiză, care în acest punct abia poate începe. Ar fi deci profund eronat a încerca să se descrie o compoziție doar prin aspectul ei arhetipal, nu mai puțin lipsit de sens decât a vorbi despre „o muzică arhetipală": *orice muzică este arhetipală*, după cum *nici-o muzică nu poate fi numai arhetipală.*

În încheiere voi enumera recapitulativ rezultatele acestei încercări de a înțelege muzica din perspectivă arhetipală în sensul lui Jung:

Arhetipurile muzicale **Animus** și **Anima** relevă faptul că o piesă muzicală are la bază o idee unică, un „suflet” al ei propriu, care primește un „corp”, „lucrat” cu ajutorul unei anumite metode de compoziție, specifică fiecărui compozitor. Aceste două arhetipuri sunt *arhetipuri primare*; existența lor este inevitabilă – chiar și acolo unde ele nu sunt dorite de compozitor (într-o muzică „complet programată” sau „pur improvizatorică”).

> În „Arcade”: ideea geometrică a arcadelor *versus* asimetria lor, seria Fibonacci, orchestrația
> În „Corona Borealis”: caracterul ciclic, ideea pulsului binar *versus* jocul decalat treptat acord-pauză, ipostazele major-minor, sunetele haotice

Arhetipul muzical **Androginus** consideră echilibrul specific între **Animus** și **Anima**, între proiect și realizare. Este un *arhetip secundar*, al cărui existență nu este totdeauna evidentă, unul sau altul dintre „arhetipurile primare” pot domina categoric. Cu alte cuvinte: între „suflet” și „corp” nu este întotdeauna o armonie ideală.

> Atât în „Arcade” cât și în „Corona Borealis”: preponderența arhetipului **Animus** (a unui „algoritm componistic virtual” strict definit) în raport cu variabilitatea continuă a parametrilor.

Arhetipul muzical **Puer** spune ceva despre funcția ludică a muzicii, remarcă ceea ce este pur creativ, poate naiv, „proaspăt”, poate bizar, absurd, „provocant”, nu se lasă încadrat în canoanele oficial recunoscute. Acest arhetip este de asemeni secundar, el este legat de cele două arhetipuri primare **Animus** și **Anima**; el este „copilul lor” (desigur simbolic).

> Renunțarea manifestă la o structură ierarhică, la tematism, includerea în seria „Arcadelor” a unor „jumătăți de arcadă”, în „Corona Borealis” a unor sunete străine „mecanismului” principal armonic; în ambele lucrări, abaterile adesea imprevizibile de la un minimalism repetitiv sever.

Arhetipul muzical **Duplex Nativitas** încearcă să considere ceva, ceea ce puține analize clasice au în vedere: faptul că o opera muzicală are (sau ar putea să aibă) o *dimensiune divină* și o *dimensiune profană*. Nu este vorba de faptul că muzica a îndeplinit timp de secole o funcție sacrală (în muzicile etnice, o funcție magică), ci de ideea că *muzica posedă prin esența ei o asemenea dimensiune,* chiar dacă ea este contestată de cei ce nu au ajuns la acest nivel de înțelegere a artei. Dimensiunea profană pare mai accentuată în muzici a căror funcționalitate socială este legată de dans, distracție, spectacol. Dar – oricât ar părea de ciudat – aceste aspecte nu sunt separabile; dansul tradițional, de exemplu, a avut întotdeauna și o funcție sacră. Tocmai această contradictorie dualitate este relevată de existența arhetipului **Duplex Nativitas**. Fiind un arhetip intrinsec oricărei creații artistice, deci și muzicii, poate fi considerat, în pofida aparentului caracter speculativ, un *arhetip primar*. (În locul binomului *sacru-profan* poate fi folosit binomul *spiritual-material*).

> Raportul între „inspirație” și materie: în „Arcade” – viziunea unei armonii arhitecturale ideale și „traducerea” ei prin șirul lui Fibonacci în sunetele orchestrei de suflători, respectiv în „Corona Borealis” – viziunea unei periodicități cosmice de asemeni ideale și „traducerea” ei prin alternanțe multiple în sunete electronice.

Dacă arhetipurile **Androginus** și **Puer** sunt *secundare*, nu întotdeauna distinct definibile, dualitatea *primară* **Animus-Anima** ca și arhetipul *primar* **Duplex Nativitas** pot fi percepute întotdeauna, chiar și în cazul unei muzici care nu este lucrată convențional, nu are partitură sau nu este destinată unor instrumente clasice.

Iar dacă noțiunea de arhetip muzical în sine (arhetipuri, ne reamintim, numite de Jung inițial „dominante ale subconștientului colectiv”) nu are nici-o tangență cu semanticul, esteticul, eticul, cu morala sau cu teoria muzicii, puține puncte de vedere pot explica însă global atât de clar „mecanismul

subteran" al unei opere de artă și relația ei intimă cu psihicul uman, cum o fac arhetipurile menționate aici.

***** Toate traducerile în limba română (pentru citate sau noțiuni) îmi aparțin.

Bibliografie selectivă:

Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX.* Editura Muzicală, Bucureşti 1997 (Reeditat: Eikon, Cluj-Napoca 2018)

Beimel, Thomas, *Vom Ritual zur Abstraktion. Über die rumänische Komponistin Myriam Marbe*. Unna 1994

Berger, Wilhelm Georg, *Dimensiuni modale*. Editura muzicală, Bucureşti,1979

Blacking, John, *Le sens common*. Paris 1980

Brăiloiu, Constantin, *La vie antérieure*. In: Constantin Brăiloiu, Opere II, Editura muzicală, Bucureşti 1969, p. 187-207

Brăiloiu, Constantin, *Reflections sur la création musicale collective*. In: Constantin Brăiloiu, Opere II, Editura muzicală, Bucureşti 1969, p. 205-224

Caillois, Roger, *L'Homme et le sacré*. Paris 1950

Cezar, Corneliu, *Introducere în sonologie*. Editura muzicală, Bucureşti 1984

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris 1973

Daniélou, Alain, *Traité de musicologie comparée*. Paris 1959

Daniélou, Alain, *La sémantique musicale*. Paris 1967

Dediu, Dan, *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop şi ornament în creaţia muzicală.* Promotionsarbeit. Biblioteca UNMB 1995, manuscris

Dediu, Dan, *Aplicații ale fenomenologiei arhetipale muzicale la Simfonia de cameră op. 33*. În: George Enescu în muzica secolului XX la 40 ani de la moartea sa. 1995, Simpozionul Internaţional de Muzicologie „George Enescu", Editura Muzicală, Bucureşti 2000, p. 93-97

Durand, Gaston, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti 1998

Duțică, Gheorghe, *Orizonturi componistice românești*. Editura Muzicală, București 2016

Eliade, Mircea, *Kosmos und Geschichte*. Frankfurt a. M., Leipzig 1994 [*Le mythe de l'éternel retour. Archetypes et répétitions*. Paris 1949]

Eliade, Mircea: *Myths, Dreams and Mysteries*. New-York 1957

Franz, Marie-Louise von-, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé: *Der Mensch und seine Symbole. Von C. G. Jung.* Solothurn. Düsseldorf 1993

Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes [I]. The Symbolic of Numbers*. In: Revue Roumaine de l'Histoire de l'Art (RRHA). Série Théâtre, Musique, Cinéma (TMC). Tome XXI, Editura Academiei RSR, Bucureşti 1984, p. 59-67

Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes [II]. The Iterative Building Principle*. In: RRHA. Série TMC. Tome XXII, Editura Academiei RSR, Bucureşti 1985, p. 49-54

Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes [III]. The Archetypes of "Birth" and "Death"*. In: RRHA. Série TMC. Tome XXIII, Editura Academiei RSR, Bucureşti 1986, p. 23-26

Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes [IV]. The Archetype of Alternating Contrary Elements ["Yin-Yang"].* In: RRHA. Série TMC. Tome XXIV, Editura Academiei RSR, Bucureşti 1987, p. 59-66

Georgescu, Corneliu Dan, *Myriam Marbe und die Suche nach Archetypen in der rumänischen zeitgenössischen Musik*. Comunicare susținută la Universitatea din Nürnberg, 2000; În: Myriam Marbe. Komponistin zwischen Ritual und Intellekt. PFAU, Saarbrücken, 2001, p. 44-72

Georgescu, Corneliu Dan, *Spezifische musikalische Gesten bei Enescu. Eine Untersuchung unter dem Aspekt der Musikarchetypen.* Comunicare susținută la Karl-von-Ossietzky-Universität din Oldenburg, 2006; publicată sub titlul *Essays zu George Enescu. II. George Enescu und die Musikarchetypen*. In: Studia Universitatis. Series Musica. Nr. 1/2008, Cluj-Napoca, p. 52-61

Georgescu, Corneliu Dan*, Studiul arhetipurilor muzicale (V). Ideea „substanţelor primordiale" şi categoriile sintactice.* In: Muzica nr.5/2015, Bucureşti p. 25-40

Ghyka, Matila C., *Estetica şi teoria artei*. Bucureşti 1981

Hillman, James, *Archetypal Psychology*. Spring, Dallas 1983

Jacobi, Jolande, *Die Psychologie von C. G. Jung*. Fischer Taschenbuch Verlag, Olten 1971

Jung, Carl Gustav, *Bewußtes und Unbewußtes*. Fischer Bücherei, Frankfurt a.M., Hamburg 1957

Jung, Carl Gustav, *L'âme et la vie*. Buchet-Chastel, Paris 1963

Jung, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*. Librairie de l'Université, Georg & Cie, Genève 1963

Jung, Carl Gustav, *Types psychologiques*. Librairie de l'Université Georg & Cie, Genève 1965

Jung, Carl Gustav: *Gesammelte Werke in 17 Bänden*. Walter-Verlag, Olten 1966-1972

Jung, Carl Gustav, *La conscience morale dans la perspective psychologique*. In: Aspects du drame contemporain, Buchet-Chastel, Paris 1970

Jung, Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*. Buchet-Chastel, Paris 1970

Jung, Carl Gustav, *Les racines de la conscience*. Buchet-Chastel, Paris 1971

Jung, Carl Gustav, *Archetypen*. DTV München 1990

Keintzel, Raimar, *Unter Scheidung, C.G.Jung.* Mainz, Stuttgart 1991

Kurtág, György, *On the Romanian Archetype*. In: Romanian Archetypes. Musicology Papers. Special issues dedicated to composers György Kurtag. Vol. XXIII, MediaMusica, Cluj-Napoca 2009, p.10-16

Motte-Haber, Helga de la, *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber 1985

Motte-Haber, Helga de la, *Musikpsychologie*. Köln 1972

Nattiez, Jean-Jacques, *Situation de la sémiologie musicale*. In: Musique en jeu, Nr. 5, Paris 1971

Nemescu, Octavian, *Capacităţile semantice ale muzicii*. Editura muzicală, Bucureşti 1983

Nemescu, Octavian, Naturalitatea, culturalitatea şi transculturalitatea sunetului [I]. In: Muzica, Nr. 1/1990, Bucureşti, p. 37-44

Nemescu, Octavian, *Elementele arhetipale naturale în perspectiva recuperării lor de către culturalităţile muzicale [II].* In: Muzica, Nr. 1/1990, Bucureşti, p. 45-51

Nemescu, Octavian: *Dimensiunea interioară a sunetului. II*. In: Muzica, Nr. 4/1992, Bukarest, S. 50-60

Reich, Steve, *Writings about Music*. Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1974

Romanian Archetypes. Musicology Papers. Special issues dedicated to composers György Kurtag. Vol. XXIII, MediaMusica, Cluj-Napoca 2009

Samuels, Andrew, Shorter, Bani, Plaut, Fred, Samuels*, Jungscher Psychologie*. DTV, München 1991

Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*. Editura muzicală, Bucureşti 2002

Stein, Murray, *C. G. Jungs Landkarte der Seele. Eine Einführung*. Walter, Düsseldorf 2000

Strobel, Wolfgang, *Klang–Trance–Heilung. Die archetypische Welt der Klänge in der Psychotherapie*. In: Musiktherapeutische Umschau [MTU] 9/1988, Oldenburg, p. 119-139

Taube, Heinrich T., *Notes from the Metalevel*. Taylor&Francis Group, London 2004

Timmermann, Tonius, *Musikalische Strukturen und ihre psychische Wirkung*. Freies Musikzentrum/Eigenverlag, München 1983

Timmermann, Tonius, *C. G. Jung, die Musik und die Musiktherapie*, Reichert, Wiesbaden 2020

Warming, Patrici, *Psyche and Sound. The Use of Music in Jungian Analysis*. In: Don Camp-bell [Ed.]: Music and Miracles. Quest Book, Weaton 1992, p. 230-241

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

A study over musical archetypes (VI)
Animus – Anima – Androgynus – Puer – Duplex Nativitas

Prior to this study there are 14 other published since 1982 (five of them are distinct, the other ones are variations, introductions or applied studies). This study attempts to define, in a scientific way – but also endorsed by a symbolic statement – the musical correspondent of a five „special archetypes" group promoted by Carl Gustav Jung: **Animus–Anima–Androgynus–Puer–Duplex Nativitas.** As we deal with music as Art, we intend to comprehend and explain it not only on an pshysics-accoustic level but also at a conscious human level, mostly subconscious, this perspective is, in my opinion, absolutely essential.
There is a succinct presentation of: this text's motivation, Jung's theory, particularities of the presented archetypes, the practical principles of this theory in music (musical archetypes), finally there is an applied theory process of these principles in two contemporary Romanian musical works and some conclusions are obtained.
If the concept of musical archetype per se (archetypes, initially defined by Jung as „dominants of a collective subconscious") has nothing to do with semantics, aesthetics, ethic, moral principles or music theory, but it precedes them from the perception point of view, just a few perspectives can form a complete and clear image of the „underground mechanism" of a work of art and it's intimate relation with the human mind, as these archetypes do.

CREAȚII

Elliott Carter
Concertul pentru vioară şi orchestră

Andreea Aura Ciornenchi Grigoraş



Unul dintre importanţii compozitori ai vremurilor contemporane a fost compozitorul american Elliott Cook Carter Jr., născut la 11 decembrie 1908 şi decedat pe 5 noiembrie 2012. Absolvent al Universităţii Harvard cu specializarea în literatură engleză, Elliott Carter studiază mai târziu muzica cu Walter Piston şi Gustav Holst, la sugestia lui Charles Ives. Ulterior, în 1933, devine studentul Nadiei Boulanger la Paris.

În compoziţiile sale de tinereţe, Carter dezvoltă un stil diatonic personal, în care se fac resimţite influenţele muzicii, ritmurilor şi literaturii greceşti. Dintre cele mai reprezentative lucrări din această perioadă amintim *Simfonia Nr. 1* (1942, revizuită în 1954) şi *The Defense of Corinth* [Apărarea Corintului] (1941) pentru narator, cor de bărbaţi şi două piane. Un moment de referinţă în evoluţia stilului său muzical îl constituie *Sonata pentru pian* (1945-1946). Cu această ocazie, Carter realizează o serie de inovaţii la nivelul parametrului ritmic, creând o tehnică bazată pe poliritmie, aşa-numita modulaţie metrică. Acest principiu de compoziţie îşi găseşte pe deplin exprimarea în *Sonata pentru violoncel* – 1948 şi în *Cvartetul de coarde Nr. 1* – 1951.

Creaţia lui Elliott Carter cuprinde un număr de cinci cvartete de coarde, între care al doilea şi al treilea i-au adus *Premiul Pullitzer* în anii 1970 şi 1973. În lucrarea sa *Variaţiuni pentru orchestră* (1954-1955), compozitorul american adoptă o nouă tehnică, bazată pe tratarea serială a ritmurilor şi a dinamicii. Carter îşi dezvăluie interesul pentru orchestraţiile neobişnuite şi pentru scriitura bazată pe imitaţii melodice în *Dublul concert pentru clavecin, pian şi două orchestre de cameră*, scris în 1961 cu ocazia celei de-a 85 aniversări a lui Stravinski. Dintre lucrările sale concertante reprezentative amintim : *Concertul pentru pian* (1964-1965), *Concertul pentru orchestră* (1970), *Concertul pentru oboi* (1987) şi *Concertul pentru vioară* (1990), cu a cărui înregistrare Carter câştigă *Premiul Grammy* pentru cea mai bună lucrare contemporană a anului 1993.

Pe lângă aceste lucrări, de recunoaștere se bucură şi alte compoziţii ale sale, precum *Concertul pentru clarinet* (1996), *Cvartetul Nr. 5* (1995), *Simfonia „Sum fluxae pretium spei”* (1993-1996), opera *What Next ?* (1999) sau *Concertul pentru violoncel* (2001), interpretat în primă audiţie de violoncelistul Yo-Yo-Ma.

După anul 1950, muzica lui Carter se caracterizează prin atonalism şi ritmuri complexe. Mai târziu, compozitorul formulează o serie de teorii ce tratează toate posibilităţile de formare a acordurilor de trei, cinci şi mai multe sunete. Această practică dă naştere în anii ’60-’70 unor creaţii cu caracter tonal, cum ar fi *Concertul pentru pian*, *Cvartetul de coarde Nr. 3* – 1971, *Concertul pentru orchestră*, *Simfonia pentru trei orchestre* – 1976. Ajungând să construiască acorduri de 12 sunete pe tonică, Carter manifestă apoi un mare interes pentru utilizarea unor acorduri formate din toate intervalele, în care fiecare dintre acestea este reprezentat o singură dată. Astfel, în lucrarea sa pentru pian solo *Night Fantasies* [Fanteziile nopţii] (1980), Carter face apel la un număr de 88 de acorduri de 12 sunete, având la bază toate intervalele. Aceste acorduri au fost denumite de către autor *symmetrical-inverted chords* [acorduri simetric-răsturnate]. Pe lângă acest tip de acorduri, compozitorul mai crează între 1980-1985 un număr de 65 de

acorduri, denumite *parallel-inverted chords* [acorduri paralele-răsturnate][1].

O altă practică compoziţională a lui Elliott Carter constă în atribuirea fiecărei înălţimi unui alt instrument din orchestră, realizând astfel o stratificare a materialului sonor, ce este organizat pe structuri ritmice diferite, fiecare voce având propriul său tempo. Dacă structurile ritmice create de Carter sunt inspirate din marşul soldaţilor sau trapul cailor, muzica sa atonală prezintă influenţe din folclorul american sau din jazz.

Elliott Carter este primul compozitor deţinător al *National Medal of Arts* [Medalia naţională a artelor], distincţie acordată de *Congresul Statelor Unite* în 1985 şi a mai multor premii acordate de guvernele diferitelor ţări precum Franţa, Germania, Italia şi Monaco.

Concertul pentru vioară şi orchestră

Extrem de longeviv, Elliott Carter s-a dovedit a fi un compozitor de referință al vieții muzicale, iar *Concertul pentru vioară,* una dintre importantele lucrări de gen ale sfârşitului de secol XX. El se bucură de o intensă mediatizare la scară mondială.

Concertul pentru vioară a fost prezentat în premieră la San Francisco în anul 1990, de către violonistul norvegian Ole Böhn, acompaniat de Orchestra Simfonică din San Francisco, sub conducerea dirijorului Herbert Blomstedt. Cei doi muzicieni sunt de altfel dedicatarii acestui opus.

Ca şi în cazul altor compozitori ce au abordat genul concertului, Elliott Carter s-a preocupat de direcţia tratării solistului în raport cu orchestra. Astfel, în *Concertul pentru oboi* (1986-1987), solistul este singurul pe scenă care cântă la acest instrument, neexistând în cadrul orchestrei nici un alt oboi şi nici măcar un alt instrument de suflat din lemn cu ancie dublă, fapt ce are ca scop evidenţierea instrumentului solist. Această idee a fost preluată de Carter de la Roger Sessions, care în 1935 a scris *Concertul pentru vioară* fără partide de viori în cadrul

orchestrei, singura vioară de pe scenă fiind solistul. În ceea ce priveşte prezenţa partidelor de viori în cadrul orchestrei simfonice, Elliott Carter este de părere că aceasta este obligatorie, ele constituind elementul care face diferenţa dintre orchestra simfonică şi orchestrele de suflători de jazz, varietăţi sau fanfare.

În *Concertul pentru vioară* se poate remarca încă de la început existenţa a două personaje protagoniste, ce prezintă maniere diferite de a cânta, precum şi limbaje distincte, atât la nivelul detaliilor ritmice cât şi la cel al vocabularului înălţimilor. Atribuirea unor limbaje proprii fiecărui personaj din cadrul unei lucrări reprezintă o tehnică pe care Carter a experimentat-o şi în alte creaţii ale sale, cel mai elocvent exemplu în acest sens fiind *Cvartetul de coarde Nr. 2*, în care fiecare protagonist dezvoltă propriul său limbaj, diferit de celelalte.
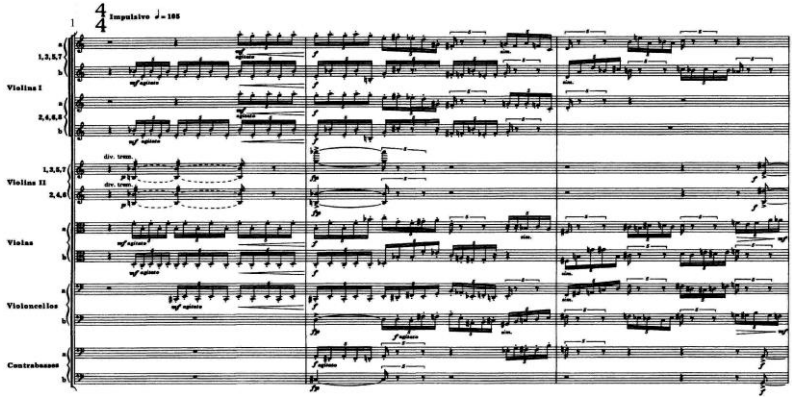
În lucrarea de faţă, solistul intonează cu precădere intervale ca secunda mică, terţa mică, cvinta perfectă şi septima mică, pe o mişcare ritmică ce se bazează în principal pe triolete. La rândul ei, orchestra îşi fundamentează în general discursul pe secunda mare, terţa mare, cvarta perfectă şi septima mare, toate acestea reprezentând răsturnarea intervalelor specifice cântului viorii, pe o desfăşurare ritmică eminamente binară. Dacă uneori orchestra preia elemente din limbajul viorii, reciproca nu este valabilă, solistul păstrându-şi supremaţia. Din combinarea celor două structuri ritmice preponderente în limbajele celor două personaje amintite mai sus, rezultă adesea o diviziune ritmică primară – cvintoletul.

Elliott Carter a fost dintotdeauna fascinat de împărţirea în mişcări a unei lucrări ample. Astfel, el divide concertul în trei părţi – *Impulsivo*, *Tranquillo*, *Scherzando* – ce diferă prin limbaje şi material tematic, dar care sunt unite de o pulsaţie comună. Derulându-se fără pauză între mişcări, lucrarea lui Carter evidenţiază o tratare continuă a partiturii viorii soliste, de la început şi până la sfârşitul lucrării, într-un limbaj atonal. Vioara solistă are un discurs liric în partea întâi, realizează un recitativ dramatic în partea a doua, încheind apoi cu o linie melodică plină de strălucire în *Scherzando*-ul final. În tot acest timp, *„the orchestra comments in various ways on the solo part”*

[orchestra comentează în diferite feluri partitura solistică][2]. Se remarcă rolul preponderent solistic atribuit viorii, ce se impune în faţa unui efectiv orchestral amplu.

Partea I

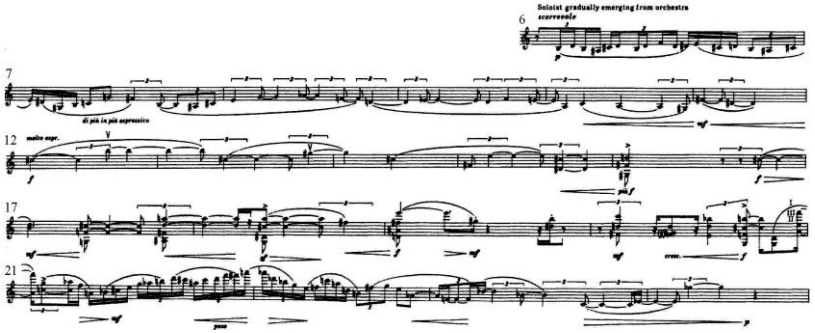
Pentru Carter, o problemă esenţială în realizarea concertului pentru vioară a constituit-o modalitatea în care solistul îşi va face apariţia iniţială şi cea în care îşi va termina discursul în partea finală. În consecinţă, compozitorul hotărăşte ca vioara solistă să se facă auzită pentru prima dată desprinzându-se progresiv din masa celor aproximativ 30 de viori din cadrul orchestrei. Evoluţia orchestrală din debutul concertului – o rumoare pe care compozitorul o defineşte ca fiind *„a great sort of confusion”* [o mare confuzie][3] – se întinde pe durata a cinci măsuri.



© Copyright 1990 by Hendon Music Inc.
* All excerpts in this article are reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.[4]
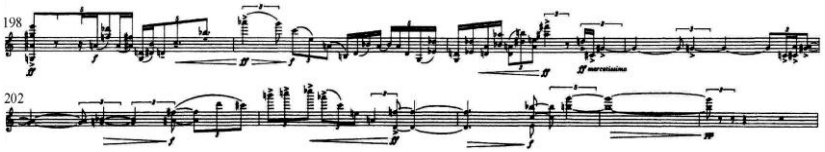
Vioara solistă se alătură la măs. 6. Imediat după acest moment, orchestra trece în plan secund, permiţând solistului să-şi expună linia melodică cu un caracter expresiv şi desfăşurare mai largă.

În această primă mişcare – *Impulsivo* – compozitorul tratează vioara în manieră vocală. În partitura solistului, linia melodică este preponderent lirică, iar momentele de virtuozitate nu depăşesc limitele posibilului, Carter nedorind să epateze în această direcţie, declarând în acest sens: *„no fiddle effects"* [fără efecte lăutăreşti][5]. Melodia viorii soliste, cantabilă, are alură de recitativ *rubato*, realizat însă prin intermediul valorilor ritmice notate şi nu prin variaţia tempo-ului. În acest fel, atacul sunetelor nu coincide aproape niciodată cu timpii măsurii.



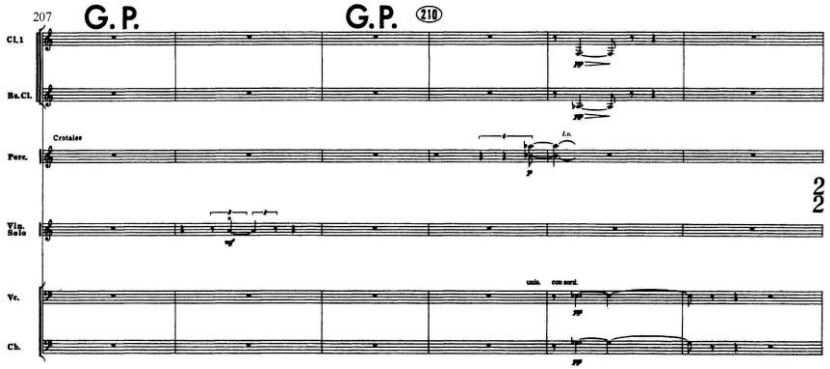
În paralel, orchestra îşi desfăşoară discursul pe valori ritmice regulate, ce se succed fără abateri de la structura metro-ritmică. Ea urmăreşte îndeaproape mişcarea solistului, tinzând să imite pseudo-*rubato*-ul acestuia, fără a reuşi însă.

După o evoluţie continuă şi susţinută a viorii pe tot parcursul părţii întâi, aceasta realizează finalul în *marcatissimo*, cu multă strălucire. Către sfârşit, discursul solistului se stinge în *pp*.
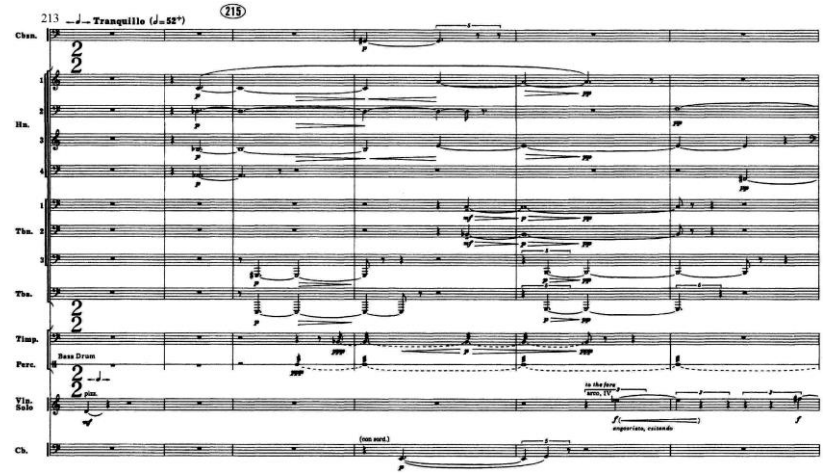


La finalul părţii întâi, între cele două mişcări, compozitorul notează pauze, cuantificând astfel durata tăcerii dintre primele două părţi. Vioara solo intonează în *mf* sunetul *la* coardă liberă, întocmai ca la un acordaj al instrumentului. Acest episod tranzitoriu către partea a doua imită deci o situaţie ce are loc în

mod real, spontan, în desfăşurarea unei reprezentaţii, atunci când solistul îşi controlează reperul *la* între două mişcări. Modelul acordajului este folosit şi de compozitorii Alban Berg şi Henri Dutilleux în concertele lor pentru vioară.



Partea II-a

În partea a doua – *Tranquillo* – orchestra acompaniază prin intermediul acordurilor desfăşurate, în registrul grav, într-o manieră extrem de calmă şi în nuanţă *p*.



Vioara solistă îşi expune cantilena cu caracter *rubato*, utilizând *crescendo-decrescendo* aproape pe fiecare sunet pe care îl emite, subliniind astfel starea de *angosciato, esitando*, termeni de expresie notaţi în partitură.



Pentru a crea impresia de continuitate a liniei melodice a solistului, în pofida existenţei pauzelor pe parcursul discursului muzical, *„the violonist must think and fill across those gaps"* [violonistul trebuie să gândească şi să simtă dincolo de acele întreruperi][6]. Finalurile de frază ale solistului sunt uneori acoperite de către orchestră, prin intermediul aşa-numitelor *„waves of sound"* [valuri sonore][7].

Partea III-a

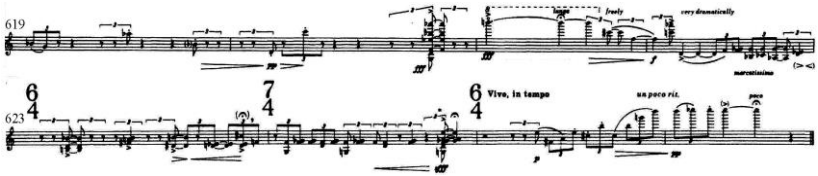
Scherzando reuneşte orchestra şi vioara solistă într-un discurs având acelaşi spirit. Ritmica în triolete şi nonolete a solistului trece neobservată datorită sincopelor cu alură de jazz, ce reies din context. Partitura solistului prezintă o linie melodică a cărei continuitate trebuie asigurată de către violonist chiar şi în momentele de întrerupere a muzicii, printr-un exerciţiu de gândire şi concentrare muzicală.

În această ultimă mişcare a concertului se evidenţiază cu mai multă pregnanţă preferinţa compozitorului pentru utilizarea secundelor mari şi mici, pe care le consideră esenţial diferite din punct de vedere al percepţiei lor.

În această mişcare, orchestra cântă în măsura de 4/4, ♩ = 105, iar în paralel vioara solo cântă în 6/4, având tempo-ul ♩ = 157 şi indicaţia 𝅗𝅥³ = ♩ . Astfel, măsurile solistului au un număr de timpi diferit faţă de cele ale orchestrei, dar o durată totală identică, datorită tempo-urilor diferite. Prin acest procedeu se creează poliritmii şi polimetrii complexe între cele două

personaje, aceasta fiind o altă modalitate de a nota *rubato*-ul viorii. Ulterior – la măs. 462 – solistul preia tempo-ul şi măsura orchestrei, cei doi protagonişti având o evoluţie sincronizată din punct de vedere metric. Până la finalul mişcării, aceste diferenţieri metrice şi ritmice dintre solist şi orchestră vor reapărea în mai multe rânduri.

Spre finalul părţii a treia – măs. 621 – după un atac în *fff* general, vioara solo intonează un scurt moment solistic, încheiat în mod violent.



Sfârşitul concertului survine în mod surprinzător în *pp*, odată cu evoluţia cu contur spiralat a partidelor de coarde. Solistul este aproape asimilat de către acestea, dispărând treptat în masa orchestrei. Acest final interesant ne reaminteşte modalitatea treptată în care vioara solo şi-a făcut apariţia la începutul concertului.

Note bibliografice

[1] cf. Elliott Carter, *Harmony Book* [Cartea armoniei], ed. de Nicholas Hopkins şi John F. Link, New York, Carl Fisher, 2002.

[2] Elliott Carter, *„Program Note"* [Notă de program], în prefaţa partiturii *Violin Concerto* [Concert pentru vioară], New York, Boosey & Hawkes, FSB 516, 1992.

[3] Elliott Carter, citat de Michael Steinberg în *The Concerto* [Concertul], New York, Oxford University Press, 1998, p. 163.

[4] © Copyright 1990 by Hendon Music Inc.

All excerpts in this article are reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. Solely for the use of *Muzica*. *[Toate exemplele muzicale din acest articol sunt reproduse cu permisiunea Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. Exclusiv pentru revista Muzica.]*

[5] Elliott Carter, citat de Michael Steinberg în *The Concerto* [Concertul], p. 164.

[6] Michael Steinberg, *The Concerto* [Concertul], p. 164.

[7] Elliott Carter, citat de Michael Steinberg, p. 164.

SUMMARY

Andreea Aura Ciornenchi Grigoraş

Elliott Carter
Concert for Violin and Orchestra

Having a long life, Elliot Carter proved to be a great composer and his violin concerto, one of the most important violin works at the end of the 20th century. This concert is highly promoted all over the world.
The violin concerto was first presented in San Francisco in 1990 by the Norwegian artist Ole Böhn, accompanied by San Francisco Symphonic Orchestra under the baton of Herbert Blomstedt. The composer wrote this piece for these two artists.
Elliot Carter was always fascinated by the way an extensive work is divided into movements. Thus, he divided this concert in three – *Impulsivo*, *Tranquillo*, *Scherzando* – different by musical language and themes but united by a joint pulse. The work unwinds without any pause between movements and brings an atonal language for the soloist instrument, from the beginning to the end.

"GRĂDINI SONORE"

(VI)[1]

Sintaxe muzicale în „grădinile" lui Paul Klee

Lena Vieru Conta

Pe vremea când Paul Klee picta grădinile sale, termenul de sintaxă muzicală era prea puțin vehiculat; deși Hugo Riemann îl folosise deja în 1877[2], referindu-se la armonia funcțională, e improbabil ca un student violonist să-i fi asociat chiar și noțiunea de polifonie. Recent, sistemul cuaternar al sintaxelor muzicale formulat de Pierre Boulez, îmbogățit și consacrat de către Ștefan Niculescu, a fost completat de Corneliu Dan Georgescu, în comunicarea „Niculescus Theorie der syntaktischen Kategorien. Neue Kontexte und Perspektiven", susținută la simpozionul internațional de muzicologie „Zwischen Zeiten", în noiembrie 2015, la Delmenhorst, Germania. Sistemul propus de C.D. Georgescu diversifică teoria lui Boulez, definind sintaxa muzicală prin categorii, tipuri și atribute, așezate pe șase nivele:

> Nivel 1: categorii sintactice (*monodie* sau *monofonie* – în general *monovocalitate*, respectiv *polifonie* în sens larg – în general *plurivocalitate*); acest nivel este „închis", nu pot exista alte categorii.
> Nivel 2: tipuri sintactice (*contrapunct* sau polifonie în sens restrâns, *omofonie*, *eterofonie*, *canon*, *shifting phase*, *bordun* respectiv *ison*, *antifonie* respectiv *hoquetus*, *Moment-Musik*,

[1] Text prezentat în cadrul Simpozionului „Grădina Vorbelor" coordonat de muzicologul Vlad Văidean, ce a deschis ediția a 15-a a Festivalului Internațional de Muzică Contemporană MERIDIAN – „Grădini Sonore". Director artistic: Diana Rotaru

[2] Vezi Hugo Riemann, *Musikalische Syntaxis. Grundriss Einer Harmonischen Satzbildungslehre*, Nabu Press, 2012 (prima ediție a apărut la Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1877).

> *muzica de o clipă*, *continuum*, *structura colotomică* etc.); acest nivel rămâne „deschis", poate cunoaşte şi alte tipuri sau o altă orânduire a lor.
> Nivel 3: atribut – muzica *rarefiată*, *detaliată* sau *densă*;
> Nivel 4: atribut – muzica *repetitivă* sau *progresivă*;
> Nivel 5: atribut – *sintaxa stabilă* sau *flexibilă*, *transformațională* sau *colaj*;
> Nivel 6: atribut – *sintaxa simplă* sau *complexă* (*super-sintaxă*).
> Atributele reprezintă o anexă a primelor două nivele, ordinea lor este de asemenea relativ liberă; pot fi definite şi alte atribute, iar descrierea lor poate fi şi altfel formulată[1].

În analiza lucrărilor lui Klee, completările lui C.D. Georgescu s-au dovedit foarte utile, realitatea plastică vie oferind situații mai complexe decât cele subsumabile sistemului cuaternar. Ideea de sintaxă *abstractă*, formulată de Ștefan Niculescu, este însă esențială pentru transpunerea unui arhetip din domeniul temporal în cel vizual, căruia astăzi, ce-i drept, nu-i mai putem tăgădui dimensiunile temporale.

Niculescu defineşte de la bun început sintaxele muzicale ca „relații între obiectele sonore, relații care oarecum ignoră (sau pot lua naștere indiferent de) natura acestor obiecte (sonore, n.n.) (...) Se obține astfel o *sintaxă abstractă*, fundament al gândirii formative în muzică"[2].

Ștefan Niculescu vede aplicabilitatea teoriei sintaxei muzicale unor alte zone, dar o limitează la domenii obligator temporale:

> Caracterul independent al sintaxelor față de obiecte mai prezintă un aspect, ce depășește cadrul muzicii. Într-adevăr, a studia relațiile existente în sintaxa muzicală, și anume fără precizarea naturii obiectelor ce produc aceste relații, înseamnă a pune în evidență structuri posibile nu numai obiectelor sonore, ci oricăror obiecte, dar cu o condiție: să fie obiecte *temporale.* O teorie abstractă a sintaxei în muzică

[1] C.D. Georgescu, „Categoriile sintactice muzicale după Ștefan Niculescu. Noi contexte și perspective", *Muzica* 2 (2017), p. 60.
[2] Ștefan Niculescu, „O teorie a sintaxei muzicale", *Muzica* 3 (1973), text preluat în volumul de autor *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 279-292.

> poate folosi astfel studiului relațiilor dintre orice fel de evenimente. Aspecte ale acestei sintaxe se vor afla în toate artele duratei (bunăoară baletul sau în genere dansul se poate reduce la categorii de mișcări pe deplin corespunzătoare categoriilor sintactice în muzică – monodia, omofonia, eterofonia, polifonia – sau combinării lor); mai mult, vor lega aceste arte de fenomenele temporale din natură[1].

Act cinetic (temporal), dansul este în mod esențial o artă percepută vizual; simetric, în artele plastice, considerate în mod tradițional spațiale și nu temporale, vorbim de *ritm*, *mișcare*, *direcție*, *contrast succesiv* și *simultan* ca mijloace de expresie.

Știm de asemenea că ***experiența vizuală este dinamică***[2] pentru că înregistrează interacțiuni ale tensiunilor dintre elementele plastice, induce elemente absente, urmărește direcții, evaluează raporturi dintre volume și intensități ale culorii, identifică forme, sensuri și semnificații.

Teoria gestaltistă, remarcabilă în domeniul psihologiei percepției vizuale, sprijină identificarea sintaxelor muzicale în analiza plastică. În cazul lui Paul Klee, artist polivalent, care extrapola el însuși unele concepte muzicale în cursurile sale de la Bauhaus, depistarea unor principii muzicale e pe deplin legitimă. În contactul cu diverse opere vizuale din întreaga istorie a artei, analogia unor metode de construcție din domeniile vizualului și auditivului poate fi frapantă pentru muzician. Pentru psihologul gestaltist, percepția vizuală nu înseamnă numai o acumulare mecanică și cronologică de elemente disparate, ci o explorare activă a configurației, a *Gestalt*-ului – „întreg organizat, coerent, ale cărui părți nu sunt juxtapuse sau asociate aleatoriu, ci determinate de legi inerente întregului”[3]. Comparăm această definiţie a *Gestalt*-ului cu definirea sintaxei de către Peter Faltin: „reunirea în cadrul unui întreg printr-un sens nou a calităţilor părţilor acestui întreg, părţi

---

[1] Niculescu, p. 281.

[2] Vezi Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 26-33.

[3] Antony Flew, *Dicționar de filosofie și logică*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 153.

ale căror relaţii separat nu au sens, ci tind spre o unire a lor”[1]; „întregul este însă mai mult decât suma părţilor sale, el cuprinde și relaţiile dintre aceste părţi”[2]. Faltin adoptă un punct de vedere gestaltist în privinţa percepţiei relaţiilor muzicale, care nu ar fi „substanţiale”, ci „calităţi funcţionale ale unor stimuli acustici a căror receptare estetică nu este o simplă înregistrare, ci o formatare a lor corespunzătore acestor funcţii, astfel încât ele să capete sens conform categoriilor deja existente în conştiinţă”, ca „produse ale unei anumite situaţii sociale”[3]. La un nivel elementar, ce nu ţine neapărat cont de receptarea estetică, știm că percepția auditivă operează cu configurații, stabilește legături și diferențe între ele. Percepem evenimente sonore (nu doar sunete, ci *Gestalt*-uri sonore – acorduri, clustere, motive, moduri, formule ritmice etc.) și devenim conștienți de densitatea, intensitatea, repetabilitatea, coeziunea lor. Și la Pascal Bentoiu *configurația* are un înțeles similar cu noțiunea de *Gestalt*, dar mai complex: ea presupune act mnemotic și criterii valorice[4]. În fine, însăși practica artistică, ce implică, la pictorul-muzician, conștientizarea unor modele de asamblare a elementelor de limbaj, legitimează demersul aplicării tipului de analiză propus în continuare.

Klee a avut de ales între două vocații, situație dramatică în sine, cu atât mai mult cu cât părinții săi, muzicieni, l-au orientat către o carieră muzicală, pe care a și urmat-o, ca violonist în orchestră și autor de critică muzicală în revista *Die Alpen*. E greu de evaluat talentul său muzical; deși la 11 ani fusese invitat să cânte în Asociația muzicienilor din Berna[5], a preferat să urmeze studii de arte plastice, cu aprobarea destul de reticentă a părinților săi. Gustul său muzical era mai degrabă

---

[1] Peter Faltin, „Musikalische Syntax. Ein Beitrag zum Problem des musikalischen Sinngehaltes”, în *Archiv für Musikwissenschaft*, 34 Jahrgang, H. 1 (1977), p. 6; citat în Georgescu, p. 44.

[2] Faltin, p. 13; Georgescu, p. 44.

[3] Faltin, p. 4-5; Georgescu, p. 44.

[4] Vezi Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1971, p. 20-24.

[5] Vezi Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Taschenbuch, Berlin, 1976, p. 10-11.

conservator, cum rezultă din *Jurnalul* pe care l-a ținut între 1898 și 1918, dar comentariile concertelor la care asista, notate conștiincios după fiecare eveniment, deși adesea capricioase, sunt totdeauna pertinente și au puterea de sinteză și forța percutantă de exprimare a criticului avizat și nemilos. Dragostea sa pentru Bach, pe care îl numește tandru „Johann-Sebastian", e necondiționată. Brahms îl plictisește în *Recviem*, nu și în *Concertul de vioară* sau în simfonii. Nu îl comentează pe Richard Strauss, pe care îl și văzuse dirijând, nu reușește să se apropie de Mahler și Bruckner. Debussy îl impresionează profund cu *Pelléas et Mélisande.* Fiul său Felix Klee scria[1] că preferații săi erau, indiscutabil, Bach, Mozart, Beethoven. Acasă mai cânta, acompaniat la pian de soția sa Lily, *Caprice viennois* de Kreisler (pe care însă se pare că îl includea mai degrabă în categoria kitsch-ului).

Se pare că asculta muzică modernă, dar nu o interpreta niciodată. Karl Grebe, un violoncelist care cânta muzică de cameră cu Klee în perioada de la Weimar (1920-1926), relatează că Paul Klee era mai degrabă „suspicios față de risipa de intelect și pedagogie care a însoțit afirmarea muzicii timpului său"[2]. În același text, Grebe evidențează trăsături de caracter ale lui Klee ce merită reținute și pentru că au o legătură directă cu stilul și metodele sale de lucru:

> Chiar în discuțiile despre situația muzicii moderne, care pe vremuri erau mult mai haotice decât astăzi, apărea o trăsătură a omului, care mi s-a părut cea mai înaltă: o totală libertate interioară și o chibzuință în contact cu care orice polemică părea mai puțin ascuțită, mai puțin otrăvită și care readucea atenția la obiect. Klee avea o maturitate care se întâlnește rar[3].

---

[1] Vezi Felix Klee, *Paul Klee. Viața și opera în documente selecționate din însemnările postume și din scrisori nepublicate*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 105-117.

[2] Karl Grebe, „Paul Klee als Musiker", în *Paul Klee und die Musik. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 14. Juni-17. August 1986*, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1986, p. 264.

[3] Grebe, p. 264.

Klee îi cunoscuse pe Stravinsky, Hindemith, Bartók, Schönberg și, după mărturia lui Felix Klee, îl iubea mult pe Stravinsky, dar nu-l cânta niciodată. Cu atât mai interesantă este poziția sa inovatoare în artele plastice, domeniul în care putea crea fără constrângerile tehnice și fără tracul pe care îl avea pe scenă, când cânta la vioară. Postura de interpret cere, compensatoriu, o zonă de libertate – fie cea a improvizației, fie cea de autor-interpret. Uneori se întâmplă ca zona de libertate să fie găsită într-un domeniu artistic diferit.

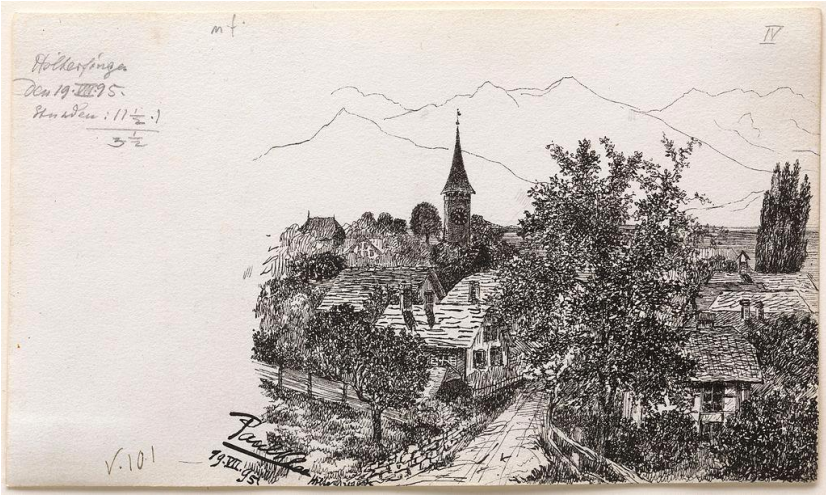


Fig. 1. *Hilterfingen*, 1895, cerneală pe hârtie,
Muzeul Solomon R. Guggenheim, New York,
https://www.guggenheim.org/artwork/2118

O mare parte din lucrările lui Klee au referințe la regnul vegetal – găsim atât elemente vegetale încorporate în diverse compoziții, cât și imagini ce poartă titlul de Grădini. Desigur, simbolistica grădinii – o imagine a paradisului, dar și un rezumat al lumii terestre – oferă un potențial plastic extraordinar. Printre primele desene numerotate ale lui Klee găsim *Hilterfingen* (vezi Fig. 1), făcut la 16 ani în tuș pe hârtie. Se poate deja admira abilitatea lui Klee în reprezentarea realistă a unui peisaj cu grădini și case, dar și găsirea unei soluții originale pentru sugerarea perspectivei atmosferice: în

schițarea munților, renunțarea la detalii împarte spațiul plastic în *două zone distincte – cea terestră, reală, necesară și cea elevată, contingentă, redusă la esență*. Putem oare vedea aici, în germene, anticiparea instinctivă a unor structuri eterofone ulterioare – „superpoziția la o structură primară a aceleiași structuri schimbate ca aspect”[1], în termenii lui Boulez? Liniile culmilor muntoase sunt oare o variațiune epurată de ornament a liniilor acoperișurilor, din planul al doilea? În orice caz, putem vorbi de *structură densă, detaliată* în opoziție cu una *rarefiată* în planurile desenului, ca atribute ale tipului sintactic.



Fig. 2. *Erinnerung an einen Garten* [*Amintirea unei grădini*], 1914, acuarelă pe hârtie din material textil, lipită pe carton, 25,2 x 21,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, https://blog.smb.museum/virtuell-reisen-tunesien-und-aegypten-durch-die-augen-von-paul-klee/.

[1] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd’hui*, Editions Gonthier, Genève, 1964, p. 140.

În 1914, în acuarela *Erinnerung an einen Garten* [*Amintirea unei grădini*] (vezi Fig. 2), se văd clar principii de construcție, tatonate deja în 1913 (acuarela *Ein Hotel* și altele), care se vor realiza într-o mare parte din lucrările sale: *compoziția în zone geometrice suprapuse, tratată prin modulări cromatice, cu suprapuneri grafice*. Muzicianul o descifrează ca eterofonie, mai precis, folosind termenul lui C.D. Georgescu, ca *super-sintaxă*: *combinație de eterofonii*. Iată de ce: citim tablourile, de obicei, de la stânga la dreapta nu numai în funcție de obiceiul cititului, care variază între culturi și continente, ci mai ales pentru că emisfera cerebrală stângă coordonează cele cinci simțuri fizice, transformă senzațiile în percepții și în raționamente cauzale, iar cea dreaptă generează înțelegerea imaginilor vizuale. Senzația, odată primită, devine percepție (emisfera stângă), apoi imaginea se transformă în reprezentare mentală și este deslușită afectiv (emisfera dreaptă); apoi este analizată (din nou emisfera stângă). Cercetările asupra lateralității stânga-dreapta în citirea imaginilor continuă; una din ipotezele enunțate încă în anii 1950 este că privitorul se identifică subiectiv cu stânga, din cauza predominanței acestei emisfere cerebrale, care cuprinde centrii superiori ai vorbirii, cititului și scrisului; dar, cum emisfera dreaptă răspunde de gândirea video-spațială și de capacitatea de reprezentare, privirea se deplasează imediat spre dreapta[1].

Cu atât mai mult, muzicianul obișnuit cu succesiunea stânga-dreapta și cu verticalele partiturilor (citirea simultaneităților sonore) va explora imaginea plastică de la stânga la dreapta, baleind cu privirea suprafața și pe verticală. Astfel, *Amintirea unei grădini* i se va prezenta ca o țesătură de patrulatere ordonate pe benzi verticale și orizontale, ce se percep ca *suprapuneri (simultaneități) de elemente asemănătoare*, dar nu identice: cazul *eterofoniei*. Grafismele se reliefează aidoma unor fragmente monodice pe *fundalul-acompaniament* și formează și ele țesături de tip eterofon – multiplicări ușor desincronizate/variate ale acelorași forme.

[1] Vezi Mercedes Gaffron, „Right and left in pictures", Art Quarterly 13 (1950), p. 312-331.

Astfel, compoziția lui Klee se înfățișează ca o *combinație de eterofonii*, o *super-sintaxă*. Klee evită simetriile și înclină configurația către dreapta, în asentiment cu cele enunțate mai sus. În mare parte, plăcerea estetică vine din aspectul liber, artizanal al lucrărilor sale; combinația acestuia cu referințele figurative satisface necesitățile psihologice profunde ale privitorului[1]: aspectul artizanal, ușor neregulat induce ideea de natural și accesibil; referința la figurativ solicită mai puțin intelectul decât configurațiile ambigue semantic[2]. Acuarela de față e văzută simultan frontal și de sus, în perspectivă egipteană, iar zonele unde grafismul este estompat de laviu sugerează atenuarea detaliilor, voalarea lor în amintire.



Fig. 3. *Südlicher Garten* [*Grădină din sud*], 1914, acuarelă, 13x11 cm, Kunstmuseum Basel, https://www.kunstkopie.de/a/paul_klee/suedlicher-garten-1.html.

[1] Vezi A. Forsythe, M. Nadal, C. Sheehy, C. Cela-Conde, M. Sawey: „Predicting beauty: Fractal dimension and visual complexity in art", în *British Journal of Psychology* 102 (2011), p. 49-70.

[2] Vezi Mark J. Landau, Jeff Greenberg, Sheldon Solomon, Tom Pyszczynski, Andy Martens, „Windows Into Nothingness: Terror Management, Meaninglessness, and Negative Reactions to Modern Art", în *Journal of Personality and Social Psychology* 90, 6 (2006), p. 879-892.

În același spirit este și *Südlicher Garten* [*Grădină din sud*] (vezi Fig. 3), într-o *gamă de culori binare*. În acuarela *Abstract Garten Dämmerung* [*Amurg în grădină abstractă*] (vezi Fig. 4), tot din 1914, Klee se joacă cu planurile, sugerând profunzime și volumetrie prin simplul amplasament al formelor. În toate cele trei acuarele cu grădini din 1914 cerul lipsește, ceea ce le apropie de *genul naturii statice*. Totodată, în *Amintirea unei grădini* și în *Grădină din Sud* primează *aspectul decorativ, plat*, pe când volumetriile sugerate în *Amurgul în grădină abstractă* fuseseră deja experimentate cu efect maxim în *Geöffneter Berg* [*Munte deschis*] (vezi Fig. 5) din 1914. Efectul acestui joc al volumelor se traduce, pe plan muzical, ca un *hoquetus* al cilindrilor, într-o *plurivocalitate* care creează o *super-sintaxă* (configurații polifonice ce se împletesc).

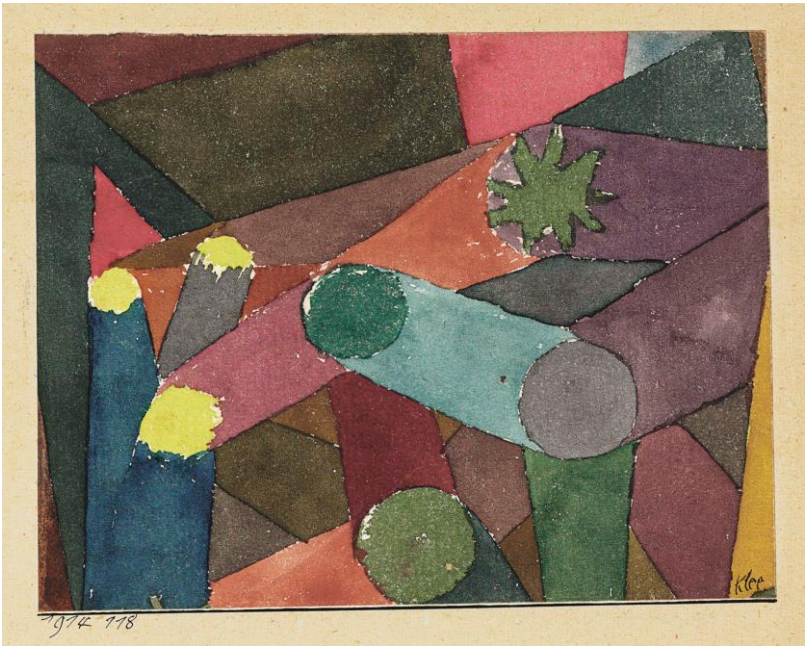


Fig. 4. *Abstract Garten Dämmerung* [*Amurg în grădină abstractă*], 1914, acuarelă pe hârtie pe un grund de compoziție proprie, 10 x 12.6 cm, pusă în vânzare de Christie's în 5 noiembrie 2013, la New York, https://www.christies.com/lotfinder/Lot/paul-klee-1879-1940-abstract-garten-dammerung-5737602-details.aspx

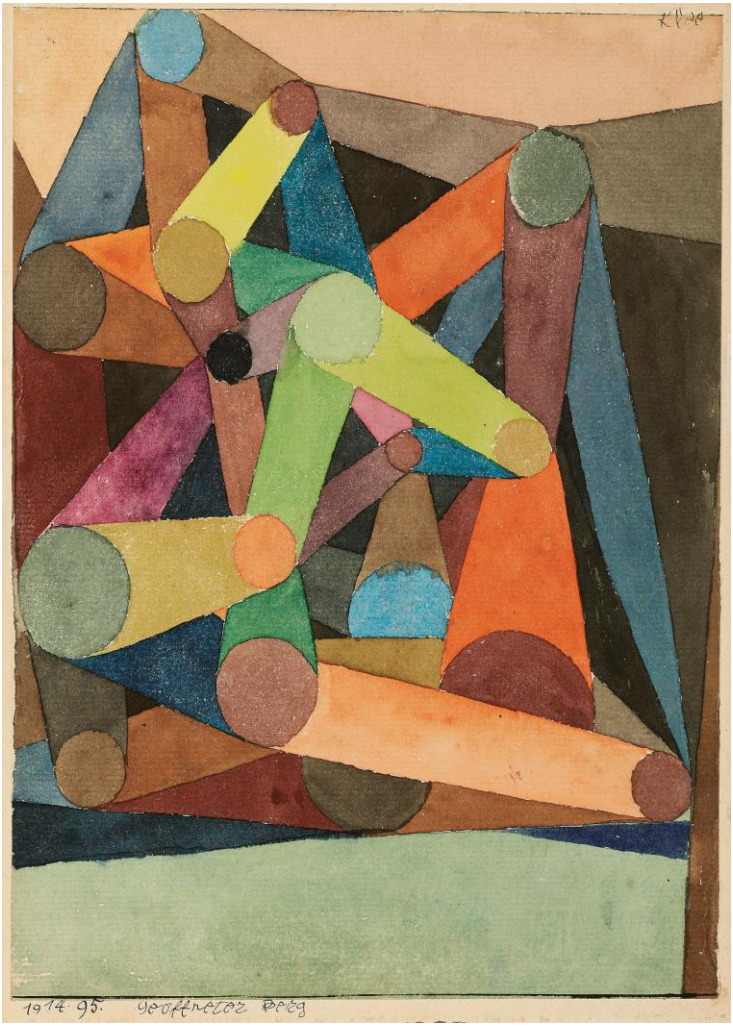


Fig. 5. *Geöffneter Berg* [*Munte deschis*], 1914, acuarelă, peniță și tuș pe hârtie, pusă în licitație de Christie's, Londra, 2 februarie 2010, https://www.christies.com/lotfinder/Lot/paul-klee-1879-1940-geoffneter-berg-5289407-details.aspx



Fig. 6. *Nächtliche Blumen (Versunkene Landschaft)* [*Flori nocturne (Peisaj scufundat)*], 1918, acuarelă, Folkwang Museum, Essen.
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paul_Klee#/media/File:Klee_sunken_landscape.jpg

Printre lucrările lui Klee din 1918, *Nächtliche Blumen (Versunkene Landschaft)* [*Flori nocturne (Peisaj scufundat)*] (vezi Fig. 6) este reprezentarea unei grădini onirice văzută într-o *variantă de perspectivă egipteană*: partea de jos urmează direcția naturală a creșterii plantelor, iar cea de sus o inversează; în același timp, totul pare văzut de sus, dar *centripet*, contrar principiului centrifug egiptean antic. Din punct de vedere al sintaxei muzicale, avem de a face cu o *imitație în inversare*, unde motivul plantei este reluat liber, când în *inversare* și în același plan, când în *diminuare*, sugerând astfel un al doilea plan, în profunzime. Deoarece *suprapunerea polifonică a formelor neidentice se realizează atât în plan, cât și în adâncime*, este vorba, din nou, în termenii lui C.D. Georgescu, de o *super-sintaxă*, de o *combinație de polifonii*. Din punctul de vedere gestaltist al percepției vizuale, merită remarcată schimbarea mesajului afectiv al lucrării prin inversarea polilor verticali: în compoziția originală a lui Klee, figura roșie, arhitectura-săgeată exaltă floarea soarelui, iar cercul de culoare închisă din stânga ei e așezat stabil. Prin inversarea arbitrară a imaginii, săgeata și palmierul roșu

(culoare mai intensă ca celelalte din tablou) apasă amenințător în jos, iar cercul întunecos tinde să urce către colțul din dreapta sus. Vedem astfel cum *inversarea unor elemente vizuale schimbă sensul mesajului, exact cum se schimbă sensul prin inversarea intervalică și motivică în muzică*.



Fig. 7. *Gartenlandschaft* [*Peisaj cu grădină*], 1918, ulei pe carton, 17 x 21 cm, colecție privată (Dr. Paul Sacher, Pratelln, Elveția).
https://www.art-prints-on-demand.com/a/klee-paul/garden-landscape.html

Gartenlandschaft [*Peisaj cu grădină*] (vezi Fig. 7) în ulei pe carton din 1918 este, desigur, o *textură*, o *eterofonie densă*, *repetitivă*, alcătuită din motivul multiplicat neidentic al plantelor, cu câteva momente (configurații) mai rarefiate (elementele arhitecturale) și unul total independent (pasărea). Se remarcă și *poliritmie*, în sens plastic; *ritmurile oblice* ale frunzelor galbene fac rapel dar și contrast cu *ritmul radial* al petalelor florii soarelui (motiv preluat din *Flori nocturne*, lucrare anterioară). Contrastele – al culorilor, al formelor și al ritmurilor – susțin opoziția natură-făcut de om, dar aspectul de textură densă armonizează contrastele. Fereastra albă cu fronton, centrul de interes al tabloului, e situată pe *secțiunea de aur*.



Fig. 8. *Rhythmus der Bäume* [*Ritmul copacilor*], 1914, acuarelă pe material textil tratat cu gips, 17cm x 20cm,
Geneva, Musée d'Art et d'Histoire (Art Museum).

Tot ca o *eterofonie* trebuie citită și acuarela *Rhythmus der Bäume* [*Ritmul copacilor*] (vezi Fig. 8) din 1914, o grădină înfloritǎ sugerată de verticalele trunchiurilor copacilor, de tușele divizate ale coroanelor, care fac să vibreze suprafața mozaicată a „pânzei”.

Proporția dintre tentele reci și calde e ideală. Configurațiile tușelor albe, de dimensiuni diferite – unele mai dense, altele mai rarefiate – înconjoară asimetric o zonă mai liniștită, cu aleea albăstruie flancată de acoperișuri albe, pe *secțiunea de aur*.

Realizarea tehnică în acuarelă a unei asemenea texturi e dificilă. Klee re-creează materia văzută și nevăzută, implicând și simțul tactil: straturile de culori se suprapun, accentele albe, de densități și dimensiuni diferite, ies în relief ca fibrele unei țesături și par să împingă în profunzime zonele cromatice pe care sunt aplicate.

Pulsația intensităților culorilor are efect haptic; un joc spațial aproape-departe transpune în vizual echivocul timbrelor instrumentelor alterate de intensități diferite.

După Klee, tipul de *compoziție dispersată și densă, cu suprapuneri* care creează un anumit fel de ambiguitate a spațiului și cu *sugestie tactilă puternică* a fost intens exploatat de artiștii secolului XX.

De pildă, în grădinile sale, Horia Bernea creează și el, fără vreo argumentare teoretică, super-sintaxe muzicale dense – desigur, purtătoare ale altor conotații decât cele ale lui Paul Klee, care sunt mai degrabă mistice, având însă aproape întotdeauna umor, și camflându-și, pudic, lirismul sub spirit ludic.

Asemănătoare este totuși tratarea suprafeței în tușe divizate similare care organizează suprafața în *zone sintactice flexibile, transformaționale*.

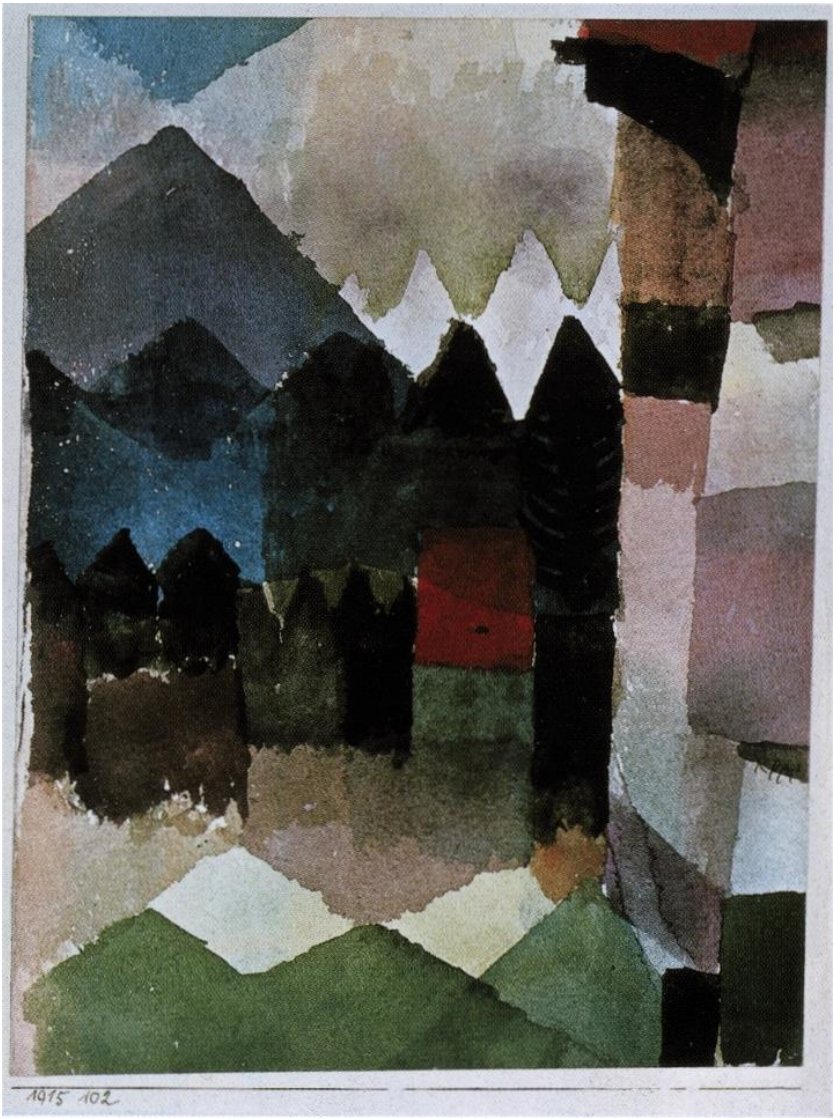


Fig. 9. *Föhn im Marc'schen Garten* [*Föhn în grădina lui Marc*], 1915, acuarelă pe hârtie pe carton, Lenbachhaus, München, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Klee,_F%C3%B6hn_im_Marc%27schen_Garten,_1915.jpg.

Un an mai târziu, în acuarela *Föhn im Marc'schen Garten* [*Föhn în grădina lui Marc*] (vezi Fig. 9), Klee tratează subiectul grădinii în culori sumbre. Transparențelor, compoziției impecabile, umorului li se adaugă neliniștea.

Din punct de vedere al sintaxei, avem de a face din nou cu *combinații de eterofonii*: citind imaginea de la stânga la dreapta, ca pe o partitură muzicală, vedem cum, pe axa verticală a simultaneității, triunghiuri de dimensiuni diferite se suprapun cu romburi – le percepem ca figuri formate din cupluri de triunghiuri orientate cu vârfurile „în oglindă".

Motivul triunghiului este *inversat*, în asemuire cu inversarea motivică în muzică. Partea dreaptă a acuarelei prelucrează motivul dreptunghiului, cu o subtilă sugestie a perspectivei geometrice în colțul de jos, ce direcționează privirea către acoperișul roșu situat pe *secțiunea de aur*. Împreună cu zigzagul alb-negru de deasupra, casa cu acoperiș roșu este și *centrul de interes* al lucrării.

Muntele albastru triunghiular din stânga domină întreaga compoziție, se suprapune cu propriile sale variante – triunghiuri albastre puternic tulburate cu negru – și ghidează privirea în sus, spre triunghiul albastru deschis de deasupra – o variațiune a sa inversată, de culoare mai saturată.

Grădina lui Marc nu e foarte veselă: föhn-ul tulbură culorile, dar rozurile și gri-urile colorate din partea dreaptă a lucrării atenuează aspectul amenințător al vârfurilor negre ce au *forța unor personaje*. Efectul de adâncime este realizat cu mijloace dezarmant de simple; acuarela este un admirabil exemplu de simț cromatic, inventivitate și prelucrare motivică, în cel mai muzical sens.

În 1918 Klee pictează *Blumenmythos* [*Mitul florilor*] (vezi Fig. 10), o acuarelă pe fond de pastel pe material textil și hârtie de ziar, montate pe carton.

Desigur, imaginea onirică a lui Klee simbolizează creația, creșterea, viața; simbolurile corpurilor cerești, plantele, floarea, sămânța vorbesc despre ciclurile universului, dar și despre relația dintre terestru și celest, dintre artă și natură.



Fig. 10. *Blumenmythos* [*Mitul florilor*], 1918, acuarelă pe fond de pastel pe material textil și hârtie de ziar, montate pe carton, Sprengel Museum, Hanovra, https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Klee_BLUMENMYTHOS,_1918.jpg.

Pe plan formal, lucrarea se percepe ca o *configurație monolitică antropomorfă, feminină*, deopotrivă siluetă și portret. Deși în primul moment distingem *trei semiluni* – neagră, albă și gri-albăstrui –, motivul apare de mai multe ori: chiar și „umerii" siluetei roșii par semiluni gri-albastre, ca și aripile păsării-înger ce coboară spre floarea din centru. Triunghiurile marchează polii opuși ai verticalei pe care este așezată floarea din centrul

de interes, care tinde să devieze spre „punctul culminant" al compoziției – semiluna albă pe cerc gri –, un fel de ochi mirat. Cercul apare de câteva ori, în dimensiuni variate și culori estompate, cu rol de aplanare a ascuțimii triunghiurilor și a incisivității plantelor din partea de jos a compoziției. Toate elementele de dimensiuni mai mici decât floarea centrală par să acompanieze axul central deviat spre dreapta; culoarea roșie domină, scoasă discret în evidență de zonele albastre-gri. Accentele albe sugerează o diagonală între colțul stâng de jos și cel drept de sus.

Întreaga acuarelă se percepe ca o structură stabilă, în care tensiunea provine din contrastele culorilor, raporturile formelor și din direcția către dreapta a axelor diagonale și verticale, în opoziție cu orientarea către stânga, „rezistența", stabilitatea formei roșii din fundal. Dar, în același timp, culoarea roșie, caldă, activă pare să împingă configurația spre privitor și să aglutineze elementele adăugate pe suprafața sa.

Cum am putea descrie lucrarea lui Klee din perspectiva teoriei sintaxelor muzicale? În cazul de față, putem oare considera suprapunerea unor elemente plastice pe o formă generică, drept un procedeu similar omofoniei în ipostaza sa de *melodie acompaniată*? Nu, căci dimensiunile formelor (corespunzătoare duratelor) nu sunt identice. Avem oare de a face cu un caz de *„eterofonie vizuală"*? Eventual, pentru că forma roșie din fundal are contururi curbe, ce fac semilunile să se perceapă ca variațiuni. În același timp, fundalul roșu are rolul unui *ison*, un suport continuu pe care evoluează elementele ce i se suprapun. Este oare isonul o formă de omofonie sau de eterofonie? În opinia lui Corneliu Dan Georgescu, „isonul sau bourdonul reprezintă de asemenea o realitate muzicală specifică, ireductibilă la categoriile sintactice muzicale definite de Ștefan Niculescu"[1]. Dar suprapunerea în sine nu e un procedeu de tip polifonic?

Iată cum lucrarea lui Klee pune sub semnul întrebării teoria celor patru sintaxe muzicale ireductibile sau chiar se opune infailibilității utilizării lor în analiza *oricărei* configurații

[1] Georgescu, p. 37.

plastice. Realitatea imediată depășește sau eludează sistemele ce i se doresc aplicate. În momentul fabricării, opera de artă își revendică autorului cerințele proprii.



Fig. 11. *Blumengärten von Taora* [*Grădini din flori din Taora*], 1918, acuarelă pe grund din cretă pe hârtie, recombinat, pe carton, 16 x 11,3 cm și 15,9 x 13,3 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Friends of Art Fund, 1953, Inv. Nr. 1953.222.

Lucrarea *Blumengärten von Taora* [*Grădini din flori din Taora*] (vezi Fig. 11) este un *diptic* de dimensiuni inegale, în culori calde, ce se prezintă ca *două super-sintaxe*, cea din stânga, mai densă, cu eterofonii ale formelor falice și ale grafismelor suprapuse, iar cea din dreapta dezvoltă *motivul cercurilor suprapuse „desincronizate”* față de un centru comun, ca într-un fel de *phasing*, pe un fundal ce continuă tematica panoului stâng, rarefiată.



Fig. 12. *Tempelgarten* [*Grădina templului*], 1920, guașă și tuș pe trei foi de hârtie montate pe carton, 23.8 × 30.2 cm,
The Berggruen Klee Collection, Metropolitan Museum of Art, New York,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Klee_-_Tempelg%C3%A4rten.jpg.

Probabil o amintire a călătoriei în Tunis din aprilie 1914, guașa *Tempelgarten* [*Grădina templului*] (vezi Fig. 12) seamănă cu un vitraliu. Este un triptic, posibil rearanjat de Klee prin decupare[1]: partea stângă ar fi putut fi în centrul lucrării (urmărind linia curbă din treimea superioară a compoziției, putem presupune că ea începea în stânga cu curbura dealurilor). Reprezentările scărilor și ale arcelor suprapuse sunt în sine eterofonii; așadar avem o *formă tripartită alcătuită din super-sintaxe interșanjabile*.

[1] Vezi prezentarea picturii la https://www.metmuseum.org/art/collection/search/484870.

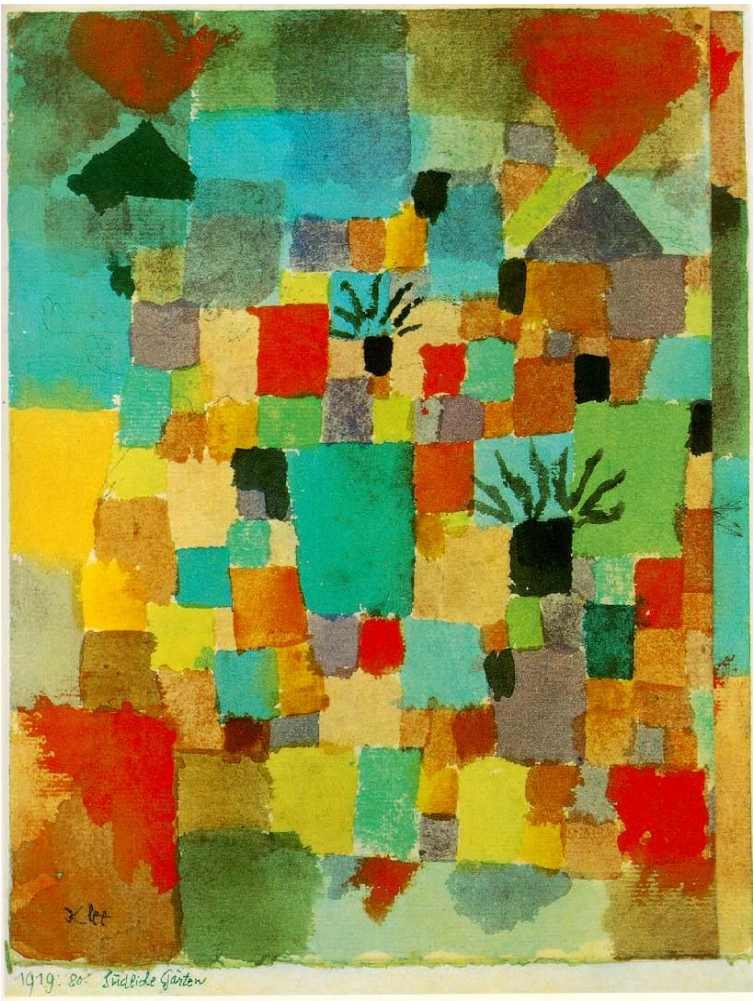


Fig. 13. *Südliche Gärten* [*Grădini din sud*], 1919,
acuarelă și tuș pe hârtie textilă pe carton, 28.9 × 22.5 cm,
Heinz Berggruen Klee Collection, Metropolitan Museum of Art, New York.

Acuarela *Südliche Gärten* [*Grădini din sud*] (vezi Fig. 13) este, conform tipului de analiză propusă, o *eterofonie* a patrulaterelor, cu accente negre, în *hoquetus*. Dar figura vegetală imitată are la rândul ei ramificații radiale, ce se asociază mai degrabă unor *subdiviziuni ritmice*. Se observă o *rarefiere a evenimentelor la polurile opuse*, ceea ce subliniază caracterul centripet al structurii.

Câteva triunghiuri roșii și în tonuri gri rupte – acoperișuri sau jumătăți de patrulatere – marchează colțurile lucrării, cele din zona de sus, într-o conjuncție simetrică, adăugând astfel configurații derivate din însuși motivul pătratului. Se poate desluși o *diagonală* care urcă din colțul stâng inferior către cel drept; triunghiul roșu, ca un indicator, obligă privirea să urce pe zona de maximă densitate, trecând prin patrulaterul turcoaz spre triunghiul gri din colțul drept superior. Gama cromatică vibrantă, compusă din două cupluri de culori – două primare, două complementare – asigură efectul de pulsație aproape-departe al patrulaterelor.

La Boulez, evenimentele muzicale ce se combină în „formele simple de organizare sintactică" (monodia, omofonia, eterofonia, polifonia) se manifestă pe dimensiunea orizontală, verticală, diagonală; intră în joc şi caracterul individual sau colectiv al lor[1].

Dacă *monodia* este o *organizare orizontal-individuală*, *polifonia* una *orizontal-colectivă*, *omofonia* derivă din *orizontal*, *dar e și vertical-colectivă*, iar *eterofonia se manifestă orizontal-diagonal-vertical-colectiv*[2], atunci lucrarea lui Klee ilustrează acest principiu. Efectul general e vesel, dezinhibat ca desenul unui copil și foarte ingenios gândit-simțit. Balanța dintre spontaneitate și premeditare este extraordinară la Klee; putem imagina procesul creației ca o înșiruire cu suprapuneri ale funcțiilor cerebrale, afective, intuitive ce se combină și ele în sintaxe.

[1] Boulez, p. 133.
[2] Boulez, p. 134-135.



Fig. 14. *Tropische Garten Kultur* [*Grădinărit tropical*], 1923, acuarelă și ulei pe hârtie (17.9 x 45.5 cm) pe carton (24.5 x 56.5 cm) cu acuarelă, Solomon R. Guggenheim Museum, New York Solomon R. Guggenheim Founding Collection, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Paul_Klee#/media/File:GUGG_Tropical_Gardening.jpg.

Tropische Garten Kultur [*Grădinărit tropical*] (vezi Fig. 14) are o structură diferită de lucrările analizate mai sus: se citeşte ca o *desfăşurare orizontală a unei omofonii*, cu *intervenții verticale* la intervale mereu variate, pe un *fond-continuum* cu gradații de culoare în anumite zone. E vorba de o *super-sintaxă transformațională*, în care *fondul-ison* se transformă gradat prin modelare cromatică. Obiectul vertical de maximă complexitate se află pe *secțiunea de aur* din dreapta axei de simetrie, în regiunea cea mai densă, care comprimă zona unde cele două tente principale ale fondului se articulează pe punctul cel mai adânc al curburii gri.

Desfăşurarea omofonă grafică este orientată de la stânga la dreapta (cu referința umoristică la „şerpuire”); numărul de voci-benzi variază şi el între 3 şi 8 suprapuneri. Sugestia timbrală e de mare austeritate şi rafinament: sienna, tulburată cu negru în fundal, degradată cu alb în cele câteva cercuri şi pe întreg periplul gardului-drum-şarpe, asigură unitatea cromatică. Descrierea de către C.D. Georgescu a sintaxei transformaționale, flexibile, se potriveşte perfect situației compoziționale din lucrarea lui Klee:

> În toate aceste cazuri este vorba de transformări treptate, transformări în care sunt implicate două sintaxe, cunoscute dar diferite, aflate într-o strânsă relație una cu cealaltă în cadrul unei noi sintaxe, flexibile. O sintaxă transformațională nu este legată în mod necesar de tipul sintactic continuum, aşa cum ar putea sugera cazurile citate mai sus[1].

Transformarea (modularea) culorii fondului la Klee este, de fapt, comparabilă cu o modulație, în sens clasic muzical, nu cu o schimbare de sintaxă.



Fig. 15. *Kamel in rhythmischer Baumlandschaft* [*Cămilă în peisaj ritmic cu copaci*], 1920, ulei pe pânză, 48 cm x 42 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfallen, Dusseldorf, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Paul_Klee_Kamel_in_rhythmischer_Baumlandschaft_klein.jpg.

[1] Georgescu, p. 57.

În pictura *Kamel in rhythmischer Baumlandschaft* [*Cămilă în peisaj ritmic cu copaci*] (vezi Fig. 15), Klee ordonează suprafața picturală în *12 fâșii orizontale*, a 12-a fiind tăiată în două, cu fiecare jumătate amplasată la marginile de jos și de sus ale tabloului – observăm analogia cu observația sa despre curcubeu, ale cărui benzi extreme sunt de aceeași luminozitate, simbolizând o violentare a infinitului, reducerea lui la finit[1].

Pe fâșiile de lățimi inegale sunt dispuse cercuri roșii, brune, verzi și portocalii; fiecare cerc se sprijină pe o verticală (trunchiul copacului) din fâșia de dedesubt. Excepție fac cele două cercuri mici juxtapuse – ochii cămilei. Dimensiunile diferite ale cercurilor creează impresia de joc al planurilor, în apropiere-depărtare intermitentă. Lipsa juxtapunerii cercurilor de aceeași culoare și dimensiune în același plan, în afara ochilor cămilei, produce o impresie de stereofonie. Deși cercurile în culori calde (active) tind să iasă în prim-plan, ponderea maximă o are cercul de culoare închisă din a treia fâșie, situat sub triunghiul-cocoașă din dreapta. Cercul, comparabil ca mărime numai cu cel verde din aceeași fâșie – o compensație a pasivității culorii închise –, contrabalansează greutatea celor două triunghiuri-cocoașe, care par să apese pe zona de maximă densitate a obiectelor.

Cămila este sugerată prin singurele juxtapuneri de forme similare din tablou: cele două triunghiuri-cocoașe, cele două triunghiuri-urechi, cei doi ochi-cercuri alăturate, cele două perechi de picioare (cele dinapoi variind motivul triunghiular), la care se adaugă două elemente nepereche – coada și gura – însumează un *total de 12 elemente – totalul cromatic* sau *seria* în muzică. Prin juxtapuneri și folosirea triunghiurilor, animalul capătă un tratament special, dar se integrează perfect în ansamblul mozaicat datorită cromaticii.

[1] Vezi Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Médiations, Paris, 1964, pp. 66-67.

Efectul de miraj se realizează și prin camuflarea corpului cămilei printr-o fâșie din „peisaj” – inducem corpul așa cum în plan auditiv inducem funcții dintr-un acord. Pe benzile orizontale observăm regularități ritmice: 1+2 sau 1+1, în alternanța cercurilor cu verticalele trunchiurilor copacilor. Pe verticală se constată alternanța 1+2, în care 1 reprezintă fâșia cu număr impar de elemente formale, iar 2, cea cu număr par. Perturbările alternanței cercurilor cu verticale se petrec în fâșia cea mai largă, cea cu cocoașele, care e situată și pe *secțiunea de aur a înălțimii* tabloului și creează impresia de *crescendo*, prin lărgirea spre dreapta. În fâșiile 1 și 11 se produce o rarefiere a ritmului și o stabilizare a principiului ternar.

Gruparea elementelor formale pe orizontală este mereu diferită de cea din imediata vecinătate verticală. Zigzagul cercurilor în culori calde din cele trei fâșii superioare imită (prin inducție) triunghiurile cocoașelor. Împreună cu ușoara neregularitate a liniilor orizontale, modulările subtile ale culorii în spațiile dreptunghiulare create de alternanța obiectelor pregnante dau un farmec deosebit, artizanal, acestei lucrări percepute de muzician ca eterofonie – suprapunere de elemente multiplicate, desincronizate, în cazul de față, fără tendință centripetă, ca în texturi.

Dincolo de acest aspect, tabloul evocă în modul cel mai direct o construcție sonoră, în care elementele formale (cercul, triunghiul, verticala) sugerează configurații sonore, poziția lor în plan vertical înălțimi, dimensiunile variabile durate, culorile timbre, iar valorile (gradele de luminozitate a culorii) intensități ale sunetului. Tabloul este și o splendidă demonstrație a principiului „varietate în unitate”, generator de formă muzicală și plastică.

Există și umor – oare involuntar? – în *Cămilă în peisaj ritmic*: arborii seamănă cu bețe de percuție, ceea ce contribuie la sugestia generală a diversității timbrale; putem lesne imagina sonorități ale vibrafonului, marimbei, tamtamului etc.



Fig. 16. *Rosengarten* [*Grădină cu trandafiri*], 1920, ulei, tuș pe hârtie și carton, 49×42 cm,
Lenbachhaus, München,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee_Rosengarten_1290085.jpg.

Rosengarten [*Grădină cu trandafiri*] (vezi Fig. 16) datează tot din 1920 și, pentru tipul nostru de analiză, aduce aspecte noi față de *Cămila în peisaj ritmic*: principiului eterofoniei în plan bidimensional, orizontal-vertical, i se adaugă dimensiunea a treia, *profunzimea*, sugerată nu numai geometric – prin liniile care ghidează ochiul către configurația în formă de cruce de pe *secțiunea de aur* a tabloului, prin zigzagurile benzilor, prin curbele turnulețului din colțul stâng de sus al lucrării –, ci și prin *modelarea culorii (umbre)*.

Reluăm definiția dată de Ștefan Niculescu eterofoniei:

> distribuție verticală (suprapunere) de monodii asemănătoare, care evoluează simultan și oscilează permanent între două stări: una de totală dependență (obiectele suprapuse sunt identice; caz particular de omofonie) și alta – eterofonia propriu-zisă – de totală independență (obiectele suprapuse sunt diferite: caz particular de polifonie). Eterofonia se înfățișează astfel drept o categorie intermediară între omofonie și polifonie, deși este ireductibilă la acestea[1].

În cazul în care considerăm fiecare fâșie, cu variațiile ei de înălțimi, cu duratele ei (dimensiuni ale dreptunghiurilor) și modulațiile culorii drept *echivalentul unei monodii*, atunci suprapunerile obiectelor de dimensiuni identice trimit la *omofonie*; configurațiile arhitectonice se asociază cu *acorduri muzicale*, ca niște intervenții-opriri pe fondul unei suprapuneri polifonice ale benzilor. Iluzia profunzimii dă un tip de spațialitate ce o sugerează pe cea polifonică (distanțele dintre monodii). Variațiile cromatice pe verticală, suprapunerile de forme asemănătoare sugerează *eterofonie*. Peste acest fundal cu tendință centripetă (ochiul este direcționat către crucea luminoasă din profunzime) se suprapun spiralele trandafirilor. Verticalele tulpinilor acestora se încadrează totdeauna în fâșii, dar trandafirul din centrul de interes al lucrării depășește semicercul pe care se suprapune, rupând regularitatea și intrând astfel în *zona individualului și a contingentului*.

Vibrarea suprafețelor circulare roșii prin spiralele albe dă un caracter instabil și aparent aleatoriu trandafirilor. Situația este asemănătoare cu dispunerea materialului sonor în *Întrebarea fără răspuns* a lui Ives, unde intervențiile aparent haotice ale suflătorilor pe fundalul continuu al corzilor au un *efect de efemeridă*. Dar înafara aspectului stratificat și raportului continuu-efemer, de saturația coloristică, de densitatea elementelor formale, dincolo de misterul intrinsec al capodoperei, lucrările lui Klee și Ives au efect și semnificație diferite. Dacă la Ives continuum-ul corzilor se asociază cu

[1] Niculescu, p. 283.

trecerea inexorabilă și imperturbabilă a timpului și evocă indiferența universului față de angoasa existenței umane, fundalul lui Klee, ce pare a continua după limita dreaptă a tabloului, dă un răspuns prin crucea din profunzime. Tabloul lui Klee este, probabil, un tribut rozicrucianismului; influențat de Rudolf Steiner și de Kandinsky, prietenul și colegul său la Blaue Reiter și apoi la Bauhaus, Klee propune o viziune proprie asupra doctrinelor ezoterice cu care intră în contact. Simbolul crucii, la fel de vechi ca alte simboluri antice – centrul, cercul și pătratul – pe care, de altfel, le leagă, este asociat în creștinism cu patimile vieții trupești, iar trandafirul roșu simbolizează sânge, regenerare, renaștere[1]. În tabloul lui Klee, crucea poate fi interpretată și ca simbol al suferinței, al umanului (și prin asta se poate trasa o paralelă la întrebarea enunțată de trompetă în piesa lui Ives), dar și ca emițător – cu brațele deschise – al trandafirilor, ofrandele iubirii spirituale.

Centrul crucii luminoase nu este un trandafir, ca în simbolistica rozicruciană, ci o casă, or aceasta, ca și grădina, este un simbol al lumii, o imagine a universului, dar și un reprezentant al protecției. Adăpost, refugiu, cu ferestre sau fără, casa revine în toată opera lui Klee. În piesa lui Ives infinitul apare în curgerea continuă a fundalului; în grădina de trandafiri a lui Klee el e sugerat prin compoziția deschisă spre dreapta și prin spirală. Dacă la Ives întrebarea – referința la uman – apare quasi-neschimbată de câteva ori, la Klee crucea este multiplicată subtil și variat, chiar deasupra celei volumetrice din profunzime, într-un fel de steag roșu și la articulațiile dreptunghiurilor. Vedem cum Klee fructifică, conștient sau nu, principiul varierii motivelor, probabil asimilat și prin practica muzicală.

Deși există câteva asemănări structurale cu *Întrebarea fără răspuns* a lui Ives, cele două lucrări diferă fundamental și prin atmosferă. Culorile calde din lucrarea lui Klee, compoziția centrată, articulațiile dintre zone sunt din cu totul altă lume decât stranietatea straturilor și alăturărilor lui Ives. Atmosfera

[1] Vezi Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, 1999, p. 822-824.

confortabilă, primitoare a lucrării lui Klee, pulsația veselă a trandafirilor, acordul culorilor sunt diametral opuse pendulării dintre consonant și disonant și sentimentului de singurătate din *Întrebarea fără răspuns*.



Fig. 17. *Arme Sünder* [*Bietul păcătos*], 1918, acuarelă și tuș pe hârtie, 6,7 x 10 cm, colecție privată, http://www.artnet.com/artists/paul-klee/arme-sunder-VOZq-ZIQEkcpzon3IElGjQ2.

În paranteză fie spus, anumite aspecte din acuarela *Arme Sünder* [*Bietul păcătos*] (vezi Fig. 17) sunt analoage *Întrebării fără răspuns*: suprapunerea planurilor, fondul senin, incisivitatea elementului central (ochiul/întrebarea); dar intervențiile aparent haotice ale lui Ives sunt mult mai pregnante decât configurațiile din primul plan la Klee, iar întrebarea este reiterată. Mai mult, există o ambiguitate între umor și gravitate la Klee – motivele de a citi acuarela lui Klee în cheie umoristica abundă. Nu și în piesa lui Ives.



Fig. 18. *Einsiedelei* [*Schit*], 1918, acuarelă pe pânză, 18×25cm, Muzeul de artă din Berna, http://byricardomarcenaro.blogspot.com/search/label/Painter:%20Klee%20Paul%20-%20Part%2011%20-%20Links

În *Einsiedelei* [*Schit*] (vezi Fig. 18) din 1918 vedem o *punere în abis* – draperia așează între ghilimele „desfășurarea intrigii": *o super-structură eterofonică* cu *incluziuni omofone* – plantele, linia albă șerpuitoare cu „acompaniamentul" liniuțelor

paralele și cu *eterofonii particulare* frapante (cele două forme solare, a căror relație o inducem, diagonalele de culoare ocru). Citirea în adâncime a planurilor oferă însă cea mai subtilă tratare eterofonică a suprafeței: tehnica suprapunerilor unor nuanțe apropiate este stupefiantă la Klee.



Fig. 19. *Garten in der Ebene* [*Grădină pe câmpie*], 1920, ulei pe hârtie, 18 x 25.4 cm, colecție privată, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Paul_Klee#/media/File:Klee-Garten_in_der_Ebene_II_DSC9006.jpg.

În acuarela *Garten in der Ebene* [*Grădină pe câmpie*] (vezi Fig. 19), organizarea elementelor sugerează o eterofonie de același tip ca cea din *Cămilă în peisaj ritmic cu arbori*, dar folosirea acuarelei îi dă un aspect mai puțin elaborat și precis. Frapează asemănarea cu un *portativ muzical*, în care arborele și casa cu cruce s-ar asemui cheii și armurii – studiul la vioară și practica orchestrală par să fi consolidat adânc simbolurile muzicale în repertoriul de imagini al lui Klee.

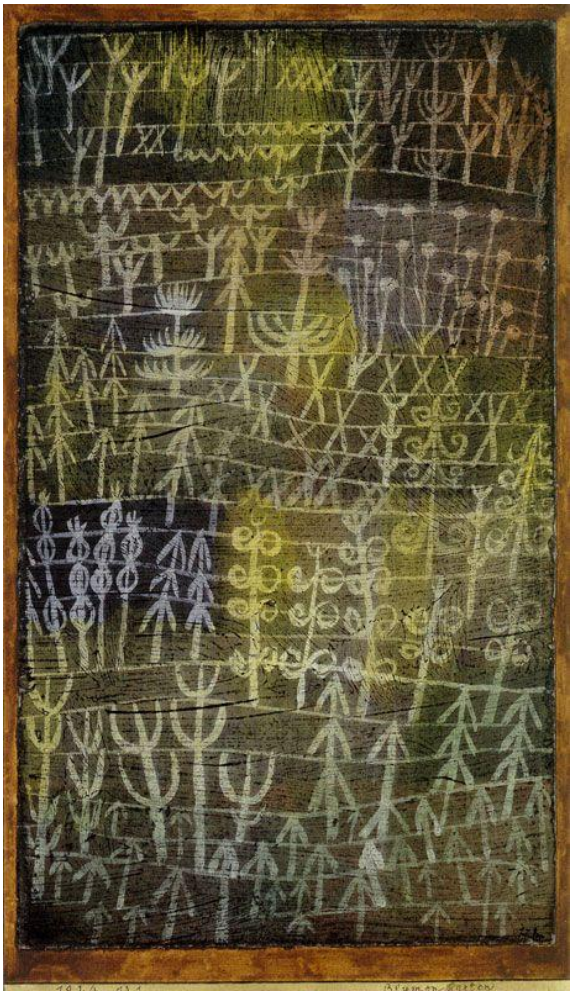


Fig. 20. *Blumengarten* [*Grădină de flori*], 1924,
guașă și incizii pe un grund din pastă neagră, hârtie pe carton,
44.5 x 32.4 cm,
MoMA, New York,
https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3130_role-1_sov_page-102.html.

Blumengarten [*Grădină de flori*] (vezi Fig. 20) din 1924 se aseamănă unei scrieri antice sau partiturii unei *texturi*. Ondulațiile „portativelor” sugerează *flexibilitatea sintactică*. Klee are mai multe lucrări alcătuite aproape exclusiv pe ideea organizării ritmice a grafismelor; muzicianul le va percepe și organizarea sintactică.

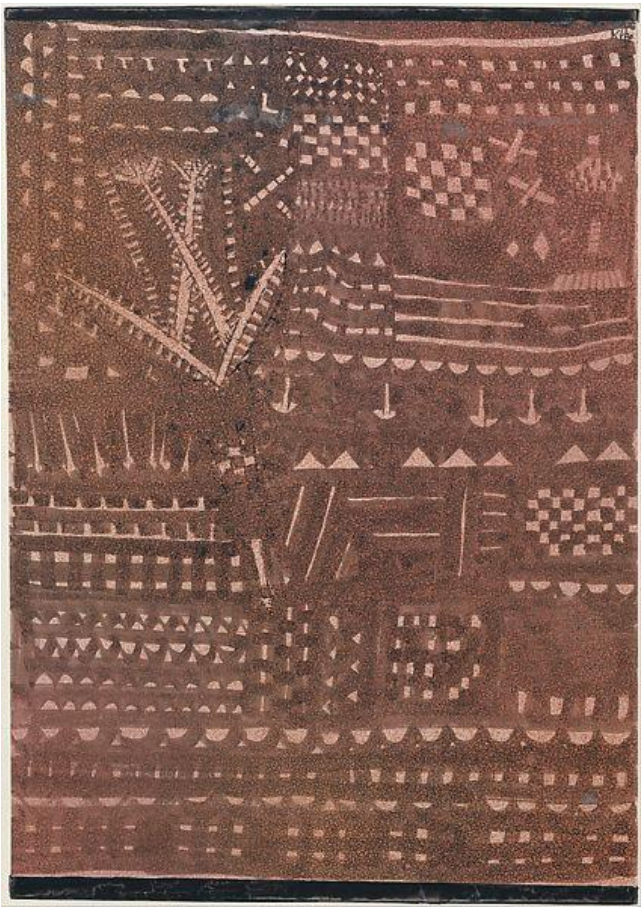


Fig. 21. *In der Art eines Lederteppichs* [*În maniera unui covor de piele*], 1925, tuș și tempera pe hârtie lipită pe carton, 32.1 × 24.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GUGG_Curtain.jpg.

În *In der Art eines Lederteppichs* [*În maniera unui covor de piele*] (vezi Fig. 21) formele vegetale sunt mai puține; de aici provine și caracterul mai abstract al lucrării, care demonstrează *procedee ritmice și sintactice din arta decorativă*.



Fig. 22. *Gemüsegarten* [*Grădina de legume*], 1925,
Hilti Art Foundation, Liechtenstein.
© imagine: Günter König, Ruggell/LI

Gemüsegarten [*Grădina de legume*] (vezi Fig. 22), în schimb, combină eterofonii din celebrele pătrate magice cu grafisme care se întrețes într-o magnifică super-sintaxă ce se citește atât pe suprafața plană, cât și în adâncime.

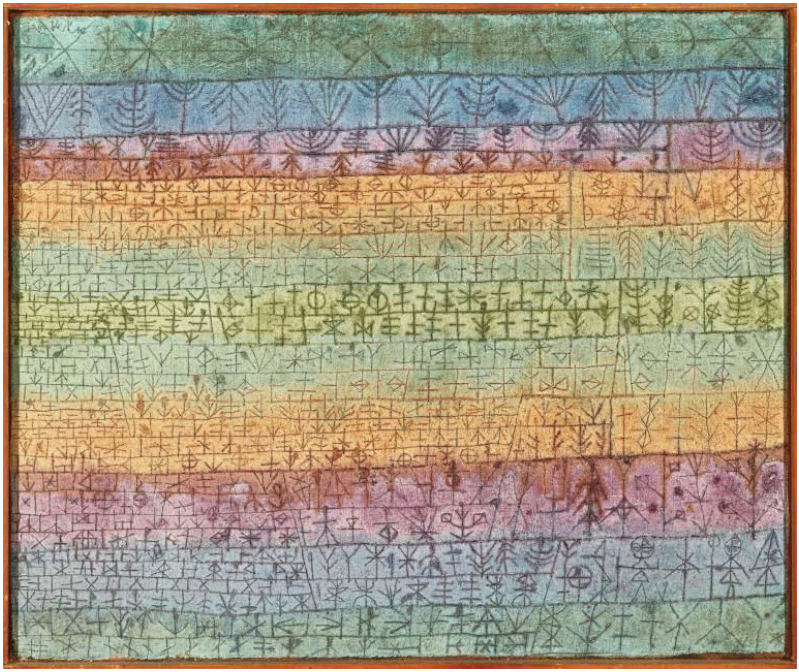


Fig. 23. *Baumschule* [*Pepiniera copacilor*], 1929,
ulei pe material textil grunduit cu gips, lipit pe carton,
The Phillips Collection, Washington, D.C.,

https://www.phillipscollection.org/collection/browse-the-collection?id=1000&page=1.

Baumschule [*Pepiniera copacilor*] (vezi Fig. 23) din 1929 se încadrează în aceeași ***categorie eterofonică complexă***. Aici combinația de eterofonii se citește pe două planuri – cel al grafismelor și cel al „curcubeului " din fundal. *Plurivocalitatea* este evidentă, cu maximă densificare chiar deasupra colțului stâng al tabloului.



Fig. 24. *Zaubergarten* [*Grădină magică*], 1926, ulei pe rețea de sârmă umplută cu gips (52.1 x 42.2 cm) în ramă făcută de autor, (53 x 45.1 cm), Muzeul Guggenheim, New York.
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Paul_Klee#/media/File:GUGG_Magic_Garden

Descrisă ca o „suprafață ce seamănă cu substanța primordială texturată de propria sa istorie, cu o erupție cosmică ce a generat forme înrudite morfologic, dar diferențiate în genuri”[1], *Zaubergarten* [*Grădină magică*] (vezi Fig. 24) este și ea *o super-sintaxă flexibilă*, în care ochiul induce legătura formelor rotunde (cea din colțul stâng de jos fiind în sine alcătuită eterofonic și repetată variat în colțul din dreapta-sus). Elementul cu pondere maximă este, evident, cercul albastru, intens, în contrast coloristic maxim cu restul suprafeței. Cercul

[1] Lucy Flint, textul prezentării lucrării pe https://www.guggenheim.org/artwork/2160.

albastru are forța unui eveniment izolat, al unui *Moment-Musik* sau a unei *muzici de o clipă*, cum definește C.D. Georgescu anumite muzici ale lui Stockhausen sau Nemescu.

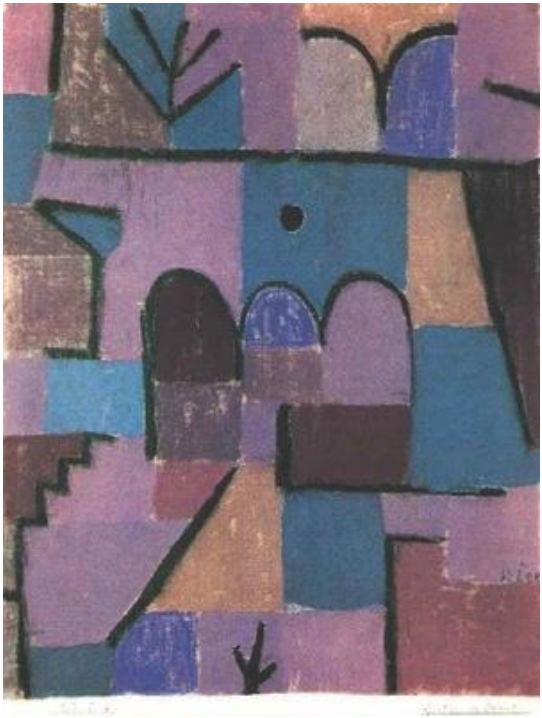


Fig. 25. *Orientalische Garten* [*Grădina orientală*], 1937, Colecție privată, S.U.A. https://www.lot-art.com/auction-lots/Paul-Klee-1879-1940-Garten-im-Orient/38a-paul_klee_1879-11.11.19-christie.

În anii 1930, către sfârșitul vieții, grădinile lui Paul Klee devin din ce în ce mai geometrice, mai eliptice și arată o preferință pentru culorile reci, în special gama de nuanțe violet. Grafismele devin mari, mișcarea se orientează de la dreapta spre stânga, ca o formă de împotrivire, respingere; tendința în desene este expresionistă, ca de exemplu în *Orientalische Garten* [*Grădina orientală*] (vezi Fig. 25). Klee era bolnav și suferința îl împingea, probabil, spre o exprimare mai concisă, mai radicală. Principiul construcției eterofone rămâne însă o

constantă. Titlurile unor lucrări lasă să se înțeleagă faptul că Paul Klee asimila eterofonia polifoniei (probabil că nici nu cunoștea termenul de eterofonie), dar, dacă acceptăm clasificarea lui C.D. Georgescu, situația de plurivocalitate este asemănătoare.

În concluzie, arta lui Paul Klee rămâne un exemplu desăvârșit al întrupării beneficiilor unei educații muzicale timpurii. Talentul său multifațetat, gândirea polivalentă au generat o producție plastică fabuloasă. Analiza sintaxelor muzicale, în care, cum am demonstrat, *eterofonia* ocupă locul preponderent, nu reprezintă decât o parte dintr-o posibilă amplă analiză a influenței muzicii asupra creației sale.

SUMMARY

Lena Vieru Conta

Musical syntax in Paul Klee's "Gardens"

Paul Klee's art remains a perfect example of how an early age musical education shows its benefits. His multi-faced talents, his multi-talent thinking have generated a fabulous number of works of art. The analysis over his musical syntax, in which heterophony has a main role, represents only a part of a possible wider analysis of the way music influenced his work.

When Paul Klee was painting his Gardens, the term of *musical syntax* was way too little used. Recently, Pierre Boulez's four musical syntax system, enriched and acknowledged by Ștefan Niculescu, was completed by Corneliu Dan Georgescu who defines musical syntax through categories, types and attributes placed on six different levels.

Analyzing Klee's works, C.D. Georgescu's additions proved to be extremely useful, the artistic live reality offering situations a lot more complex than the ones offered by the four syntax system.

RECENZII

„Revista de etnografie și folclor / Journal of Ethnography and Folklore" 1-2/2020

Marin Marian

Din 2007, de când REF/JEF (publicație aparținând Secției „Arte, Arhitectură și Audiovizual" a Academiei Române) a devenit internațională, complexitatea și diversitatea sa intelectuală, tematică și stilistică sunt exemplare[1]. Însă anul acesta volumul pare unul din cele mai spectaculos de diverse, unul chiar surprinzător și exotic. Recomand oricui (pdf-ul întregului conținut este trimis gratuit doritorilor) să citească întâi măcar penultimul articol din sumar (povești traduse din limba yorubă, de către nigerianul de odinioară, Adeboye Babalola, care le-a și prezentat în cadrul congresului mondial al International Society for Folk Narrative Research, ținut la București în 1969). Este vorba de o lectură foarte accesibilă, relaxantă până la amuzament. Pentru ca apoi să citească (iar „măcar") materialul semnat de conaționala sa contemporană, Omotayo Omitola (despre blogul online ca sursă de folclor și despre blogger ca folclorist). Pentru ca astfel să se vadă cât de mult a evoluat obiectul, obiectivele și stilul studiului (alias paradigma materiei și interpretării/hermeneuticii specifice) într-o jumătate de secol al acelorași meleaguri.

Oricum, un revelator „arc peste timp" este exemplar pus la dispoziție, în acești ultimi 5 ani ai Revistei, de către prezența

[1] Pentru o istorie mai lungă și cu varii detalii, vezi Marin Marian-Bălașa: *„Revista de etnografie și folclor" (1956-2016) – o altfel de poveste*, în Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu" 27/2016: 291-303.

serială a secțiunii finale („Restitutio"), publicând în facsimil lucrări ale congresului ISFNR din 1969. Căci din toate aceste materiale vechi reies multe; fie pilde polisemantice, fie conexiuni și prefigurări ale prezentului. Precum, dând numai un singur exemplu, este sincronia în care, pe-atunci, români și străini se străduiau ca – în spiritul celui mai pur „materialism dialectic și istoric" (practic, pur materialism, pozitivism și istoricism) – să contabilizeze, organizeze, clasifice și categorizeze cât mai pedant conținuturile folclorului. Materialele de atunci, publicate doar azi, oglinesc ca nimic altceva mai bine („scurt și cuprinzător"), măsura în care paradigma respectivă a fost depășită și/sau a rămas încă vie până în deceniile așazis postcomuniste.

Un alt curcubeu temporal este realizat de primul și ultimul articol al acestui volum. Primul – semnat foarte recent de către incomparabilul expert în muzicile est-europene și ale Orientului Mijlociu, seniorul Walter Zev Feldman – dovedește cu minuțiozitate enciclopedică exotismul diseminării unor elemente muzicale evreo-klezmeriene în interiorul culturilor folclorice de limbă română și rit ortodox din Moldova basarabeană și Moldova României. Căci este fascinant să se remarce, în baza documentelor vechi și noi, tranziția unor genuri și melodii dispre *hhasap*-ul vremilor și spațiilor otomane, la *hussid*-ul tipic klezmerilor evrei de limbă idiș și la *cântecul de pahar* al lăutarilor români din Bucovina și Moldova istorică.[1] Pentru ca ultimul articol, semnat în 1969 de Ghizela Sulițeanu, prezentând amplu o mostră a folclorului narativ-muzical al

[1] Walter Feldman a vizitat România încă din 1969 (Harry Branuer a fost unul dintre convivii săi de atunci, după cum Ghizela Sulițeanu i-a fost unul dintre ultimii sau cei mai târzii). Iar cultura română îi datorează mult, deoarece enciclopedismul său integrează bine istoria muzicilor românești, iar în calitatea sa de expert de primă mână într-ale culturii otomane și arabe a fost primul transcriitor și traducător (din turca otomană în engleză) a tratatului de la 1700 al lui Dimitrie Cantemir, *Cartea științei muzicii*. Nu demult a fost keyspeaker în congresul internațional dedicat muzicilor din Balcani, organizat și găzduit de către Universitatea Națională de Muzică din București (2-4 septembrie 2019).

vechilor tătari din Dobrogea, să se adeverească drept unul care ar fi putut demult stimula și autohtoniza studiul exotismelor (măcar domestice) de o manieră exegetică și ideologică validă chiar și în contemporaneitate.

Revenind la contemporaneitate, articolul de meticuloasă istoriografie muzicologică al lui W.Z. Feldman este urmat de prezentarea filmografică pe care regizorul și muzicologul Renato Morelli a făcut-o unei ceremonii muzicale (*cantu a concordu*) cu care o comunitate din Sardinia catolică onorează Săptămâna Patimilor. Un caz extraordinar, în care polifonia de grup ordonează întreaga spiritualitate lăuntrică sau comuniune de spirit a unor mari mulțimi, întreaga procesiune pietonală a comunității pe străzile înspre și dinspre catedrală (geografizare simbolic-experiențială), întreaga maximă concentrare devoțională a numerosului public, constituind act sacramental și chiar epifanic, experimentat maximal. După care, bizantinologul Oliver Gerlach efectuează o analiză acustică (sonograme) și analitic-muzicologică a respectivei cântări din ceremonia catolică, pornind de la discutabila/dispensabila curiozitate de a identifica elemente bizantine (pre-schismatice) într-un ritual actual, dar surprinzând detalii mult mai relevante, componente de logică și structură care depășesc (tocmai grație scopului devoțional și sacramental) polifonia laic-folclorică specifică Sardiniei. Articolul se axează pe elemente omofonice, pentru cea mai spectaculoasă și consistentă dimensiune rămânând altora să încerce o muzicologie aplicată. Căci, personal, consider cel mai revelator sau prețios element tocmai polifonia specifică acestui cânt (egal static, interior, cât și deambulat, pe străzile urbei), dar mai ales *epifania* „celei de-a 5-a voci", cea care îi face pe cântăreții și pe participanții auditori ai ceremoniilor să o resimtă/perceapă și comenteze drept mister sau miracol. Desigur, este vorba despre armonicele care, din piepturile cântând cât mai fortissimo, din larinxul încordat, din coloratură epiglotică și rezonanța boltei palatine (plus rezonanța cu totul aparte a străzilor înguste flancate de clădiri relativ înalte, de piatră) declanșează un halou egal melodic și timbral-textural audibil distinct.

În secțiunea *Mituri, povești și fapte ce durează*, Karan Singh oferă un studiu dedicat unor mituri și devoțiuni destul de particulare (despre Barbarika, „sacrificarea fiilor” și „capetele decapitate”), având o continuitate identificabilă până azi. Ishita Verma și Nirban Manna analizează în chip bakhtinian discursul romanesc din cadrul marii literaturi hinduse din Evul Mediu. Maxim Anatolevich Yoyukin prezintă comparativ motivele mitologice dintr-o *bâlină* (cântec epic). Iar colegii Safa Garayev și Hikmat Guliyev (articole independente), aproximează inclusiv psihanalitic despre polifuncționalismul râsului în folclorul azer, respectiv despre umorul atașat personajului Nastratin (printre aceiași azeri).

O secțiune dedicată *Istoriilor particulare* debutează cu prezentarea Milei Santova, care face apologia experților Academiei de Științe bulgare în implementarea Convenției pentru Salvgardarea Moștenirii Culturale Intangibile. Text urmat de foarte consistentul studiu al lui Hang Lin despre relocarea și modificarea radicală a vieții și culturii unor comunități etnice siberiene (*ewenki*). Zsigmond Győző face biografia și bibliografia (deci istoria) relativ tinerei etnomicologii maghiare (pentru care el însuși este pionier/fondator și mentor modern). Iar George Bogdan Tofan și Adrian Niţă semnează împreună un articol istoriografico-documentar, omagial totodată, dedicat lui Octavian Tăslăuanu și importantului său rol în înființarea Muzeului sibian ASTRA. Despre muzeologie, materialul ceva mai puțin clasic-conservator sau redundant, prezentat de Adriana Avram, încearcă să reinterpreteze modern evoluția și câteva idei expoziționale din cadrul Muzeului de Etnografie Universală „F. Binder” (Sibiu). Privind mai atent, este evident că și aspectele sau faptele acestei secțiuni, dincolo de discutarea unor etnografii sau antropologii particulare, regionale sau locale, conțin și reprezintă teme, narațiuni și fapte tot „durative”, dacă nu chiar de permanență și universalism/ubicuitate, cel puțin de reversibilitate sau ocurență consistentă.

Cum spuneam deja, volumul revistei din 2020 – precum altele din ultima perioadă – se încheie cu o masivă secțiune de *Restituiri* (Congresul ISFNR din București, 1969). Aceea cu materiale vechi, însă care pot constitui fie o reflexie ranversată

(ante-ecou), fie un prolog umil și datat pentru ceea ce, până la ele, aplicaseră în actual și modern cele 3 secțiuni anterioare. Muzicologia (atât de istoriografie, egal erudită și inedită, cât și aceea de prezentare și analizare a unei ceremonii sociale centrate pe cânt vocal) se poate raporta onorabil la o etnografizare primară (dar exhaustivă) făcută cu multe decenii în urmă. Și dacă nu negreșit blogării folcloriști ai ultimelor zile (fie ei din Africa sau de-aiurea), mai ales interpreții moderni și profesioniști ai ideilor culturale din folclorul lumilor (precum acum/aici publicații Karan Singh, Ishita Verma, Nirban Manna, M.A. Yoyukin, Safa Garayev, Hikmat Guliyev, Omatoyo Omitola, Hang Lin și Adriana Avram) poate n-ar fi fost inteligenți, subtili, harnici și (chiar) „posibili" fără de culegătorii, editorii, comentatorii și profesorii de odinioară (K.M. Briggs, V.K. Sokolova, V. Voigt, H.S. Upadhyaya, K.D. Upadhyaya, S.A. Babalola, G. Sulițeanu), cei care au făcut istorie în patriile lor și pe care încă-i găsim în numeroase alte bibliografii internaționale[1].

Tot o idee atinsă la început, relativă verietății mari a revistei, merită extinsă în final. Anume aceea a diversității (până la „exotic"), deoarece ea nu se referă doar la faptul că aproape fiecare autor reprezintă și reflectă școli diverse – plus creativitate personală – în problema utilizării și procesării informației. Mă refer la o diversitate principială, la toate nivelurile, inclusiv acela al performării creativității sau originalității individuale, pentru a cărei respectări și stimulări (fie și doar prin expunere) merită să perorăm/militäm serios.

În primul rând, uniformizarea stilului de citare, trimitere, referință, precizare sau apostilare-n subsol nu trebuie să fie pretinsă tuturor. Conținutul, obiectivul, stilul și forma articolelor trebuie să apară (născute) firesc, determinate doar de

[1] A se vedea fie și numai rezumatele biobibliografice din Wikipedia (ale unora precum K.M. Briggs, V. Voigt, S.A. Babalola), sau multele citări de referință primară (pentru alții ca V.K. Sokolova, H.S. Upadhyaya, K.D. Upadhyaya, G. Sulițeanu). Cât despre autorii contemporani, a se vedea biodata fiecăruia la finalul întregului volum din REF/JEF (*List of Contributors*).

dezvoltarea propriei teme și episteme, fără rigide/mecanice impuneri dimensionale sau tehno-stilistice. Susținerea și asumarea propriei opinii și optici, ca și tehnica compunerii unui text academic, adică disciplina ordonării ideilor, temelor, demonstrației și întregului material (primar sau final), toate țin atât de o stilistică egal comunitară și individuală, cât și de o creativitate mereu reprocesată/revizuită sau adaptată. „Altceva" nu poate fi spus „la fel". Ce poate fi simplu nu merită complicat, dar nici ce e complicat nu merită simplificarea. *Revista de etnografie și folclor / Journal of Ethnography and Folklore* a devenit de diversitatea compozițională a chipului „natural" sau „spontan" al lumii și al dialogului internațional real, găzduind idei și abordări, stilistici și modalități de gândire și ordonare sau discursivizare foarte variate[1]. Atât limbile străine, cât și tradițiile academice ale altor școli de gândire, ale altor nații și continente, au circumvoluțiuni interpretative și stilistice aparte; iar originalitatea fiecăreia chiar poate ajuta foarte mult. Remarcată și luată în seamă, varietatea învață, inspiră, crește. Concret, contactul cu diversitatea intelectuală ilustrată de actuala *Revistă de etnografie și folclor* poate ajuta la abandonarea multor șabloane (de academism tradițional-conservator, inerțial, formalist, ancilar), poate ajuta la îmbogățirea propriilor moșteniri, poate ajuta întru propria emancipare.

Deși cu adevărat internațională, *Revista de etnografie și folclor* rămâne deschisă și se adresează în primul rând colegilor români, etnologilor, folcloriștilor și etnomuzicologilor actuali. Ca autori, numărul acestora este tot mai mărunt. Cred însă că nu e nicio tragedie ca cineva să nu dorească ori să nu poată face efortul de a scrie/publica în *Revista de etnografie și folclor*. În schimb, la cine nu o citește... se vede, se resimte.

---

[1] Chiar dacă selecția articolelor primite se face ținând și țintind la standarde academice cât mai onorante, din când în când REF/JEF a găzduit și texte mai dificile sau stângace, cu serioase probleme de traducere și cu idei și exprimări confuze. Atribute care, în numele principiului toleranței și al adevărului, au fost admise și drept oglindiri ale realului academic actual.

SUMMARY

Marin Marian

"Revista de etnografie și folclor / Journal of Ethnography and Folklore" 1-2/2020

Since 2007 when REF/JEF (publication of the Romanian Academy, Department of Art, Architecture and Audiovisual arts) has become international, its intellectual complexity and diversity, themes and style are exemplary. But this year, the collection seems particularly diverse, surprising and exotic even.

The contact with the intellectual diversity as it is displayed by the *Journal of Ethnography and Folklore* can put away a lot of patterns (conservatory-traditional academic pattern, inertia, formalism, ancillary), may help enrich its own legacy, may help its own emancipation.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu

M U Z I C A

ROMANIAN MUSICOLOGY MAGAZINE

EDITOR IN CHIEF: IRINEL ANGHEL
EDITOR: ANDRA APOSTU

EDITORIAL BOARD: NICOLAE GHEORGHIŢĂ, VALENTINA SANDU-DEDIU, LAVINIA COMAN, ANTIGONA RĂDULESCU, LUMINIŢA VARTOLOMEI, RUXANDRA ARZOIU, ALEXANDRU LEAHU

SCIENTIFIC COUNCIL: OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CORNELIU DAN GEORGESCU, VIOLETA DINESCU, CORNEL ŢĂRANU, VIOREL MUNTEANU, MARIA ALEXANDRU, ACHILEUS CHALDAIAKIS

M U Z I C A

NR 6

2 0 2 0

READERS FROM ABROAD MAY SUBSCRIBE TO MUZICA MAGAZINE WRITING TO THE FOLLOWING ADDRESS:
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
CALEA VICTORIEI 141, SECT. 1, BUCUREŞTI, ROMÂNIA
EMAIL: REVISTA.MUZICA@YAHOO.COM
PHONE: +40213177966

PUBLISHED BY
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

ISSN 0580-3713