

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU

DE VORBĂ CU GHENADIE CIOBANU

3

STUDII

MIHAELA VOSGANIAN

SIMBOLISM ARHETIPAL TRANS/META-CULTURAL (II)

23

ANIVERSĂRI

PETRE-MARCEL VÂRLAN

IRINA ODĂGESCU-ȚUȚUIANU

68

RECENZII

MARIN MARIAN

"EU SUNT OPERA! (ȘI-S ÎN CRIZĂ)"

85

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA

TEXTE ȘI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ÎN AUTOBIOGRAFII (XVII)
FONDUL CIPRIAN PORUMBESCU (III)

90

1

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU

A CONVERSATION WITH GHENADIE CIOBANU

3

STUDIES

MIHAELA VOSGANIAN

TRANS/META-CULTURAL ARCHETYPAL SYMBOLISM (II)

23

ANNIVERSARIES

PETRE-MARCEL VÂRLAN

IRINA ODĂGESCU-ȚUȚUIANU

68

REVIEWS

MARIN MARIAN

„I AM THE OPERA! (AND I’M IN CRISIS)”

85

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA

MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (XVII)

THE CIPRIAN PORUMBESCU ARCHIVE (III)

90

INTERVIURI

De vorbă cu Ghenadie Ciobanu

Andra Apostu



Compozitorul Ghenadie Ciobanu a ales să trăiască și să scrie muzică în Republica Moldova. A ales să rămână în locurile natale pentru a aduce schimbare în lumea culturală de peste Prut. Neobosit în eforturile sale, a fondat și coordonează artistic Festivalul Internațional "Zilele muzicii noi" din Chișinău, manifestare prin care păstrează conexiunea neîntreruptă cu actualitatea muzicii noi din România și din alte colțuri ale lumii. În prezent, domnia sa este președinte de onoare al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova.

A.A.: Care au fost primele apropieri de lumea muzicală? La ce vârstă ați început să studiați muzica și de ce ați ales pianul? Aveți amintiri cu profesori speciali, mentori, care au avut o influență asupra carierei dvs. muzicale?

G.C.: Reprezint, pe linie paternă, a patra generație de muzicieni: și străbunicul, și bunicul au fost muzicieni. Tatăl meu, Alexandru Ciobanu, a fost, timp de un sfert de veac, directorul Palatului de Cultură din orașul Edineț, situat în nordul Basarabiei. A fondat mai multe colective artistice care au devenit, pe parcurs, cunoscute în Basarabia. În adolescență mi-am petrecut o bună parte a timpului liber la Palatul de Cultură, asistând sau participând la repetiții, concerte, discuții pe marginea spectacolelor. Tata mi-a fost și primul profesor de muzică, de la el mi-am însușit temeiurile muzicii. Aveam acasă mai multe instrumente muzicale: un acordeon italian *Settimio Soprani*, o vioară și, desigur, trompetele tatălui – el era un trompetist recunoscut în Basarabia. Când aveam vreo 6 ani, tata a observat interesul meu pentru acordeon și a început să-mi dea lecții la acest instrument. M-a inclus chiar într-un ansamblu de tineri acordeoniști pe care el l-a fondat și condus. Această formație avea un repertoriu variat: am interpretat mai multe piese ale compozitorilor clasici, printre care și *Rondo alla turca* de Mozart, cinci *Dansuri ungurești* de Brahms ș.a. Tot la capitolul primelor familiarizări cu lumea muzicii, îmi amintesc de fascinația pe care am avut-o mereu intrând în atelierul bunicului unde el repara instrumente muzicale. Era, sau mi se părea că era, un atelier mare, cu o mulțime de scule, cu instrumente muzicale de-a lungul pereților, preponderent de alamă, dar erau și saxofoane, clarinete, chiar și viori. Odată cu deschiderea școlii de muzică la Edineț, tatăl meu a cumpărat un pian (am așteptat un an de zile până când acest instrument a fost adus de la Chișinău). Acum știu că tatăl meu a fost unul dintre cei care au insistat să fie fondată școala de muzică de la Edineț. Atunci am început să frecventez această instituție la specialitatea pian. Învățam cu plăcere. Continuam să particip la activitățile de la Palatul de cultură și pe la 13 ani mi-am însușit și instrumentele de alamă cântând într-o fanfară. Pe atunci nu gândeam că voi deveni un muzician de profesie. Până în clasa a noua am studiat la școala medie (era un soi de amestec între gimnaziu și liceu), având notele cele mai mari la toate materiile, participând la olimpiade și obținând mențiuni, atât la discipline umaniste, cât și la științele exacte. Aveam rezultate bune și în

sport, la un moment, discutându-se includerea mea în selecționata de juniori a Moldovei la baschet. Am ratat cantonamentele, fiindcă urma să particip, în același timp, la un concurs de pian de nivel republican. Acest concurs, în trei etape, s-a desfășurat pe parcursul unui an. Am obținut premiul doi, în condițiile în care premiul întâi n-a fost acordat. Mi-a plăcut atmosfera de competiție, dar și faptul că m-au invitat să particip la câteva emisiuni televizate. O doamnă din juriu, Galina Morozov, m-a invitat să susțin admiterea la Colegiul de muzică Ștefan Neaga. Am acceptat, descoperind apoi, că dânsa era chiar șefa secției pian la acest colegiu, devenindu-mi și profesoară. Avea un gust rafinat în selectarea repertoriului, era un maestru în alegerea manierei interpretative, făcea comentarii critice competente atât la interpretările studenților, cât și la cele ale muzicienilor cu renume. Un alt profesor remarcabil din perioada studiilor la colegiu a fost Dimitrie Themistocle Karaianidi – profesorul de ansamblu cameral și acompaniament. Am învățat de la el cât este de important să fii nu doar pianist, dar și (sau poate, în primul rând) muzician. În timpul studiilor la colegiu am participat la toate manifestările artistice de amploare ale instituției, am fost evaluat cu note maxime, astfel că recomandarea de a-mi continua studiile la Institutul Muzical-Pedagogic Gnesin din Moscova nu a fost o surpriză pentru nimeni. Ca să fac o trecere spre compoziție, ar trebui să menționez că prima mea piesă – un menuet pentru pian – a fost scrisă la vârsta de zece ani. Evident, era o lucrare apologetică. La colegiu am frecventat sporadic cursul facultativ de compoziție. Mi-a plăcut mereu să interpretez muzică contemporană. Tot în timpul studiilor la colegiu, am interpretat, solo sau în ansambluri, lucrări de Prokofiev, Șostakovici, Bartók, Poulenc, Satie, Șcedrin, opere ale compozitorilor din Țările Baltice: Raats, Tamberg, Ciurlionis, precum și ale unor autori georgieni, armeni, azeri.

Cred că ar trebui să menționez încă două lucruri importante pentru formarea mea ca muzician. În perioada de studii la Chișinău am avut posibilitatea să-i ascult în concerte pe reputații pianiști: S. Richter, E. Gilels, N. Starkman, D. Bașkistrov, S. Neuhaus, E. Malinin, S. Dorenskii și mulți alții, celebri violoniști, violonceliști și dirijori. Pe mulți dintre ei i-am ascultat, apoi, în concerte la Moscova, iar pe unii i-am și cunoscut. Din aceeași perioadă se trage și pasiunea pentru colecționarea discurilor și, în special, a celor de muzică

contemporană. La magazinul de discuri din Chișinău se aduceau lunar câteva zeci de discuri vinil de muzică contemporană. Eu eram unul dintre clienții fideli ai acestui magazin. Așa am început să ascult muzică simfonică și camerală de Stravinsky, Bartók, Șostakovici, Honegger, Hindemith. Am procurat și un disc editat la Electrecord conținând lucrări de Marțian Negrea - Suita simfonică *Povești din Grui* și *Rapsodia română*. Le-am ascultat cu mare interes.

A.A.: Sunteți absolvent al unei școli riguroase, cunoscută în întreaga lume pentru numărul mare de interpreți, compozitori ori muzicologi pe care i-a educat. Povestiți-ne câte ceva din amintirile dvs. de acolo. Cum considerați acel sistem față de cel din prezent, din universitățile noastre de muzică? Cum de ați "virat" către compoziție? De ce nu ați continuat cariera ca pianist?

G.C.: La Institutul Muzical-Pedagogic *Gnesin* din Moscova examenele de admitere la specialitatea pian erau precedate de consultări oficiale susținute de profesori cu renume, la care asista și decanul facultății. De fapt, aceste consultări erau un soi de filtru. Din observațiile și recomandările profesorilor, candidații puteau să-și deducă șansele pe care le aveau la admitere. După prima consultare, în cadrul căreia mi-am interpretat programul, am avut sentimentul că voi fi admis. Nu mi-a fost deloc ușor să mă adaptez sistemului de studii de la Moscova. O bună parte a zilei era plină cu diverse activități obligatorii: ore cu profesorii, ore de asistență, ore cu elevii la practica pedagogică, participarea în diverse formații artistice etc. În afara examenelor semestriale erau și altele, la mijloc de semestru, în cadrul cărora trebuia să prezinți, la alegerea comisiei, lucrări didactice sau lucrări la clasa de acompaniament din niște liste ample de piese muzicale recomandate. Concluzionând, aș putea spune că era un sistem de coaching, și nu doar cu referire la direcțiile de specializare, dar și la cele muzical-teoretice și generale. În acest sens, sistemele din instituțiile muzicale europene sunt mai liberale. În pofida acestei lipse de timp, reușeam să asistăm la orele colegilor de facultate și de curs, la lecțiile renumiților profesori de pian, de vioară, de ansamblu cameral. Evident, predarea la clasele acestor maeștri se făcea la un nivel superior. Indicațiile, observațiile, deschideau universuri, facilitând interpretarea, imprimându-i sens. Comparațiile și excursurile în alte domenii ale artei înlesneau deopotrivă percepția stilisticii lucrărilor

interpretate și fenomenului muzicii, în general. Din cauza lipsei cronice de timp nu m-am înscris în paralel la clasa de compoziție, cu toate că mă interesa și încercam să știu tot ce se întâmplă la clasele profesorilor de compoziție de la colegii compozitori. La un moment, în anul trei de studii, i-am arătat profesoarei de pian, Valentina Jubinskaia, care era și compozitoare, un ciclu de trei piese pentru pian. Doamna profesor mi-a propus să le cânt în cadrul concursului facultății pentru cea mai bună interpretare a unei lucrări contemporane. Am obținut un premiu cu aceste piese, apoi, le-am cântat și în programul de absolvire. Tot din această perioadă am început să-mi prezint lucrările la clubul compozitorilor din cadrul instituției. În ultimii doi ani de institut am studiat compoziția în particular cu renumitul profesor Genrih Litinsky. Conform metodei sale, studentul compozitor urma să încerce să scrie cel puțin o lucrare-două în diferite tehnici, nu doar în cele contemporane, dar și în cele vechi, precum și piese cu diferite forme muzicale. Pentru a compune o sonată, spre exemplu, ți se dădea un termen de o lună. Evident, majoritatea lucrărilor scrise în primii ani de studii la clasa profesorului prezentau doar interes didactic.

Viața culturală în metropolă era plină de evenimente artistice. O mare școală a fost pentru mine frecventarea concertelor celebrilor interpreți, renumitelor orchestre și formații camerale. Multe dintre aceste concerte mi-au rămas în memorie alimentându-mi și astăzi energia. Am încercat să fiu prezent la majoritatea concertelor de muzică contemporană și nu doar în sălile oficiale. În acele timpuri în domeniile artei existau două lumi paralele: oficială și neoficială. Despre manifestările artiștilor de valoare ostracizați de către apărătorii liniei ideologice oficiale aflam de la unii profesori cu gândire liberală, non-conformiști, veritabili intelectuali precum și pe alte căi, fiindcă aceste evenimente nu erau mediatizate. Expoziția unui grup de artiști plastici, care după „perestroika” au devenit recunoscuți în toată lumea; de exemplu, se organiza într-o încăpere a unui bloc de locuințe de pe strada *Malaia Gruzinskaia*. Pentru a asculta cvintetul cu pian de A. Schnittke a trebuit să mergem cu un tren diesel la Voskresensk – un orașel situat la 80 de kilometri de Moscova, iar pentru a asculta lucrările unuia dintre cei mai de avangardă compozitori ruși, Andrei Volkonsky, trebuia să mergem la Casa Centrală a lucrătorilor de artă (*Ėentralinĭi dom rabotnikov iskusstv*). Chiar și

pe linie oficială se organizau concerte remarcabile de muzică contemporană. Am asistat la concerte dedicate creației lui Messiaen, Penderecki, Denisov, Gubaidulina și alții. Câteva creații ale compozitorilor români Anatol Vieru și Tiberiu Olah au fost interpretate în seria de concerte simfonice sub bagheta dirijorului Ghenadii Rozhdestvensky. Am vizionat și cele mai interesante spectacole ale teatrelor dramatice și muzicale. Unii mari regizori, precum Iurii Liubimov, își permiteau să monteze spectacole anti-regim, anti-staliniste și chiar anti-comuniste. Unele dintre reprezentările teatrale au avut un impact mare asupra publicului, deșteptând conștiința cetățenească a generației care ulterior a luptat cu regimul. Grație unor directori de muzee cu autoritate în societate, se organizau expoziții de pictură din renumite muzee ale lumii. Astfel am avut prilejul să admir opere de artă din colecțiile muzeelor *Prado*, *Louvre*, *Thyssen Bornemisza*, opere ale lui Modigliani, Brack, Picasso, Miro. La cinematograful *Iluzion* se organizau retrospectivile filmelor lui I. Bergman, M. Antonioni, F. Fellini, L. Visconti și alții. În căminele studențești circulau edițiile din *samizdat*, se citeau cărțile scriitorilor ruși disidenți, dar și cele ale unor autori străini, considerați periculoși pentru regimul sovietic. La toate concerte, spectacolele, expozițiile, retrospectivile cinematografice mergeam împreună cu Irina Suhomlin – una dintre cele mai talentate studente la muzicologie, viitoarea mea soție.

Primele cărți în limba română cu grafie latină le-am procurat de la librăria „Drujba”, din Moscova. În cercurile de intelectuali, la începutul celui de al optulea deceniu, se simțea deja spiritul proceselor național-diferentive, startul cărora a fost dat odată cu „perestroika”, finalizându-se cu obținerea independenței republicilor sovietice. Această perioadă a constituit și pentru mine un moment de conștientizare a identității românești și a apartenenței la spiritualitatea și cultura românească. Îmi amintesc, printre altele, de un caz: am găsit la una din biblioteci reducția Concertului pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu și i-am propus doamnei profesoare să-l includ în program. Dumneaei nu s-a uitat decât pe copertă și mi-a răspuns că aş putea să-l cânt după ce termin studiile, într-un concert la Chișinău.

La un moment dat am realizat că am interese mult mai largi decât cel de a fi doar pianist. Îmi plăcea tot mai mult să creez lumi sonore, întruchipând imagini care erau în rezonanță

cu cele aflate din audiții, lecturi, vizionări, din comunicarea cu natura, cu oamenii interesanți.

După absolvirea facultății de pian am decis să dau admiterea la facultatea de istorie, teoria muzicii și compoziție din aceeași instituție. Am fost la o consultare oferită de șeful catedrei de compoziție, profesorul N. Peico, care mi-a dat de înțeles că sunt așteptat la examenul de admitere. Din mai multe motive, însă, a trebuit să revin la Chișinău. Doar după un an am susținut admiterea direct în anul doi la catedra de Compoziție și teoria muzicii a Conservatorului *Gavriil Musicescu* din Chișinău, fiind angajat deja în calitate de profesor de pian la liceul special de muzică. În timpul studiilor la Conservatorul din Chișinău continuam să mă consult cu profesorul G. Litinsky, vizitându-l la Moscova până în 1985 când acesta s-a stins din viață.

A.A.: Ce compozitori de muzică nouă v-au influențat în perioada de formare creatoare? Și, de fapt, care era imaginea reală a lumii muzicale ruse într-o perioadă destul de tensionată social?

G.C.: Înainte de a mă referi la compozitorii care mi-au marcat perioada de formare, aș dori să mă refer, într-o manieră directă și simplă la starea lumii culturale și muzicale din ultimele decenii de existență a colosului sovietic. În domeniul creației muzicale, în Uniunea Sovietică existau două poluri diametral opuse: compozitorii oficiali, care făceau muzică declarat „democratică”, având un univers de subiecte și de imagini sonore plat, banal, încadrându-se în ceea ce se înțelege prin noțiunea de „realism socialist”, pe de o parte, și alții - non-conformiști, cei care explorau un spectru tematic mai larg, abordând problematice actuale, exprimându-și ideile muzicale într-un limbaj contemporan. Evident, cei din urmă erau ostracizați și se puteau afirma în plan profesional mai mult în străinătate. Cu mici excepții, compozitorii cu gândire modernă nu aveau clase de compoziție; aceștea predau, în cel mai bun caz, orchestrația, formele, alte materii muzical-teoretice. Lui Edison Denisov, de exemplu, i s-a oferit posibilitatea de a preda compoziția la Conservatorul *Ceaikovski* din Moscova doar din anul 1989, până atunci renumitul compozitor a predat în această instituție orchestrația și formele pe parcursul a 40 de ani – din 1959. Studenții, însă, venind la lecțiile de orchestrație sau de forme aflau despre compoziția contemporană mult mai mult de la maestru decât de la unii profesori de specialitate. Era evident că lucrările scrise într-un limbaj modern, în tehnici

contemporane, abordând un cerc de imagini sonore originale, nu puteau fi prezentate la examene sau cu alte ocazii „oficiale”, bunăoară, pentru admiterea în Uniunea Compozitorilor. Firește, dacă doreai să susții examenul de absolvire la prima tentativă. Unul dintre cei mai talentați colegi ai mei la Institutul *Gnesin* – Vladimir Nikolaev – a picat la examenul de promovare și a fost nevoit să se prezinte după un an, acceptând să facă lucrări în stilul solicitat de profesor și de șeful catedrei. A existat o duplicitate în acest sens. Situația a fost una generală pentru breslele de compozitori și pentru instituțiile de învățământ din toată Uniunea Sovietică și poate că în provincie aceste tendințe s-au resimțit și mai acut. Revenind la Chișinău am observat că aici domina o autocenzurare de nedescris. Profesorul meu de compoziție, Vasile Zagorschi, un om civilizat, cu studii liceale în România, mă sfătuia mereu să schimb tema, discursul, textele literare, mai ales când acestea se refereau la spațiul românesc sau la un limbaj muzical mai modern. Mă refer la perioada dintre 1983 și 1985. Chiar și unele lucrări scrise de mine atunci în stil bartókian, ca de exemplu, *Concertul – rapsodie pentru pian și orchestră* sau *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră Nostalgie după sărbătoare*, influențat de lucrările timpurii ale lui Lutosławsky (în special, Concertul pentru orchestră) au fost „digerate” cu greu de profesorii de compoziție. Predomina, în cel mai bun caz, un limbaj simplificat sau unul apologetic de tipul lui Șostakovici sau Prokofiev, dar, evident, fără a aborda problematica celebrilor compozitori ruși. Mai târziu, la începutul deceniului al 9-lea, când am decis să extind în Basarabia spațiul muzicii contemporane, fondând festivalul *Zilele Muzicii Noi*, am simțit o rezistență mare din partea unor colegi mai în vârstă pentru care muzica contemporană se oprea la Stravinsky, aceștia contestând public, în mod arbitrar, fără a aduce argumente, valoarea muzicii lui Ligeti sau a lui Messiaen, de exemplu, sau, mai ales, cea a compozitorilor români, interpretată în programele festivalului. Revenind la întrebarea dvs.: în perioada de formare, aflându-mă încă la studii în Moscova, am ascultat și am analizat lucrări de I. Stravinsky, B. Bartók, A. Webern, A. Berg, A. Schoenberg, C. Debussy, Ch. Ives, dar și de A. Schnittke, S. Gubaidulina, E. Denisov, G. Ustvolskaya, R. Șcedrin, W. Lutosławsky, K. Penderecki, O. Messiaen, L. Berio. Mai târziu, revenind la Chișinău și fiind student la compoziție, am ascultat multă muzică de E. Varese, G. Crumb, H.-W. Henze, H. Dutilleaux, G. Ligeti, creații ale

minimaliștilor americani și ale altor compozitori contemporani. Cred că ar putea fi depistate influențe ale acestor compozitori în lucrările mele. Muzica unora dintre ei, ca de exemplu, cea a lui Stravinsky, Bartók, Debussy, Denisov, Dutilleaux, Lutoslavsky, mi-a plăcut mult. În anul 1993 am avut ocazia să-i prezint câteva partituri lui Edison Denisov. Am stat împreună o lună la Casa de creație a compozitorilor din Ruza. Întâlnirile cu Denisov m-au marcat, chiar dacă multe din principiile sale artistice nu le-am acceptat. În aceeași ordine de idei, aș menționa întâlnirile cu compozitorul Mark Kopytman, pe care l-am invitat în calitate de director artistic al Cursurilor de vară de perfecționare a tinerilor compozitori, interpreți și muzicologi (workshop), la sugestia unuia din foștii săi studenți, membru al UCMM. Kopytman a lucrat la Conservatorul din Chișinău timp de mai mulți ani, până a emigrat în Israel în anul 1973. Avea o nostalgie după Chișinău, astfel că a venit doi ani consecutiv, pentru o perioadă de o lună, împărtășindu-și experiența în cadrul workshopului. Era un pedagog bun și cunoștea bine muzica nouă precum și pe unii dintre compozitorii celebri și am avut multe discuții interesante cu el.

Tot în acea perioadă de formare am ascultat și lucrări ale compozitorilor români A. Vieru și T. Olah, a căror creație am cunoscut-o încă din anii de studii la Institutul *Gnesin*. Am găsit la Moscova discuri cu lucrările acestor compozitori. Deja aflându-mă la Chișinău am găsit la Biblioteca Națională (pe atunci – „Krupskaia”) câteva partituri de George Enescu, pe care le-am analizat detaliat. După 1990 am cunoscut muzica altor compozitori români din diferite generații. Mi-a plăcut muzica maeștrilor Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Myriam Marbé și a multor altor compozitori extraordinari din diferite generații pe care am avut bucuria să-i cunosc personal. Am descoperit multe proprietăți ale muzicii contemporane românești, care rezonază cu propriul meu univers și pe care mi le-am apropiat: mă refer, în primul rând, la muzica de tradiție bizantină, la monodie, la eterofonie.

A.A.: Ce promovează muzica pe care o scrieți? Ce își propune ea să aducă ascultătorilor ei?

G.C.: Aș menționa, în primul rând, că mă aflu într-o evoluție continuă, de fapt, această aflare într-un proces permanent de dezvoltare este un *credo* al meu. În creație îmi este proprie mobilitatea. Au existat perioade mari, în care am experimentat cu sunetul, cu diferite componente instrumentale,

cu timbrul, cu tehnicile, cu formele. Nu am aspirat spre o unitate stilistică, dar nu pot să spun că mi-am propus în mod intenționat irepetabilitatea declarată a fiecărei lucrări noi. M-am condus de impulsurile artistice, am compus doar ceea ce mi s-a părut interesant ca teme, ca problematici.

A.A.: Aceste problematici au fost uneori variate în timp relativ scurt, vă caracterizează și vă atrage contrastul?

G.C.: Da, o diversitate tematică, problematică, stilistică se observă clar în lucrările compuse în perioade relativ scurte. Concertul pentru vioară și orchestră simfonică *Momente* (2016), *Glance Behind The Curtain* pentru orchestră de coarde (2016), *Poemul elegiac* (pe versuri de Valeriu Matei) din ciclul *Apres Une Lecture* pentru voce bariton și orchestră simfonică (2017), *La canción que no fue cantada y la última serenata de Juan Carlos O.* pentru violoncel solo (2015), *Vremea trece. Capriccio* pentru clarinet și pian (2017) sunt doar câteva exemple în aspectul evocat, demonstrând o mare diversitate pe toate planurile. Evident, în creația ce îmi aparține pot fi observate și unele constante cu referire la anumite genuri, cicluri de genuri (ca, de exemplu, concertele și piesele pentru diferite instrumente și orchestră, ciclurile *Apres Une Lecture* pentru voce (bariton) și orchestră, *Sound Etudes* pentru ansamblu cameral, *Din cântecele și dansurile lunii melancolice* pentru clarinet și percuție ș.a.), cu referire la componentele instrumentale, anumite imagini sonore. Îmi este proprie abordarea culturologică în creație. Unii colegi, muzicologii, evidențiază polistilistica creației mele, numind-o și eclectică. Cred că, în cazul meu, polistilistica reflectă, mai curând, multitudinea impulsurilor creatoare, artistice. Pentru mine polistilistica nu e doar o tehnică sau un procedeu - e o particularitate a gândirii compoziționale. Totodată, până acum nu am utilizat „tehnica tehnicilor”, cum este numită polistilistica, în scopul întruchipării tabloului chaosului universal prin intermediul diferitelor universuri sonore, de exemplu. Relativ restrâns am utilizat polistilistica ca bază a concepției comice, ironice sau celei de joc, excepții fiind *Publicului filarmonic chișinăuean* pentru două pianе și piesele din *Suita Riturile primăverii*. În *Codul Enescu* pentru orchestră de coarde am utilizat tipul simbiotic al polistilisticii: în textul muzical au fost inserate intonații, motive, unități muzicale din creații enesciene, plasate în diferite contexte modale, uneori transformate ritmic, timbral, temporal etc. Aceste unități au avut menirea celulelor

Stem și au fost „altoite” în aspect metamuzical. Modulațiile stilistice reprezintă temeiul tehnicii utilizate în această lucrare. În *Poemul postmodern* din ciclul vocal-simfonic *Apres Une Lecture*, compus pe versurile lui Emilian Galaicu-Păun, apelez la un citat din opera *Parsifal* de R. Wagner, apoi stilizez un gen de muzică tradițională japoneză sau fac o aluzie la stilul muzicii barocului timpuriu. Textul muzical al *Poemului postmodern* se bazează, în acest fel, pe „autoritatea” textelor evidențiate, completând valențele semantice ale poeziei. În *De sonata meditor* pentru pian sunt facute aluzii la tehnicile, facturile, sintaxele, formele diferitelor stiluri – și nu atât la parametrul intonației.

Este adevărat, că aproape fiecare lucrare nouă ce îmi aparține diferă de precedentele, aducând un nou conținut, un nou subiect, un nou univers de imagini sonore, noi modalități de organizare a materialului etc., apropiindu-se de un proiect componistic individual. Această diversitate de direcții și curente reprezintă proiecția multitudinii de întrebări la care încerc să identific răspunsurile. Cu toate acestea, ar putea fi observate revenirile la unele teme care mi s-au părut apropiate și interesante, la imagini sonore, la domenii ale creației artistice abordate anterior. Aceste reveniri, însă, au avut de fiecare dată un aspect nou.

A.A.: Unde se regăsește muzica compusă de dvs., ca tip de estetică, în contextul muzical prezent?

G.C.: Creația ce îmi aparține este atribuită, adesea, esteticii postmoderniste. Cred că această atribuire se datorează abordării temelor și subiectelor din zona culturologiei. Consider, însă, că postmodernismul e și o poziție, adesea, declarativă. Personal, tind spre o selecție riguroasă a impulsurilor artistice care îmi stimulează imaginația. O temă interesantă poate fi impuls pentru o compoziție. În acest sens, lucrarea e o reflecție afectivă în raport cu tema. Apoi, este important să găsesc ideea și modul de rezolvare a problemei din punctul de vedere compozițional. Colegii de breaslă au remarcat, în referințele lor despre lucrările mele, calitatea tehnicilor componistice cu care operez. Conținutul și subiectul lucrării sunt, însă, pentru mine categorii mai importante. De obicei, concepția are implicații directe în arhitectura lucrărilor mele, iar forma se conturează în procesul compunerii. (A se vedea în acest sens Concertul pentru vioară și orchestră *Momente, Glance Behind The Curtain* pentru orchestră de coarde, *Moment bacovian* pentru

pian și orchestră, *Briza latitudinilor sudice*. Concert pentru marimbă și orchestră, *Codul Enescu* pentru orchestră de coarde, *Poemul postmodern*, *Poemul rap*, *Poemul elegiac* din ciclul vocal-simfonic *Apres Une Lecture* ș.a.). Mă pasionează gândirea arhetipală, îmi este proprie metoda arhetipală în raport cu principalele arhetipuri muzicale: contemplarea/meditația, ruga, jocul. Până la familiarizarea cu teoria arhetipurilor în creația artistică tindeam spre concentrarea într-o lucrare a unor surse arhetipale de expresie: anumite moduri, modusuri, structuri ritmice, sintaxe. Reprezentative, în sensul gândirii arhetipale, sunt *Poemul elegiac* din ciclul *Apres Une Lecture*, lucrarea corală *Jalea miresei* ș.a.

A.A.: Ați scris muzică pentru ansamblu simfonic dar, poate cel mai mult, pentru formații camerale. Este acesta genul dvs. preferat?

G.C.: Din același considerent al mobilității care îmi este proprie în creație, nu aș putea evidenția un anumit gen preferat. În ultimii 10 ani am compus preponderent muzică simfonică: 4 lucrări orchestrale dintre care o suită din 4 părți, o cantată pentru cor și orchestră, un ciclu vocal-simfonic pentru voce bariton și orchestră, 2 concerte instrumentale pentru marimbă și, respectiv, pentru vioară și orchestră, un musical în stil pop-rock, o operă pentru copii. Evident, am scris și câteva piese camerale. Mai multă muzică pentru diferite componente camerale am scris în perioada de experimente cu timbrul, cu tehnicile componistice (1998 – 2006), muzica camerală reprezentând un laborator, în acest sens. Cinci piese din ciclul *Sound Etudes* reflectă în modul cel mai elocvent perioada experimentală. Dar și în acea perioadă am compus lucrări simfonice, vocal-simfonice, o mono-operă-balet.

A.A.: Ce tip de formație vă avantajează mai mult și vă atrage să compuneți?

G.C.: În ultima perioadă simt o atracție către muzica vocală, vocal-simfonică. Pe lângă specificul intonației și timbrurilor vocale, mă interesează problematica aflării diferitelor ipostaze ale raporturilor dintre textul muzical și cel literar. Muzica vocală predispune spre o naturalitate cu totul aparte a intonației. Îmi place transparența în muzica pentru voce și ansambluri camerale.

A.A.: Iar ca timbralitate, ce alegeri vă incită inspirația?

G.C.: Tot mai mult mă atrage genul muzicii de operă. Cu mare plăcere am lucrat la opera pentru copii „Apolodor.

Călătoria unui pinguin”, montată recent la Centrul Național de Educație prin Artă din Chișinău. Am avut în diferite perioade, însă, solicitări din partea interpreților, doar de muzică instrumentală și camerală. Am evoluat, pe parcurs, și în ceea ce se referă la modul de tratare a orchestrei simfonice, care, fapt bine cunoscut, în muzica contemporană reprezintă un element deopotrivă al dramaturgiei și al subiectului. Tot mai des tratez orchestra ca pe un ansamblu mare de soliști. În Concertul pentru vioară și orchestră, de exemplu, orchestra are trei ipostaze: *tutti*, *sol*i și grupuri timbrale. Evident, atunci când mă refer la soliști, am în vedere cu totul altceva, decât solo-urile din muzica clasică-romantică – Rimski-Korsakov, Berlioz etc. În Concertul pentru vioară și orchestră, precum și în alte lucrări, partițiile flautului, oboiului, clarinetului, fagotului și altor instrumente de la pupitrele doi sau trei sunt la fel de dezvoltate ca și ale celor de la primul pupitru. În prima parte a Concertului, intitulată *Moment vizionar*, personajul principal – vioara – parcurge ca o somnambulă stăpânită de vise universurile sonore (create de orchestră) ale unei lumi iluzorii, pline de minuni. Problematika intonațională a acestei părți a Concertului ar putea fi definită prin noțiunile de ”alunecare fără a întâmpina rezistență”, ”deplasarea unuia – vioara, față de celălalt - soliștii din orchestră, grupurile orchestrale, toată orchestra”, dar și ”străbătare, pătrundere, spargere”, ”trecere” ș.a., orchestră având o funcție aparte în dramaturgia lucrării precum și în procesul de personificare a viorii solistice. În manierele de orchestrație ale unor lucrări simfonice ce îmi aparțin pot fi observate influențele muzicii electronice sau a celei spectrale.

A.A.: Dacă ”deviem”, doar puțin, spre alte zone artistice, literare, unde v-ați opri, asupra căror autori?

G.C.: Am devenit un cititor pasionat încă din adolescență. Citeam tot ce găseam. Mai devreme decât s-ar considera normal am cunoscut operele scriitorilor Émile Zola, Honoré de Balzac, George Sand, Ernest Hemingway. Profesorii de pian m-au învățat să descopăr interferențele dintre limbajele asociative ale muzicii și literaturii. Am citit Charles Nodier pentru a înțelege mai bine universul studiilor și scherzo-urilor lui F. Chopin, dar și Sonetele lui Adam Mickiewicz se asociau cu Nocturnele celebrului compozitor polonez. Interpretând Novelettele și alte lucrări de R. Schumann citeam poveștile, nuvelele de E. T. Hoffmann. Lectura mă însoțește mereu. Evident, la un moment dat, am completat lectură clasicilor

literaturii universale cu cea a literaturii contemporane. Spectrul preferințelor mele literare este larg. Unele lucrări muzicale de-ale mele au fost inspirate din texte literare. Trei monologuri ale prințesei Ateh din romanul *Dicționarul khazar* al celebrului scriitor sârb Milorad Pavić constituie temeiul libretului monooperei – balet *Ateh sau Revelațiile prințesei khazare*. Primele două piese - *Ei vor veni din tăcere, ... și venind câte unul ei se vor uni* – din ciclul *Sound Études* sunt inspirate din anumite fragmente din romanul *Pendulul lui Foucault* de Umberto Eco. Cred că e de prisos să spun că am citit toate romanele atât ale lui Eco, cât și ale lui Pavić și nu doar romanele. Câteva lucrări au fost inspirate de romanele scriitorilor japonezi: Abe Kobo, Oe Kenzaburo, Akutagawa Ryunosuke, Murakami Haruki ș.a. *Simbolurile triste* pentru clarinet au fost influențate în mare măsură de paginile din romanul *Mama lui Sigemoto* de Tanizaki Junichiro. Lucrarea *A noua lună în cer* pentru mezzo-soprană, corn englez și percuție a fost scrisă pe textele liricii peisagistice a poetilor chinezi Li Bai, Du Fu. Am descoperit o lume fascinantă a literaturii latino-americane în cărțile lui Borges, Llosa, Cortazar, G.-G. Marques, Lygia Fagundes Telles, Juan Carlos Onetti ș.a.. *La canción que no fue cantada y la última serenata de Juan Carlos O.* pentru violoncel întruchipează un spectru de intonații hispanice generalizate, titlul conținând aluzii la numele scriitorului columbian dar nu are, însă, implicații directe în geneza lucrării. Am compus muzică pentru spectacolele teatrelor dramatice din Chișinău și Bălți după piesele lui I.-L. Caragiale, E. Ionesco, M. Sorescu, D.R. Popescu. Am descoperit poezia lui Ion Barbu și m-am îndrăgostit de ea, plănuiind un ciclu vocal. La un moment, intenționeam să compun o lucrare pentru teatru muzical pe texte de James Joyce, Mircea Cărtărescu (din *Levantul* și *Visul*) și A. Strinberg. După lectura *Jocului cu mărgele de sticlă* de H. Hesse am experimentat cu unele forme de organizare a materialului muzical. Am citit multă proză și poezie rusească de cea mai bună calitate. Îmi amintesc de veritabilele șocuri pe care le-am avut lecturând romanele lui M. Bulgakov, A. Platonov, L. Andreev. Apropo, multe dintre cărțile scriitorilor străini le-am citit în traduceri în limbile rusă și română. S-a întâmplat ca unele cărți să fie citite mai întâi în rusă și apoi în română, ca de exemplu, *Pendulul lui Foucault*, *Insula din ziua de ieri* de U. Eco sau *Miezul lucrurilor* de G. Greene. Alături de beletristică îmi place să citesc eseuri culturologice, sociologice,

despre artă. Sunt cititor fidel al revistei *Lettre internationale* și încerc să fiu la curent cu dezbaterile în jurul temelor culturale din România.

O comunicare la fel de constantă o am și cu arta plastică, o altă sursă de inspirație pentru mine dar și un mod de terapie artistică. Încerc să vizitez muzeele din centrele culturale europene la orice nouă călătorie. Mă simt bine în atelierele artiștilor plastici. Am o colecție de pictură a pictorilor basarabeni. Sunt la curent cu noile tendințe din domeniu. Literatura, arta plastică, cinematografia, au devenit cu timpul o parte importantă a vieții mele. Aș conchide că domeniile artei reprezintă pentru mine surse importante de inspirație și de energie creativă.

A.A.: Munca dvs. a fost răsplătită cu numeroase premii. Compozitorul pune preț pe aceste recunoașteri?

G.C.: Fiecare premiu e o recunoaștere iar un artist, nu știu dacă are nevoie de faimă, dar sunt sigur că are nevoie de recunoaștere. M-am bucurat pentru fiecare premiu cu care am fost distins: premiile Concursului de compoziție și muzicologie, premiul pentru muzică la Concursul Național de dramaturgie pentru spectacolele *Saxofonul cu frunze roșii* la Teatrul *Luceafărul* și *Apostolul Pavel* la Teatrul rus *Anton Cehov*, premiul *Antena de aur* pentru muzica la filmul televizat în trei serii *Salonul nr. 6*, Premiului Național pentru Simfonie și ciclurile camerale, premiul acordat de către Departamentul de stat pentru tineret și sport pentru *Musica dolorosa* și sextet, și multe altele.

A.A.: Sunteți un binecunoscut om politic în Republica Moldova și nu numai. Sunteți liberal atât ca orientare cât și ca tip de gândire creatoare. Vă considerați un om de avangardă?

G.C.: Încerc, prin ceea ce fac în plan social, să impun un mod european de gândire, de organizare a vieții, să contribuie la schimbarea mentalităților. Împreună cu colegii intelectuali încerc, prin activitatea de organizator al vieții culturale, să aduc la Chișinău un alt stil de viață – mai puțin patriarhal, periferic. În această ordine de idei, este foarte important să aducem cât mai multe proiecte cultural-spirituale, cât mai mulți oameni de valoare, personalități din țară, să ne sincronizăm în toate domeniile și pe toate căile. În politică sunt din întâmplare. Nu am fost membru al unui partid când mi s-a propus funcția de Ministru al culturii. Până la sfârșitul mandatului mi-am păstrat calitatea de tehnocrat. În timpul mandatului respectiv au fost

adoptate mai multe acte legislative, printre care – Legea culturii, Programul de stat *Dezvoltarea și ocrotirea culturii și artei*, al căror autor sunt. În timpul altui mandat - celui de deputat în Parlamentul Republicii Moldova - am promovat în calitate de autor Legea privind Oamenii de creație și Uniunile de creație, Capitolul 3, dedicat indemnizației de merit; Legea Cinematografiei; Legea 2%; Legea cu privire la protecția copiilor de impactul negativ al informației publice, am contribuit la scrierea și adoptarea Legii dreptului de autor, sunt autorul altor legi, ca de exemplu, celei a Fondului Național al Culturii, care nu au fost adoptate. În timpul mandatului de deputat am fost vice-președintele Comitetului permanent U.E. - Republica Moldova. În această funcție am contribuit la ratificarea Acordului de asociere cu Uniunea Europeană - unul dintre cele mai importante acte din legislația Republicii Moldova.

A.A.: Un compozitor, un creator, un artist are nevoie de liniște, de intimitate... Cum ați împletit aceste nevoi cu viața agitată a unui politician activ așa cum ați fost dvs.? Mulți compozitori au o rutină, un loc din casă ori un timp anume în zi în care sunt mai inspirați.

G.C.: Am învățat din propria experiență, dar și din cea a profesorilor mei, care au avut activități intense în domeniile culturii și vieții sociale, să nu aștept condiții favorabile, prielnice, să compun chiar și în perioadele scurte dintre diversele activități pe care le-am avut ocupând diferite funcții. Am învățat să gândesc în detaliu lucrarea, procesul de devenire a acesteia începând cu mult timp înainte de a mă așeza la masa de scris sau la pian. Nu o dată le-am explicat șoferilor cu care mergeam în provincie de ce nu trebuie să pornească radioul în mașină. Atunci când lucrarea este bine gândită, procesul de compunere decurge natural și este unul intens: într-un timp restrâns scriu multă muzică, uneori, abia reușesc să fixez ideile. Deseori nu am timp pentru o așa zisă perioadă preparatorie și atunci soluțiile apar în procesul de lucru. Am învățat că profesionalismul este calea cea mai scurtă pentru realizarea unei lucrări; prefer, însă, situațiile când intuiția vine prima. Contează mult buna organizare a timpului. Am adoptat managementul timpului de la ultimele generații. În mare măsură îmi reușește să mă „deconectez” trecând de la o activitate la alta. Evident, este solicitant. Mă simt fericit în perioadele când compun și nu am de făcut altceva. Am senzația că și muzica mea, în aceste cazuri, este alta - mai naturală, mai puțin

„compusă”, mai puțin inventată. Ca și unii dintre profesorii mei am înțeles, treptat, un fapt - calitatea muzicii depinde, în mare măsură, de gradul de concentrare în procesul de concepere-compunere. E necesar să mă concentrez asupra muzicii din interiorul meu și să o ascult cu atenție, ca să o aud și să pot să o modelez. Pentru mine locul sau anotimpul nu contează. Cea mai mare parte a simfoniei *Sub soare și stele*, de exemplu, a fost compusă în vacanță la mare, fără pian. Aproape la fel s-a întâmplat și cu monoopera-balet *Ateh sau Revelațiile prințesei khazare*.

A.A.: Când sunt tineri, muzicienii aud frecvent cuvântul „talent”. Cât de important este talentul și cum poate fi el exploatat pentru a putea fi un compozitor, un muzician apreciat?

G.C.: Dacă vă referiți la talentul muzical, atunci acesta reprezintă doar una dintre condițiile necesare unui compozitor. Sunt și alte calități determinate precum voința, de exemplu, sau „deschiderea” pentru cultura muzicală de tradiție clasică, de tip european. Compozitorul are nevoie de un imens bagaj de cunoștințe din diferite domenii pentru realizarea ideilor sale. E bine să aibă talent în comunicare, deoarece comunică în permanență cu dirijorii, interpreții, reprezentanții organizațiilor concertistice, regizorii, poeții, scriitorii. Aș zice, că un compozitor e bine să fie înzestrat cu talent în mai multe domenii, nu doar în cel muzical. Sunt convins că dezvoltarea armonioasă este o condiție importantă pentru compozitor.

A.A.: Sunteți profesor la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. Cât de importantă este pentru dvs. cariera de pedagog și care credeți că ar trebui să fie „ingredientele” necesare pentru un profesor cât mai bun?

G.C.: Pentru mine e o necesitate firească - cea de a-mi împărtăși experiența cu următoarele generații de creatori de muzică. Cu timpul am înțeles că studentul trebuie ajutat să-și găsească acele elemente specifice, acele procedee individuale din care se întregește tehnica componistică. Dar toate acestea ar trebui să aibă un scop: aflarea celui mai adecvat mod de organizare a materiei pentru imaginea sonoră scontată. Intuiția e foarte importantă în procesul de creație, dar nu cred că un tânăr compozitor ar putea azi compune bazându-se doar pe intuiție, precum nu cred, că o lucrare scrisă profesionist, după anumite reguli învățate, dar fără trăire autentică poate convinge. Tehnicile pot fi învățate.

Tehnicile oferă o anumită libertate. Acestea, însă, nu se utilizează abstract, ci în funcție de ideea, conținutul, fabula, fiecărei lucrări în parte. Profesorul de compoziție trebuie să-i ofere studentului repere, modele și, în sfârșit, - o perspectivă, în raport cu lucrarea sau, în general, cu creația.

A.A.: Au fost perioade dificile pentru societatea din Republica Moldova, și poate încă ne aflăm într-una. Cu siguranță, ca mulți alți artiști "doriți" de țările vecine, ați avut șanse să părăsiți țara dvs., să mergeți să locuiți și să activați ca muzician/compozitor/pedagog în alte locuri, poate mai "prietenoase" ca mediu social-politic. De ce ați ales, totuși, să rămâneți în Moldova?

G.C.: Ați abordat o problema majoră – cea a exodului. Aspectele psihologice ale emigrației diferă de la caz la caz, dar, oricum, reprezintă o formă de protest social. Am avut o perioadă extrem de dificilă între anii 1993 și 1996. La Ministerul culturii s-a creat o conjunctură cu totul adversă față de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor al cărei președinte eram, proiectele erau blocate printr-o decizie a Primăriei ni s-a luat o parte a sediului, iar când m-am opus am fost amenințat fizic de către cei care aveau interes să intre în posesia edificiului respectiv. În circumstanțele acestea, susținut de apropiați, mă gândeam să abandonez totul și să plec. Am avut o invitație de la o instituție de învățământ din Spania și în 1996, în ajunul Crăciunului eram decis să o accept; așteptam să se termine vacanța dar... la începutul lunii ianuarie a următorului an, după alegerile parlamentare, absolut spontan, deoarece nu m-am implicat în politică, mi s-a propus funcția de Ministru al culturii iar la 15 ianuarie 1997 am fost numit în funcția respectivă. Fiind un militant de fire m-am străduit să contribui cât mai plenar la edificarea unui sistem cultural contemporan, înțelegând că cel vechi, sovietic, este inadecvat din punctul de vedere al noii situații social-economice. Un obiectiv major în noua mea calitate a fost sincronizarea cu sistemul cultural românesc, cu instituțiile culturale din țară. Decepția a fost mare când, după plecarea mea din funcție și odată cu venirea comuniștilor la guvernare, am văzut că toate ideile, concepțiile, proiectele începute de mine, au fost date uitării. A venit o altă perioadă extrem de dificilă, cu încercări de blocare a uniunilor de creație pe toate căile, cu ostracizarea intelectualilor, marginalizarea a tot ceea ce însemna spirit și simțire românească. În aceste condiții am ales să mă implic

politic pentru a schimba regimul. Când s-a reușit și aceasta, m-am încadrat din nou în procesul de constituire a unui sistem cultural. După terminarea mandatului de deputat, pe fundalul scandalurilor de corupție în care au fost implicați politicienii din cadrul guvernării pro-europene, fiul meu m-a întrebat: - Dacă ai fi știut atunci când ai avut oferte de a pleca, că va fi așa, ai fi plecat? Vreau să vă mărturisesc că nu am știut ce să-i răspund... V-am relatat toate acestea doar pentru a remarca un lucru cunoscut: oamenii competitivi și, mai ales, cei tineri, bine pregătiți, pleacă în țările unde există un sistem, adaptându-se la acesta, deoarece doar într-un sistem funcțional există o perspectivă de realizare profesională. Sunt sigur că nu numai motivația economică stă la baza exodului tinerilor din Republica Moldova, dar, în primul rând, cea de afirmare profesională. Revenind la cazul meu, atunci, când s-a ivit șansa de a schimba ceva, eu am avut ambiția să rămân și să-mi aduc aportul. Pe tineri, pe studenții mei îi îndemn să fie competitivi, să corespundă unui nivel profesional internațional, să depășească mentalitățile locului și prejudecățile, or, doar astfel ar putea să prezinte interes și să colaboreze cu instituțiile și artiștii de peste hotare.

A.Ă.: Cum credeți că va arăta viitorul cultural, muzical, mai ales în Moldova?

G.C.: E dificil să faci prognoștici cu privire la viitorul muzicii noi. Cred că muzica nouă este cea care, pe lângă noile problematice, înglobează noi calități ale materialului sonor, noi metode de organizare a acestuia, noi forme. Unii dintre compozitori își asumă curajul, provocarea de a modela un material muzical nou, utilizând metode noi de organizare, creând tiparuri formale individuale, iar alții – nu. În Moldova din stânga Prutului primii au fost întotdeauna în minoritate sau chiar au lipsit de tot. Aceasta se datorează mediului cultural, sistemului de educație artistică etc. Cu regret, nici situația culturală actuală din Moldova nu-i favorizează pe creatorii de muzică nouă. Lipsește un proces muzical autentic. Spațiul muzicii noi în Moldova este îngust și se extinde cu greu grație voinței și activității unui grup de compozitori. Dezvoltarea artei contemporane, în general, și a muzicii, în special, nu reprezintă deocamdată o prioritate a politicii culturale în Moldova din stânga Prutului. În lipsa unui proces și a unei politici culturale cu privire la dezvoltarea muzicii noi, compozitorii pleacă în străinătate sau se orientează spre genurile muzicii comerciale.

Unii dintre compozitori reușesc să se impună în pofida situației, continuând să caute răspunsuri la cele mai dificile provocări ale muzicii noi. Alții - capitulează, amânând soluționarea unor probleme majore. Această ezitare se simte în creația multor compozitori. Personal, consider că o soluție pentru muzica nouă din Moldova ar fi conectarea la fenomenul muzical contemporan din România. Integrarea la care mă refer ar fi benefică în mai multe aspecte, nu doar în cel al sincronizării profesionale.

A.A.: Vă mulțumesc.

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Ghenadie Ciobanu

Ghenadie Ciobanu: The current cultural situation in Moldova is not to the advantage of New Music composers. It lacks a process of genuine musical evolution. The space of new music in Moldova is narrow and it expands with difficulty, only due to the will and efforts of a small group of composers. The development of contemporary art in general, and of music in particular, is not a priority of the cultural policy in Moldova yet. For lack of a cultural process and policy regarding the development of new music, composers leave abroad or turn towards the genres of commercial music. A number of composers succeed in asserting themselves despite the current situation, continuing to search for answers to the most difficult challenges of new music. Others capitulate, postponing the quest for solutions to major issues. This hesitation can be felt in the works of many composers. Personally I consider that for new music in Moldova, a solution would be to get connected to the contemporary musical phenomenon in Romania.

STUDII

Simbolism arhetipal trans/meta-cultural (II)

Mihaela Vosganian

(continuare din Muzica nr. 3/2017)

1.3. Numele, mantrele, emanațiile numelor divine, numele sunetelor muzicale și chintesența numenală a opusului muzical.

Dacă limbajele codate și universale ale matematicii și muzicii vorbesc, pentru acei ce vor să le deslușească, despre înțelesul lumilor create de divin, altfel se explică comunicarea prin cuvânt, respectiv natura referențială între nume și ceea ce denumesc ele.

În viziunea grecilor antici, numerele și împletirea lor în formă determinau rostirea/rostuirea conjugată într-un *nume* specific care particularizează și dă viață lucrului/individului.

La Aristotel, bunăoară, potrivit teoriei intelectiei pe care o dezvoltă în *De anima*, conceptele sunt reprezentări ale lucrurilor, iar *numele* sunt simbolurile lor conceptuale. Astfel, dacă lucrurile și conceptele erau aceleași pentru toți, rezultă implicit că ceea ce le diferenția era *simbolul*, adică *numele*; intelectul, pe de altă parte, mai degrabă imprima forma lucrului, produsul fiind conceptul lucrului respectiv, iar limbajul se considera a avea funcția exclusivă de vehicul între lucruri și concepte¹.

Platon era mai degrabă preocupat de “dreapta potrivire a numelor”, din perspectiva profundă a dialecticii ideilor și a cunoașterii însăși. În dialogul său *Cratylus*, admirabil comentat

¹ Este vizibilă aici o atitudine mai degrabă pasivă a intelectului în cunoașterea și înțelegerea lucrurilor, proces care, în viziunea aristoteliană, era independent de limbaj.

de Constantin Noica, Platon susține că “numele stau sub o rânduire și lege” (namos – 388d). În același timp, însă, vorbirea “nu e un meșteșug ca atâtea altele”, iar “cel ce vorbește (*didaskalikās*)¹ este, de cele mai multe ori, neștiutor, și oricâtă competență gramaticală ar avea el, potrivit gramaticii generative din zilele noastre, el nu are și competența lexicală decât într-o măsură minimă, de joacă sau poreclire a altora. Numele, respectiv cuvintele, el trebuie să le ia de la cineva”².

Cele două ipoteze ale relației de referință *obiect–nume* (respectiv între înțelesurile lucrurilor și punerea lor în cuvinte), dezbătute între personajele³ care polemizează în *Cratylus*, au rămas o temă incitantă până în zilele noastre: într-o primă ipostază lucrurile și numele acestora sunt într-o strânsă relație, de similitudine, iar cunoașterea numelui unui lucru înseamnă însăși cunoașterea naturii esențiale a lucrului; într-o a doua ipoteză, ca o înfrângere a *logosului cuvânt legiuitor*, nu există nicio relație privilegiată între lucruri și numele lor, numele fiind o simplă construcție lingvistică, o convenție arbitrară prin care se desemnează un anumit lucru (doar pentru scopuri practice).

De oricare parte a baricadei ne-am afla în această problematică a raportului dintre numire și necesitate⁴, legată de o filozofie a limbajului, putem împărtăși ideea Lilianeî Rusu, potrivit căreia etimologia cuvintelor (nume proprii, nume de zei, de obiecte, fapte, elemente ale naturii, etc.) “constituie rezultatul unui exercițiu al rațiunii umane de reflecție filozofică asupra semanticii elementelor primare ale vorbirii umane”⁵, cu precădere din perspectiva greacă a limbii, care tinde să identifice gândul cu cuvântul.

După cum aprecia și Noica, “faptul că numele nu poate ramâne accidental și convențional în sensul arbitrarului, îl dovedeste necesitatea, în anumite împrejurări, de a da alt nume, tocmai cel potrivit”; așa a făcut Iisus, adresându-se lui Simon: “Tu ești Petru, te vei numi de acum înainte Petru!”, instaurând botezul prin nume nou (care continuă a se da

¹ Termenul indică mai degrabă cel ce țese/descâlcește/discerne.

² Ref. Constantin Noica, Interpretare la *Cratylus*, 168:4.

³ Socrates, *Cratylus* și *Hermenogenes*.

⁴ Numire și necesitate, lucrare semnată de Saul A. Kripke (1940), unul dintre cei mai importanți filozofi analiști și logicieni contemporani.

⁵ Rusu, Liliana, Teorii privind originea limbii în dialogul lui Platon *CRATYLOS*.

monahilor sau membrilor diferitelor ordine)¹. La fel, când Dumnezeu schimbă numele lui Abram în Abraham sau pe al lui Iacob în Israel, aceștia capătă o nouă identitate, iar numele devine, astfel, (poate mai cu seamă pentru semiti), "o funcție revelatoare a existenței, identității și comportamentului celui care îl poartă"².

La vechii kabbaliști exista o legătură tainică între sunete, litere, numere și cuvinte³. Fiecărei litere îi corespundea un număr, un sunet și o idee, iar *Gemantria* contempla valoarea numerică ultimă a cuvintelor (care dădea sensul cel mai ascuns al lucrurilor) și, în funcție de aceasta, studia și afinitățile numelor.

Iată un tabel integrator (fig. 26) care arată corespondențele vibraționale, nu numai între sunete și litere, dar și asocierea cu culorile și cu elementele⁴:

Hermetic Letters, Colors & Notes

A Father	G	H	Ch	T	K	M	O, Burn	Cz	R	I Machine	U	E Net	S
G	F	A	D#	F	B	D	C	D	C	B	D	G#	
A	C	F#	Y	G#	F	A	G	C	C#	D#	All		
B	D	F/V	Z	J	L	N	P	qW	Sh	A Say	Beautiful-Go E/A/U	O	

Fig. 26

Mai mult, prin calcule laborioase *gemantrice*, misticii evrei puteau cunoaște numele angelice și astfel puteau intra în comunicarea cu ființele de lumină din tărâmul extrafizic. Totodată, numărul intrinsec cuprins în numele fiecărei persoane, calculat împreună cu numărul codului de naștere (obținut prin reducerea teosofică⁵), poate da, în viziunea kabbaliștilor, informații importante pentru destinul și misiunea referentului, pentru a-l călăuzi în viață.

¹ Ref. Constantin Noica, *Interpretare la Cratylos*, 1. Dialogul Cratylos în fața lumii imoderne, p. 157.

² Monica Broșteanu, *Numele lui Dumnezeu în Coran și în Biblie*, prefată de Nadia Anghelescu, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 17.

³ Și prima scriere muzicală (semiografia), preluată de Boethius la începutul secolului al VI-lea de la vechii greci (melografia antică), includea literele ca reprezentări sonore.

⁴ <http://www.colorofsound.com>

⁵ Reducerea la un număr a sumei numerelor componente.

Dar numerele erau asociate, în tradițiile hinduse și buddiste, cu un alt tip de rostiri sacre (în limba veche sanscrită), bazate pe forța repetitivității, respectiv cu *mantrale*. Mai mult decât numele, *mantrale* individuează concepte/afirmații întregi în sunete puține de tip morfeme¹, fie (mono)silabice, fie cuvinte simple, sau în diferite succesiuni (cu sau fără structuri sintactice), dar purtătoare de vibrație transformațională. Folosite ca obiecte de concentrare mentală sau rostite/incantate repetitiv în practicile de cult sau individuale, *mantrale* sunt legate de cele mai multe ori de *numărul de putere* 108^2 – multiplul lui 9, sau reducția la 9 (1+8), sau dublul lui 54 (numărul literelor alfabetului vedic) – număr pe care îl regăsim inclusiv în simbolistica creștină *rosacruceană* sau în cultul musulman.

Mantrale simple monosilabice, numite *Bija* (semințe/rădăcini), au stat la baza vechiului limbaj vedic, fiind încărcate de semnificații profunde spirituale. Bunăoară mantra OM/AUM – atestată prima oară în Upanishade³ (fig. 27) – este considerată sunetul divin primordial, cauza și esența universului (A – lumina, U – coborârea, M – sacrificiu⁴); el este generator al tuturor celorlalte mantrale și este totodată un sunet al ascensiunii, împluternicirii, protecției, dar și al grației divine și al conexiunii cu maestrul interior. El intensifică și puterea elementelor, în special al focului transformator.



Fig. 27 Simbolul OM/AUM

Nu degeaba acest sunet mantră i-a inspirat pe compozitorii contemporani, bunăoară pe Corneliu Cezar, în lucrarea sa cu același nume, *Aum*⁵, ca să amintim doar pe unul dintre inițiatorii muzicii spectrale. Altre *mantrale bija* (VAM, LAM, RAM, YAM, HAM, SHAM), pot susține energetic chakrele și pot fi folosite pentru echilibrarea corpurilor subtile.

¹ Unități minime de semnificație.

² O *mala* tradițională hindusă (șirag de mărgelă folosit pentru rugăciune) conține 108 mărgelă care sunt rotite după fiecare mantră.

³ Textele mistice asociate filozofiei indiene Vedanta.

⁴ Ref. Tartler, Grete, *Melopoetica*, Ed. Eminescu, Buc. 1984, p.96.

⁵ Scrisă în 1965, pentru bandă magnetică și ansamblu variabil.

Mantrele complexe din mai multe cuvinte (folosite de către budiști și hinduși), rostite sau incantate, au o dublă utilizare: 1. fie sunt invocative – conexe și dedicate diferitelor aspecte ale divinității, precum mantra *Kalachakra* sau mantrele specifice celor *Zece Mahavidyas*¹; 2. fie sunt intenționale, pentru vindecare, bunăstare, compasiune, abundență, iertare, etc. Din această ultimă categorie, cea mai cunoscută și folosită, inclusiv de către occidentali, este *Om mani padme hum* (al cărui înțeles este *sunetul tăcerii, diamantul din lotus*) și care este mantra lui Avalokitesvara (Buddha al compasiunii).

Cu o parte dintre aceste mantre, fie Bija sau mantre complexe, lucrez în cadrul practicii ***Tao/Yoga Master Gong***, sau au fost introduse de mine și în creație².

Originea divină comună a sunetelor și a cuvintelor este unanim acceptată în diverse tradiții. “La început a fost cuvântul” (Ioan, 1.1) iar lumea a fost inițiată de Dumnezeu prin sunet, ca o puternică afirmare de sine. “Și dacă tot ceea ce continuă să fie este efectul Cuvântului divin rostit la răsăritul vremurilor, atunci constanța lumii e un limbaj etern prin care El se exprimă”³. Dumnezeu în permanență ne comunică despre Sine, iar principalul adevăr transmis prin revelații este *transcendența* sa, prin rostirea neîncetată a propriilor sale nume.

Încă din secolul XIII-lea, rabinul Abraham Abulafia – descendent al teoriilor lui Moise Maimonide⁴ – aprecia valoarea incontestabilă a cunoașterii și *practicii numelor divine*, considerată drept adevărata cale de înțelegere a Creatorului și a Creației, prin care se dezvoltă deopotrivă și *Intelectul Agent* (mijlocitorul uniunii misticului cu divinitatea).

Iată ce spunea Abufalia: “Rațiunea mea a descoperit în nume o scară care îi permite să urce treptele viziunilor, iar totalitatea ansamblului de cuvinte se desăvârșește în El, prin examinare și prin experimentare. Necunoscut de filosofi, *numele* (divin) este cheia inteligenței”⁵.

¹ Pentru incantarea cărora este de dorit ca practicianul să primească *inițiere*; folosirea lor în necunoștință de cauză (fără înțelegerea corectă a semnificațiilor ezoterice) este neavenită.

² Mai multe detalii se vor da în capitolele aferente (capitolele V/ VIII).

³ Peteștreanu, Elena, op cit. p.30.

⁴ Filozof evreu născut în Spania și stabilit în Egipt în sec al XII-lea.

⁵ Moshe, Idel, Maimonide și mistica evreiască, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 2001, p.52.

Practica *numelor divine*, după opinia lui Abufalia, împreună cu țelul suprem al atingerii numelui divin complet de 42 de litere, putea conduce misticul la “moartea printr-un sărut” – moartea fizică conștientă și unirea definitivă cu divinul. Abufalia avea și o tehnică elaborată cu care putea să-l pregătească pe mistic pentru acest moment și să preîntâmpine surpriza morții fizice, asemenea *rugăciunii inimii* din tradiția creștină.

Numele divin corporal (dat misticului de către Dumnezeu) era *Šaddai* – care semnifică *El este Eu, iar Eu sunt El* – numire care implică, de altfel, și un statut de rege/profet spiritual (al Israelului) atribuit lui Abufalia, trimisul lui Mesia/Dumnezeu. Numele divin *Šaddai*, supranumit și *Metatron* sau *Prințul Chipului*, ne poate duce cu gândul la metamorfoza lui *Enoh* în arhanghelul tronurilor/*Metatron* și la extazul mistic (unirea sufletului cu Dumnezeu) pe care practicantul asiduu îl poate avea atunci când “spiritul *domnului* se așează peste el”¹.

Revelația de pe muntele Horeb, comună atât creștinismului cât și iudaismului, aduce în prim plan un alt *nume divin*, prin care Dumnezeu i s-a arătat lui Moise (Ieșirea.14), afirmându-se pe sine: *Eu sunt cel ce sunt/Eheieh așer (Cel ce este/devine)*. Echivalent al tetragramei codificate YHWH (prin aliterare *Yehova*), a cărei pronunție corectă inițială se pierde în negura vremii, acest nume apare în vechiul testament de peste 6000 de ori și este sinonim cu cuvintele jurământului lui Dumnezeu din *Deuteronom* (32:40): „*Viu sunt Eu pe vecie*”.

Desemnându-se pe *Sine* prin *Sine* se face o clară distincție între Dumnezeu – care *ființează* – și lume (natură, creație, cosmos) – care există. Această distincție se regăsește deopotrivă în mistica Islamului: *Nu este divinitate în afara singurei divinități – La ilaha illa Llah*² – dar și în Hinduism – Bhagavad-Gita (IX.5), unde Brahman (Principiul Divin) se dezvăluie pe sine astfel: *Ființa mea suportă ființele și fără ca Ea să existe în ele, ele prin Ea există*.

Ecuția *Dumnezeu – Natură* este altfel abordată în cartea *Genezei*, unde numele divin *Elohim* este singurul folosit pentru a exprima creația lumii materiale. În acest caz *Elohim*

¹ Idem, p.94.

² În mărturisirile de credință islamice – Shahadah.

(generator al tuturor forțelor naturale) este în concordanță numerologică¹ cu *Teva* (Natura).

Dar mai presus de *Elohim* (adică mai înainte de Creație) a fost doar *El*, iar numele Lui este cuprins în tetragramă. „Iată cum Tetragrama este ascunsă în creație, iar numele, ca o expresie a creației, este numele *Elohim*, căci toate naturile (esențiale) au fost imprimate prin intermediul său în gestul Creației”². De altfel, numele *El* în combinație cu alte nume, reflectă alte atribute divine, astfel: *El Elyon* (*Cel mai Înalt Dumnezeu*), *El Hai* (*Dumnezeul Viului*), *El Shaddai/Šaddai* (*Atotputernicul Dumnezeu*) sau *El Olam* (*Dumnezeul Veșnic*).

Fără a epuiza tipologia numelor divine ebraice, multe dintre ele legate de *arborele vieții*³, asemănarea lor, în proporție de mai mult de o treime cu tipologia numelor divine din *Coran*, devine o temă interesantă de abordare.

Islamul (ca și iudaismul), fiind o „religie a Cărtii revelate”, folosește din plin numele divine. Spre deosebire de *Biblie* – care nu deține o listă a numelor lui Dumnezeu – *Coranul* expune cele 99 de nume divine aferente, grupându-le pe câmpuri semantice, unele comune cu cele semite: Dumnezeu – *Cel Unic*, *Cel Creator*, *Cel Puternic*, *Cel Milostiv*, etc. *Numele divine* ocupă un loc de cea mai mare importanță în alcătuirea textului *Coranului*, iar în practica islamică de cult ele se scandează cvasi-continuu, precum o mantră (tot de 108 ori), astfel încât „oricine le memorează să intre în paradis”⁴.

Altfel se pune discuția în textele medievale post biblice, spre exemplu la Dionisie Aeropagitul, unde *numirile divine* exprimă doar atribute relative care sunt inferioare esenței absolute, deoarece cauza a toate este considerată mai presus de toate și nu se poate cuprinde. Ele se exprimă, la Aeropagitul, fie prin *numele nediferențiate*, referitoare la întreaga dumnezeire (suprabun, supradivin, supraesențial, supraînțelept, etc), fie la cele *diferențiate trinitare* (*Tată, Fiu și Duh Sfânt*) – care sunt cuprinse în capitolele *Binele, Ființă, Viață, Înțelepciune* și *Unul*, sugerând o filieră neoplatonică⁵.

¹ Valoare numerică 86.

² Ref. Idel, Moshe, op. cit p.129.

³ Tema va fi reluată în subcapitolul următor.

⁴ Ref. Broșteanu, Monica, *Numele lui Dumnezeu în Coran și în Biblie*, prefață de Nadia Anghelescu, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 28.

⁵ Respectiv corespondența cu triada lui Proclus – *Ființă, Viață, Inteligență*.

Viziunea lui Dionisie presupune o dublă abordare. 1. prin *cunoașterea teologică catafactică*, pozitivă (afirmațiile lui Dumnezeu despre Sine prin revelațiile Sale), 2. *cunoașterea apofatică*, a negării: “Însă El (Dumnezeu) nu este înțeles, nu este rostit și nu este numit și nu este ceva din cele ce sunt, nici nu se cunoaște în ceva din cele ce sunt. El este totul în toate și nimic în nimic, este și cunoscut tuturor din toate și nimănui din ceva”¹.

Oricare ar fi obțiunea de abordare personală legată de numele divine – ca observator, contemplator, practicant, intermediar, creator – nu am niciun dubiu că ele ajută la modelarea sufletelor oamenilor și la accelerarea ridicării nivelului lor de conștiință. Totodată, cred că reverberația numelor divine, în conștiința unui creator de artă, poate duce la tentația folosirii lor, fie ca tehnică spirituală, fie în demersul artistic, așa cum voi demonstra în capitolul dedicat opusurilor trans-realiste și în cel dedicat *Terapiei sonore*.

Dacă numele divine se propagă în sufletele oamenilor, iar numele date oamenilor ajung a “se împlânta în ființa lor”², *numele sunetelor muzicale (solfeggio)* sunt un caz tentant și special de analizat. Nu întâmplător, numele celor șase sunete/frecvențe sacre inițiale, considerate *armonice* (în sens de dăătoare de armonie), atribuite lui Guido D’Arezzo au fost date de la prima silabă a semistihurilor imnului Gregorian, închinat Sfântului Ioan Botezatorul, care se înalțau într-o scară ascendentă hexatonală.

1.Ut³ - queant laxis

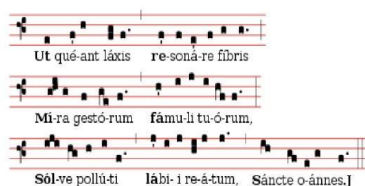
2.Re - sonare fibrīs

3.Mi - ra gestorum

4.Fa - muli tuorum

5.Sol - ve polluti

6.La - bii reatum



¹ Sfântul Dionisie Areopagitul, Opere Complete, Despre Numirile Dumnezeiești, Editura Paideia, 1996, VII. 3, pag 164.

² Noica, op cit. 157.

³ Ut a fost transformat pe la 1600 în Do (probabil provenit de la Dominus), pentru facilitarea pronunției și solfegierii cântului, iar sunetul Si – cel de-al șaptelea pentru o scară muzicală completă dar inexistent în Imnul lui Boetius – a rezultat din inițialele cuvintelor Sancte Ioannes.

Diferența față de semiografia inițială pe 4 portative se poate vedea din transcrierea în sistemul actual de notație (fig. 29):



Fig. 29

Iată traducerea din latină a imnului sacru, destinat cu precădere cântăreților de *cantus planus*¹: “pentru ca fideli tăi să poată cânta cu tot avântul faptele tale minunate, eliberează-i de păcatul ce le-a contaminat buza, o Sfinte Ioane”.

Pare evident că psalmodierea acestui imn sau a cânturilor liturgice gregoriene în general, inducea acea stare de pace, liniște și echilibru, de fapt armonizarea interioară prin folosirea frecvențelor, unul dintre dezideratele centrale ale tuturor tradițiilor și practicilor ezoterice.

Deși călugărul benedictin Guido d'Arezzo nu și-a asumat, poate, la vremea respectivă, rolul de *nomothet* (legiuitor) și *onomaturg* (creator de nume) al Frecvențelor Sacre, (precum Demiurgul pentru Creația Sa, sau precum Adam pentru Natură), consider că artiștii ar trebui să-și asume numele/titlurile propriilor lucrări în cunoștință de cauză, cu mare responsabilitate. Astfel, chintesența unei opere de artă va transpare încă de la reverberația propriului său nume, sau altfel spus, *logosul* va fi conținut în *onoma*, în mod asumat. Cum scriitorii dețin deja traiectul eroilor lor și poate nici nu-i simt cu adevărat până când nu le dau nume, așa și compozitorul ar fi necesar să-și dea “dreapta (de)numire”, opusurilor lor.

Cum aprecia Noica, “în principiu, orice om ar trebui să traiască omenescul atât de plenar încât numele său propriu să poată deveni nume comun, sau măcar să îngăduie formarea unui verb și adjectiv (cezarc, rafaelic, goethean), în fapt, numai oamenii de excepție obțin treapta definirii de sine valabilă și pentru alții...”². Și tot așa și titlurile operelor acestora, corelate cu numele lor, rămân adânc inserate în conștiința iubitorilor de artă, după multe decenii sau secole.

¹ Cântul liturgic catolic începând cu sec. al VI-lea.

² Constatin Noica, op. cit, 157.

Ne-am putea imagina un alt titlu, Wagner, de exemplu, pentru faimoasa sa tetralogie *Inelul Nibelunghilor*? Poate inestimabilele *Patimi* ale lui Bach, *Recviemul* lui Mozart sau *Cumintenia Pământului* sculptată de Brâncuși, ar fi putut purta altfel de nume? Uneori chiar numele unui anume erou poate genera o paradigmă creaționară pentru mai mulți scriitori, pictori sau compozitori. Bunăoară, celebrul și controversatul personaj Faust a bântuit mintea creatoare a atâtor artiști ai timpurilor, de la Rembrandt (*Doctor Faust*, 1652), la Goethe (1790), la Wagner (*Uvertura Faust*, 1840), la Berlioz (*Damnațiunea lui Faust*, 1845/46), la Gounod (*opera Faust*, 1859), sau Liszt (*Simfonia Faust*, 1854–57), sau Sarasate (*Nouvelle fantaisie sur Faust*, 1874), ca să enumerăm cazurile cele mai cunoscute.

Pe de altă parte, personajul mesianic Iisus (în ipostaza de prunc sau de martir) a apărut în reprezentările mai tuturor pictorilor din istorie, de la medievali la contemporani și deopotrivă în genuri muzicale diverse (corale, cantate, oratorii, operă) ale compozitorilor din epoci diferite. Am putea enumera doar câteva exemple muzicale: ultima lucrare a lui Pergolesi – *Stabat Mater*¹, cele două oratorii ale lui Bach – *Johannes-Passion* și *Matthäus-Passion* –, oratoriul *Messias* de Haendel, *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (*Ultimile șapte cuvinte ale lui Christ pe cruce*)² de Haydn, sau *Christus am Ölberge* (*Christ pe muntele măslinilor*) – oratoriul lui Beethoven inspirat de *Carravaggio*) – *L'Enfance du Christ* de Berlioz sau *Oratoriile de Paști* și de *Crăciun* de Jora, ori opera rock *Jesus Christ Superstar* (1970) de Andrew Lloyd Webber.

Chiar și titlurile neutre de sonată ori simfonie au purtat un al doilea nume, subtil, poetic, metaforic, ca un alt sens, cel esențial. Să ne amintim de celebra parte întâi a sonatei în do diez minor de Beethoven, numită și a *Lunii*, sau de sonata *Patetica*, sau de simfoniile beethoveniene *Pastorală* sau *Eroica*, ori de *Neterminată* de Schubert, sau de *Simfonia* (a VIII-a) “a celor o mie” de Mahler. Și astfel, după cum aprecia Noica, “creațiile de artă dau realității un al doilea înțeles” și chiar “întreaga cultură este un fel de a da al doilea nume lucrurilor, respectiv numele lor potrivit”³.

¹ Pentru soprană și alto, 2 viori, violă și bas continuu

² În cele trei versiuni de orchestră, cvartet, corală.

³ Noica, op. Cit. 143.

2. Conștientizare simbolică, arhetipală și mitică, în procesul spiritual și artistic.

2.1. Simbolurile științei sacre – corespondențe muzicale.

Forțele cosmice – numerele, formele și numele – își desăvârșesc menirea în procesul de materializare / substanțializare prin simboluri complexe ce le combină, în mod ingenios, pe unele mai simple.

Mă voi limita la câteva dintre cele mai comune simboluri izvorâte din geometria sacră care statuează, în diferite tradiții, creația divină: *Vesica Piscis* ebraică, *Floarea Vieții* egipteană, *Arborele kabbalistic al Vieții* și *Merkabba*. Ele conțin tipare recognoscibile peste tot în natură, modelând, de fapt, realitatea manifestată.

Pentru mine, conștientizarea și folosirea lor în practica spirituală, cât și în creația artistică, a devenit o năzuință și o posibilitate de aliniere la voința creatoare divină.

Vesica Piscis/Mandorla – *portalul nașterii* – reprezintă intersecția a două cercuri (în care centrul fiecăruia se află pe circumferința celuilalt) și implică deopotrivă cele trei rădăcini sacre, respectiv $\sqrt{2}$ – funcția generativă, $\sqrt{3}$ – funcția formativă și $\sqrt{5}$ – funcția regenerativă, indispensabile formării poliedrelor regulate și a tuturor volumelor (Fig. 30).

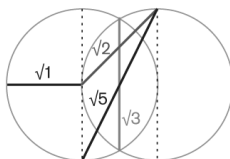


Fig. 30 *Vesica piscis* cu rădăcinile sacre

Ca sistem dublu-inelar, *Vesica piscis* poate fi regăsită și în reprezentarea standard a *Transformatei Fourier* a sunetului, compusă din două unde complementare (sinus și cosinus, în cuadratură de fază¹), în care se poate împărți deopotrivă *inelul cromatic muzical* de 12 semitonuri – $Z/12Z^2$ (fig. 31).

¹ Defazate cu 90 de grade.

² Unde Z este setul de numere întregi de la 1 la 12.

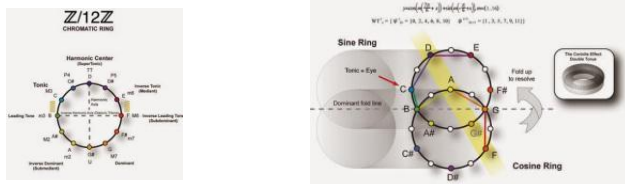


Fig. 31 Undele complementare sinus/cosinus și inelul cromatic¹

Analizele spectrale realizate de computer folosind FFT (*Fast Fourier Transform*) se folosesc, mai nou, în cercetările de *detectarea automată a genurilor muzicale*, dar mai cu seamă în *muzica spectrală* contemporană – care își propune recuperarea fenomenului *rezonanței naturale*, fie prin generarea de scări muzicale bazate pe armonice, fie prin modelarea, fuzionarea și transformarea aspectelor particulare ale spectrului sonor.

Vezica Piscis se multiplică în șapte cercuri generând *sămânța vieții*, iar mai departe, reverberația sa multiplă generează simbolul *floarea vieții* (fig. 32), toate trei fiind ascunse în templele vechi egiptene (Luxor, Abidos) sau în sculpurile creștine timpurii ale coptilor, cât și în mozaicurile islamice (Turcia), sau indiene (Amistar), ca o permanentă conștientizare a simbolurilor arhetipale. Mai mult, s-a demonstrat că o porțiune din rețeaua energetică invizibilă care inconjoară pământul se bazează pe *Floarea vieții* (cât și pe hexagramă) și conexează toate aceste situri antice, iar diametrul primelor cercuri mediene (*sămânța vieții*) poate fi regăsită în linia care leagă Stonehenge (cercul megalitic vechi de 8000 ani), de Orkney (considerat cel mai vechi centru megalitic), prin capela Rosslyn (de care sunt legate poveștile Sfântului Graal ale Templierilor).

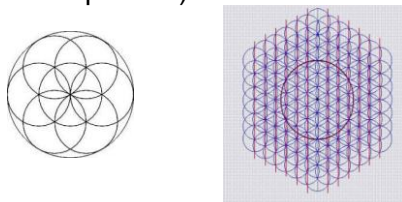


Fig. 32 Sămânța vieții și Floarea Vieții

¹ Ref. <https://lumeacarnavalului.files.wordpress.com/2014/09/02-harmonics-chromatic-ring.jpg>

Dar, mai ales, aceste tipare ale vieții se găsesc pretutindeni în natură, în procesul *mitozei* (diviziunea celulară prin care ia naștere organismul viu) sau în ciclurile plantelor, manifestând de fapt *forța vieții*, sau acțiunea/reacțiunea energiei în formarea, dezintegrarea și regenerarea materiei, respectiv în procesul *morfogenezei*.¹

Nu e de mirare că o minte brillantă, precum a compozitorului și teoreticianului² Aurel Stroe, a fost incitată de ideea captării în forme muzicale a tiparelor vieții, mai precis a principiilor convergente din *morfogenetică*, *teoria catastrofelor* (RenéThom) și *teoria structurilor disipative* (Ilya Prigogine). “Muzica sa este o reflecție în sunete”³, după cum aprecia Dan Dediu, în care preocuparea de bază este legată mai degrabă de exprimarea ideilor prin forme ingenioase, deopotrivă bizare, care se nasc, se maturează, cresc uneori pâna la anomalie (generând “hernii”, “enclave” sau “tumori”), ca mai apoi să deraieze, să se degradeze, să moară și să se descompună până la punctul de disipare.

Asemenea lui Aurel Stroe, noi compozitorii am putea găsi alte feluri de a exprima existența, așadar prin sunete și *forme muzicale întrupătoare*.

Arborele vieții este un alt simbol fundamental, conținut și el în *floarea vieții* (fig. 33):

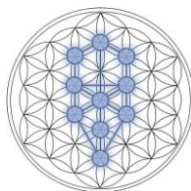


Fig. 33 Formarea *arborelui vieții* din *floarea vieții*

¹ Se referă la: 1. Procesul de formare a structurilor morfologice ale organismelor; 2. ramură a geomorfologiei care studiază procesul de formare a reliefului.

² În lucrarea *Muzica morfogenetică*. O apropiere catastrofico-termodinamică de compoziția muzicală.

³ Dan Dediu, Cu Aurel Stroe prin cotloanele minții și bizareriile muzicii – eseu morfogenetic http://www.centrulculturalbusteni.ro/articole/stroe_id_dediu.pdf

Deși asocierea între *arborele vieții* și divinitate se regăsește în mai toate tradițiile, în diverse întrupări – *arborele cunoașterii*, *arborele crucii*, *arborele noului legământ*, *arborele lumii* (creștinism), *arborele celest* (maiași), *copacul răsturnat* (hinduși, islam, folclor islandez, lapon sau australian), *arborele kabbalistic*, explicat în *Sefer Yetzira* ("Cartea Creației"), rămâne, după părerea mea, una dintre viziunile cele mai complexe și sintetic structurate dintre toate teoriile creaționiste.

Deoarece această viziune reprezintă o adevărată cheie în înțelegerea omului și a universului și o unealtă de practică spirituală pe care am implicat-o deopotrivă în *Terapia cu Sunet* și în creație, consider necesar să detaliez în mod deosebit semnificațiile acestui simbol.

Arborele vieții (fig. 34) implică o fuzionare a celor trei forțe cosmice (de care vorbeam la începutul capitolului) – *numerele, formele și numele*, astfel: primele zece numere divine ale lui *Dumnezeu Creatorul* – *sefira/sefirot*¹ – împreună cu cele 22 de litere, constituie cele 32 de *cărări* ale înțelepciunii secrete. "Așa cum în matematicile înalte luăm în considerare numerele în sensul lor abstract, tot așa în Kabbala luăm în considerare Divinitatea, prin intermediul formelor abstracte ale numerelor, cu alte cuvinte prin SVIRVTh (sefirot)².

Această abordare mi se pare totodată într-o deplină concordanță cu sintagma antică înscrisă pe frontispiciul templului din Delphi: "Omule, cunoaște-te pe tine însuși, căci, cunoscându-te pe tine însuși vei cunoaște cosmosul!"

Poate că, Pitagora însuși a preluat ideile simbolice numerice din această teorie orientală antică.

Această abordare mi se pare totodată într-o deplină concordanță cu sintagma antică înscrisă pe frontispiciul templului din Delphi: "Omule, cunoaște-te pe tine însuși, căci, cunoscându-te pe tine însuși vei cunoaște cosmosul!" Și poate că, Pitagora însuși a preluat ideile simbolice numerice din această teorie orientală antică.

¹ Cuvântul *sefira*, la plural *sefirot*, semnifică numărarea sau emanația numerică.

² Introducere la Zoharul, Cartea splendorii, Editura Herald, București, 2012.



Fig. 34 Simbolul kabbalistic al Arborelui Vieții

Fiecare sefira se poate identifica cu ajutorul a cinci planuri numenale: 1. numele lui Dumnezeu, 2. numele sefirei însăși, 3. numele căpeteniei ordinului îngeresc, 4. numele ordinului îngeresc și 5. numele planetei aferente din sistemul nostru solar¹. Planurile, la rândul lor, corespund celor cinci principii/corpurile subtile ale entității om: spiritul, sufletul, intelectul, inima² și corpul fizic intelectul, inima³ și corpul fizic. Astfel, Dumnezeu corespunde spiritului, sefira corespunde sufletului, șeful ordinului îngeresc corespunde intelectului, ordinul îngeresc corespunde inimii și planeta corespunde corpului fizic. Totodată sefiroturile corespund unor simboluri geometrice și deopotrivă chakrelor⁴.

Cele 10 sefiroturi, luate împreună, reprezintă proiecția *Omului Arhetipal*, *Ființa Primordială*, în concordanță cu un segment corporal din *tzelem Elohim* (imaginea divină), iar fiecare sefirot, în același timp, reprezintă și attribute/virtuți ale Divinității, dintre care unele sunt considerate masculine și altele feminine. Totodată, fiecare sefiră este deopotrivă androgină, fiind receptivă/feminină (fața de cea de dinaintea ei) și

¹ Un tabelul sintetic al tuturor acestor corelații îl vom prezenta în capitolul destinat *Terapiei sonore*.

² Inima reprezintă mai mult decât un organ fizic; în multe dintre teoriile ezoterice funcționează ca un al doilea creier subtil și ca un "organ spiritual".

³ Inima reprezintă mai mult decât un organ fizic; în multe dintre teoriile ezoterice funcționează ca un al doilea creier subtil și ca un "organ spiritual".

⁴ Viziune împărtășită și de altcunoașteri spiritualevechi, precum Pranic Healing.

masculină/transmițătoare (față de cea care îi urmează direct), iar veriga de legătură între ele este *Ruah*, "spiritul din Mezla, influența ascunsă"¹:

Keter — Ehyeh Asher Ehyeh/Sefiramonada = Macroprosopus², Coroana, supraconștiința, principiul invizibil, indivizibil și nemultiplicabil, legătura între pozitiv și negativ; Tatăl Ceresc imuabil al tuturor lucrurilor care reprezintă *Existența: Eu sunt/ Eu sunt cel ce sunt*; simbolul geometric al punctului;

(C)Hokhmah — Yah (Yahu)/Sefira diada = perechea compusă din *unu* și reflexia sa; prima putere a intelectului conștient, emisfera dreaptă, potența masculină activă, fuziunea principiului masculin al lumii de Sus cu cel feminin al lumii de Jos (sefira 3); *Înțelepciunea Dumnezeului Etern/ Salvator; linia ca simbol geometric*;

Binah — YHVH (Elohim/ El Elyon)/Sefira triada = marea formă feminină a lui Dumnezeu, esența mântuirii și a liberătății; potență feminină pasivă infinită a *Inteligenței/Înțelegerii divine*; emisfera stângă, Mama Superioară, rodnică, care se unește cu Tatăl (sefira 2); închide *triunghiul* cu primele numere sefirotice evidențiind *Trinitatea supremă*, respectiv *triunghiul*;

(C)Hesed — El/AL/Sefira tetrada = *Bunătatea*, iubirea, compasiunea și lumina cu care s-a creat lumea în prima zi, unirea sefirei 2 cu 3; Măreția/Mărirea, *potența masculină activă* infinită a lui Dumnezeu; expresia forței emotive a sufletului, mâna dreaptă, *pătratul*;

Gevurah — Elohim (Gibur)/Sefira pentada = Puterea restrictivă care controlează aspectul infinit al luminii lui Chessed în vederea absorbției ei de către lume/natură; potența feminină pasivă finită, *Putere/Forță/Dreptate/Teamă*; puterea de implementare a emoțiilor inițiate din *Chesed*, mâna stângă, *pentagrama*;

Tifa(e)ret — YHVH(Adonai/Eloah va-Da'at) / Sefirahexada = *Frumusețea / Îngăduința* rezultată din unirea iubirii/îndurării și dreptății divine (4+5) care împlinește a doua trinitate a sefiroturilor; reconciliera înclinațiilor conflictuale dintre *Chesed* și *Gevurah*, *hexagrama*;

Netzah — YHVH Tzva'ot/Sefira heptada = *Fermitatea* sau *Victoria*, răbdarea, perenitatea și anduranța, capacitatea de alianță; în paritate cu *Hod* asigură mersul înainte al ființei și starea de echilibru a

¹ Idem, op cit. p.28.

² Primul și cel de-al doilea Logos în manifestare.

corpului și reprezentarea interactivității de grup; piciorul drept, *septagrama*;

Hod — Elohim Tzva'ot/Sefira otgoada = *Splendoarea, Gloria*, potența feminină pasivă, misterul formelor, perseverența și determinarea ființei, comunitatea, confesiunea, retragerea și abandonul prin rugăciune; piciorul stâng, *octograma*;

Yesod — El (C)Hai & Shaddai/Sefira eneada = *Temelia/baza*, forța masculină colectoare a energiilor formate din sefiroturile anterioare 7 și 8, reprezentată de *Domnul/Puternicul ce Viu, Atotcuprinzător*, finalizează a treia trinitate a sefiroturilor și conduce către ultima sefiră (10) care primește; *eneagrama; chakra sexuală*;

Malkhut — Adonai(ha-Aretz)/Sefira decada = *Regatul manifestării — Shekinah, Regina/Mireasa, Microprosopus*¹, *Mama inferioară*, forma divină cea mai apropiată lucrurilor create care guvernează viața, moartea și vindecarea, *chakra bazei, decagrama*.

Mai există o non-sefiră² – **Daath** (*Cunoașterea*), care se consideră a fi invizibilă, pe crucea centrală, la conjuncția dintre puterile intelectului – *Chokmah (Înțelepciunea)* și *Binah (Înțelegerea)*, pe axa mediană între *Keter (Coroana)* și *Tifaret (Frumusețea)*; ea face referire la *da'at hamitpashet* (cunoașterea extinsă ce duce la procesarea/integrarea corectă a adevărului), ca legătură între *da'at elyon* (cunoașterea înaltă, secretă, ezoterică) și *da'at tachton* (cunoașterea joasă care conexează intelectul cu tărâmul emoțiilor).

Sefiroturile formează trei *Stâlpi*, astfel: 1. *Stâlpul Milei* din dreapta (format din emanațiile 2, 4, 7), *Stâlpul Justiției* din stânga (format din emanațiile 3, 5, 8) și *Stâlpul Blândeții* din centru (format din emanațiile 1, 6, 9, 10). Totodată, prima triadă/trinitate (1, 2, 3) reprezintă *lumea intelectului*, a doua (4, 5, 6), a *lunii morale*, iar a treia (7, 8, 9) a puterii și stabilității – *lumea materială*.

Arborele vieții kabbalistic este alchimizat în practica mea personală spirituală, dar mai cu seamă în modulul de *Tao Yoga Master Gong* din *Terapia Sonoră* cât și în propria creație, cu precădere în opusul multimedial intitulat *The 7 Planetary Cycle*³.

¹ Al treilea Logos înmanifestare.

² Daat, de multe ori, nu figurează în toate simbolurile arborelui vieții.

³ Alte amănunte legate de aceste aspecte vor fi furnizate în capitolul aferent *Terapiei sonore* și cel al opusurilor *trans-realiste*.

Merkaba este un simbol arhetipal al vechilor mistere, (de)numit de egipteni de la **Mer**-lumină, **Ka**-spirit, **Ba**-corp, dar prezent deopotrivă în tradiția evreiască și cea creștină, în *Sufism*, sau în culturi șamanice¹.

Reprezentată în geometria sacră, fie în plan bidimensional ca *hexagramă*, fie, în plan tridimensional ca *tetraedru² stelar*, *MerKaBa* este descrisă ca un câmp de energie cristalină/diamantină, care înconjoară fizicul nostru (fig. 35) și aliniaza corpurile subtile, de aceea este cunoscută și drept *corp de lumină*, *câmp de lumină*, *vehicul de lumină* sau *tron divin*, *car de foc*. Câmpurile de lumină ale celor 2 tetraedre în mișcare de rotație contrară, (cel de sus considerat mental, solar, masculin care se rotește la stânga, și de jos, emoțional, pământesc, feminin care rotește la dreapta), împreună cu cel fix și înrădăcinat în corpul fizic, formează cercuri concentrice și spirale de energie (asemănătoare cu cele ale ADN-ului) care asigură sursa întregului nostru sistem energetic (chakre/aură/meridiane) și integrează perfect aspectele bipolare ale creației materiale (extindere-contrație, lumină-întuneric, feminin-masculin).



Fig. 35 Câmpul *MerKaBa*

Este interesant de remarcat că *tetraedru stelar* (*steaua tetrahedronică*), inclus(ă) într-o sferă, este și forma în care se structurează faza incipientă de diviziune a zigotului³, în procesul mitozei (fig. 36).



Fig. 36 Diviziunea în 4 a zigotului în formă de tetraedru stelar cuprins în sferă

¹ precum Tradiția Boen din Tibet.

² Conform unor tipare tot tetrahedrice se aliniaza și carbonul din corpul nostru, sau vibrațiile care determină siliciul din crusta Pământului.

³ Zigotul – celula care rezultă din contopirea ovulului cu spermatozoidul.

Activarea progresivă a acestui câmp *transdimensional* tetraedric complet, (inclusiv al tetraedrului fix), prin inițiere, în armonie cu evoluția conștiinței noastre individuale și supravegheată de Sinele Superior, permite transcenderea timpului și spațiului, respectiv trecerea dintr-o dimensiune în alta, sau extinderea percepției în octavele frecvențiale înalte. Această activare se poate realiza prin circulararea energiei (prana/ka) prin tubul pranic¹, prin conectarea corpului mental cu corpul emoțional și cu cel fizic, într-o *rată geometrică* specifică, de o anumite viteză, respectiv rotirea în direcții opuse a câmpului electro-magnetic (care încorporează atât corpul eteric, cât și spiritual).

Drunvalo Melchizedek² susține că “*Mer-Ka-Ba* este mult mai mult decât toate acestea, pentru că poate să creeze realitatea la fel de ușor cum trece prin alte realități”. El susține totodată că, acum mai bine de 13.000 de ani în urmă, oamenii erau conștienți de energia geometrică și de câmpurile care se roteau aproape cu viteza luminii în jurul lor, dar că ele au încetinit până la a înceta să se mai rotească odată cu *căderea*, iar practica *MerKaBa* s-a pierdut cu desăvârșire³.

Merkaba este, de fapt, o *metodă de propulsie anti-gravitațională* (descrisă inițial în școala misterelor lui Akenathon, cunoscută de mentorii spirituali din toate timpurile, inclusiv de maeștrii yoghini din Himalaya), transmisă în secret din generație în generație, de-a lungul veacurilor, și redescoperită de către Einstein prin Teoria Câmpurilor Unificate⁴. Actualmente, viteza de rotație a unui *MerKaBa* reactivat (de aproximativ de 16-20m în diametru) poate fi captată de instrumente moderne de măsurare energetică și are aspectul unei radiații în infra-roșu care înconjoară o galaxie.

Din punctul meu de vedere, inițierea în *MerKaBa* este unul dintre mijloacele spirituale cele mai eficace care ne poate reconecta la stadiul de conștiință originară, pe de-o parte prin practicarea unui tip de respirație specifică, dar mai ales prin

¹ Care se întinde din creștetul capului până în jos la perineu, unind chakra coroană cu ceabazală.

² Bernard Perona, alias Drunvalo Melchizedek (n.1941) este unul dintre reprezentanții de seamă al New Age Consciousness.

³ Ref. Melchizedek, Drunvalo, The ancient secret of flower of live, vol.1, Light Technology Publishing Kindle Edition, 2012.

⁴ Publicată pentru prima oară în 1925-27.

asocierea cu experimentarea iubirii necondiționate, fără de care ar rămâne doar un vehicul în stare latentă, sau greu gestionabil. *Merkaba*, cu toată simbolistica ei, a fost totodată introdusă în partea de final a operei mele *Awaken Dreamer*.

Cunoașterea simbolismului sacru reprezintă, fără îndoială, un subiect deschis, inepuizabil, și un proces continuu de orientare și revelație spirituală în conștiința fiecărui om, dar mai cu seamă a creatorilor. El rămâne un domeniu viu, de explorat și de integrat în creație, pentru acei artiști care vor să se apropie, în dezideratele lor, de arta inițiatică, sacră și ezoterică.

2.2. Arhetipuri generale și mituri și reprezentările arhetipale muzicale.

Alături de cunoașterea simbolică, "*arhetipurile* orientează ființa umană spre începuturile sale și în același timp spre sensul ce dănuie prin ele, fiind un limbaj comun al umanității" ... care "vorbește implicit chemând la contemplație."¹

Chiar dacă termenul de *arhetip* apare în modernitate – în psihologie, antropologie sau istoria religiilor, *arhetipalitatea* este specifică artei preistorice, folclorului și mitologiei și traversează o istorie terestră de cel puțin mii de ani, fără limite geografice și culturale.

La începutul secolului al XX-lea, Carl Jung dezvolta o *teorie arhetipală* în legătură cu inconștientul colectiv – considerat de el drept o „moștenirea arhaică a umanității”, sau ca datum universal psihic, aflat în dotarea fiecărei ființe umane.

În *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Jung descrie *imaginile/reprezentările arhetipale universale*, precum *Umbra*, *Anima/Animus*, *Bătrînul înțelept* și *Marea mumă*, ca pe acele trăsături/tendințe comportamentale (*patterns of behavior*) cu care ne naștem și care modelează conduita umană; prin ele se manifestă, de altfel, *arhetipul* (ca noțiune abstractă cu conținut psihic), în toate culturile și religiile și de asemenea în vise și viziuni. "Cea mai bună modalitate de exprimare a unui conținut inconștient bănuț, dar încă necunoscut" o are simbolul, ca *reprezentare arhetipală*, în viziunea jungiană preluată de Corneliu Dan Georgescu; el are marele avantaj de a fi capabil

¹ Ref. Petreșteanu Elena, op. cit., pag.17.

să combine factori eterogeni, incommensurabili, într-o unică imagine sugestivă”¹.

Arhetipurile care structurează inconștientul colectiv apar la Jung ca "nuclee neuropsihice", sau ca "structuri psihice identice, comune tuturor". Ele sunt în legătură cu situațiile cheie din viața oamenilor: *nașterea, botezul, căsătoria, maternitatea/paternitatea, sau puterea/declinul (eroului), moartea, înmormântarea*; ele pot fi *proiectate* nu doar asupra naturii dar și asupra artei sau chiar a științei.

Mai presus de toate arhetipurile se statuează nucleul *sinelui*—*arhetipul centrului/totalității persoanei psihice*, în alte cuvinte, înțelepciunea transcendentă a *maestrului interior*. El se află în centrul modelului sferic Jungian (fig. 37) al sufletului/spirit, fiind înconjurat într-un prim strat de *inconștientul colectiv* (alcătuit din arhetipuri), apoi de un înveliș intermediar al *inconștientul personal* (format din complexe – ca personalizări ale arhetipurilor legate de sufletul *persoanei*²) și de cercul exterior al *conștientului*, având drept focar *eul* (care gravitează în jurul sistemului):

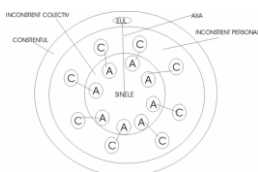


Fig. 37 Modelul Jungian al sufletului/spirit, în sferă cu 3 straturi.

Totodată, în viziunea jungiană, "expresia psihologică a totalității eului" se poate reprezenta și prin *mandala*³ (fig. 38)



Fig. 38

¹ Georgescu, Corneliu Dan, Studiul arhetipurilor muzicale (V), Revista MUZICA Nr. 5 / 2015.

² "Arhetipul social, de conformare" al unei ființe umane în procesul de adaptare la societate.

³ Ref. Mandala Symbolism, Jung, pinterest.com

Este interesant de remarcat alinierea lui Jung la vechea înțelepciune sacră simbolică (egipteană, dar și chineză – TAO și *I Ching*)¹, în elaborarea axei celor patru funcții ale conștiinței/categoriilor psihologice fundamentale (gândire-simțire, intuiție-senzație), care corespund deopotrivă celor 4 direcții², celor 4 anotimpuri, celor 4 elemente (aer, pământ, foc, apă), celor 4 momente ale zilei, dar și sistemului trigramelor *Pa-Qua* din *I Ching*/*Cartea schimbărilor* (fig. 39 și fig. 40)

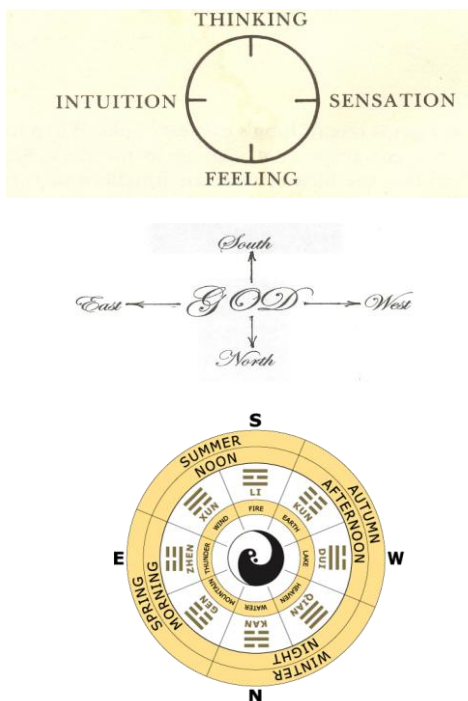


Fig. 39 Corelația între trăsături arhetipale (însușiri ale divinității), cele 4 direcții și sistemul circular jungian al celor 8 trigrame *Pa-Qua*³.

¹ Ref. Fairhaven, Christopher Mare, Group I.S.P., Jungian Typology as an Archetypal Structural Model, <http://www.villagedesign.org>

² De remarcat că axa N-S este inversată față de punctele cardinale, reprezentând viziunea anticilor despre imaginea în oglindă a divinității pe pământ (Ce e sus e și jos).

³ Ref. Fairhaven, Christopher Mare, op. cit. p.3-4.

乾 Heaven	☰	Cer (Ch'ien) – NV – creativ, activ, puternic, experiență temporală, durată
兌 Marsh	☱	Metal/Lac(Tui) – V – care reflectă, plin de lumină, plin de bucurie, observator, în relaționare
離 Fire	☲	Foc(Li) – S – strălucitor, formator, clar, discriminatoriu, logos, dătător de lumină
震 Thunder	☳	Fulger (Chen) – E – excitant, impetuos, volitiv, impulsiv, stimulat
巽 Wind	☴	Vânt (Sun) – SE – pentrant, sensibilitate, responsorial, care urmărește, asimilant
坎 Water	☵	Apă (K'an) – N – întunecat, fără formă, incert, emoțional, erotic
艮 Mountain	☶	Munte (Ken) – NE – nemișcat, greoi, liniștit, echilibrat, concentrat
坤 Earth	☷	Pământ (K'un) – SV – receptiv, pasiv, (care se abandonează, experiență spațială, extindere

Fig. 40 Tabelul explicativ al trigramelor *Pa Qua* din *I Ching*

Cele 2 axe produc separarea în tipurile atitudinale fundamentale – introvertit/extrovertit (axa principiilor bipolare *Yin/Yang*), prin care Jung crează o tipologie de 12 arhetipuri principale (ca expresie a motivațiilor umane), afiliate câte 4 la cele 3 aspecte principale ale Ființei – **Ego** (1-4), **Suflet** (5-8), **Sine** (9-12):

	Arhetipurile Ego-ului (1-4)	Arhetipurile Sufletului (5-8)	Arhetipurile Sinelui (9-12)
1/5/9	Inocentul	Exploratorul	Glumețul/Jucăușul
2/6/10	Orfanul/Omul obișnuit	Rebelul	Înțeleptul
3/7/11	Eroul	Amantul	Magicianul
4/8/12	Altruistul	Creatorul	Conducătorul

Totodată, pe axa celor patru direcții cardinale se pot forma 4 grupe a câte trei arhetipuri, generate de focusul orientării motivaționale a personalităților, dictate de următoarele teme: 1. egoitate (împlinire de sine), 2. libertate, 3. relație socială și 4. lege (Fig. 41).

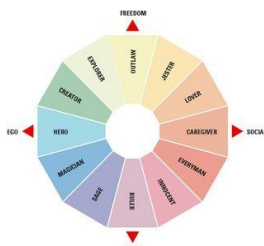


Fig. 41 Cele patru orientări motivaționale cardinale¹

Mai toate tipurile arhetipale jungiene, cu toate trăsăturile lor specifice, se regăsesc deopotrivă în arhetipurile celor 12 constelații și ale planetelor aferente, în energia cărora ne naștem. Spre exemplu, trăsăturile specifice **exploratorului** (cunoscut și ca solicitantul, rătăcitorul, individualistul, nomadul, pelerinul) – respectiv curajul, inițiativa, autodeterminarea, spontaneitatea, acțiunea se identifică cu arhetipul lui *Marte* și al semnului *Berbecului*, în timp ce arhetipul **conducătorului** (aristocratul, regele/regina, politicianul, managerul sau administratorul) și trăsăturile lui – responsabilizare, control, leadership – sunt legate de *Soare* și de constelația *Leului*, iar trăsăturile de inteligență, percepție corectă a adevărului, specifice prototipului **înțeleptului/maestrului** (savantul, consilierul, gânditorul, filosoful, cercetătorul, mentorul, profesorul, contemplativul) sunt în legătură cu *Jupiter* și cu semnul *Săgetătorului*.

Pentru cei care consimt că harta cerului este una a *conștiinței universale*, iar harta natală este cel mai bun barometru al nivelului de conștiință al sufletului venit la întrupare, analiza astrologică poate orienta corect procesul experiențial al unei persoane (în reflectarea la cele mai adânci tendințe interioare) și o poate ajuta să-și ducă la îndeplinire misiunea sa terestră.

Din punctul meu de vedere, astrologia (arhetipală), ca veche știință și artă sacră, este un instrument extraordinar de cunoaștere și autocunoaștere și de creștere spirituală, iar explorarea și aprofundarea ei, pentru un creator de artă, îi poate dăruî privilegiul de a conexa mai ușor cu nivelurile *arhetipale* și *transpersonale* a Ființei.

¹ După psihologul Carl Colder, <http://www.soulcraft.co/essays>

Arhetipurile sunt în același timp în strânsă legătură cu poveștile literaturii universale și, mai ales, cu *miturile* care „conțin teme bine definite ce reapar pretutindeni și întotdeauna. Întâlnim aceleași teme în fanteziile, visele, ideile delirante și iluziile indivizilor care trăiesc în zilele noastre.”¹

Un alt exponent dintre cei mai incitanți ai teoriilor *arhetipice* și *simbolice* care continuă să mă inspire, cu precădere în corelarea cu viziunea mitică, este fără îndoială Mircea Eliade. Pornind de la concepte platonice (*mimesis*, *eidos*, *eikon*²) și asimilând deopotrivă doctrina creștină, Eliade își structurează o viziune deopotrivă universală, dar și autohtonă.

“*Mitul eternei reînțoarceri*” este modelul arhetipal de la care pornește Eliade în argumentările sale; astfel, arhetipurile, simbolurile, ritualurile și miturile “repetă deliberat acte îndeplinite *ab origine* de zei, eroi sau strămoși”, reiterând “gestul paradigmatic”³ al *sacrului* – acea realitate „absolută”, „autonomă”, „originară” și „ultimă”⁴ care dăinuie și creează prin excelență.

Pentru societățile arhaice, reactualizarea momentului mitic (când arhetipul a fost revelat inițial) reprezintă imitarea unui model arhetipal, sau, cu alte cuvinte, înseamnă a trăi după modele și legi ce țin de *hierofania* (ca manifestare a sacrului) *primordială*⁵. Eliade consideră că lumea devine *sacră* nu doar prin creația zeilor, dar și prin “cosmizarea împlinită de om”, prin ritualuri și intermedierea lor de către sacerdoți, magicieni, preoți sau oameni de artă. Astfel, *arhetipurile*, ca și *simbolurile* sau *miturile*, capătă o *funcție ontologică* (a transformării, a recreării și a investiției cu sens a realității) și o *funcție soteriologică* (de regenerare/mântuire a spiritului, prin implicarea creativității umane în renouelarea sacrului).

Argumentând dificultatea unei delimitări clare între *arhetipuri* și *simboluri*, Eliade clasifică următoarele categorii: *arhetipuri celeste* ale teritoriilor, templelor și orașelor, *arhetipuri*

¹ <http://www.psihanaliza.org/jung>

² Mimesis = imitație a realității, eidos = idee, reflectare, eikon = imagine, copie a lumii ideale.

³ Eliade, Mircea, *Mitul eternei reînțoarceri*, trad. Maria Ivănescuși Cezar Ivănescu, Ed. Universenciclopedic, București, 1999, pag.4.

⁴ Ref. Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Ed. Humanitas, Buc. 1995.

⁵ Ref. Eliade, Mircea, *Mitul eternei reînțoarceri*.

și simboluri ale centrului, arhetipuri ale creației (cosmogonia, geneza), arhetipuri ale ritualurilor și arhetipuri ale activităților profane.

Locurile de putere ale pământului, unde nu de puține ori ne simțim ca acasă atunci când le vizităm, sunt modelate după prototipurile celeste – Nilul egiptean sau Gangele Indian. Mai cu seamă, templele și sanctuarele construite de-a lungul lor se vor fi construit după arhetipurile revelate ale constelațiilor, precum *Acturus* (orașul Assur), sau *Ursa mare* (orașul Ninive); ruinele și pietrele vechilor vestigii ale civilizațiilor capătă valoare și sens, în viziunea heliadiană, pentru că reconstituie un *simbol* sau o *hierofanie*, care le dă dimensiunea transcendentă. Ele exprimă totodată și *centrul lumii* sau *arhetipul centru ca axis mundi* între cer, pământ și *infern*. (fig. 41):

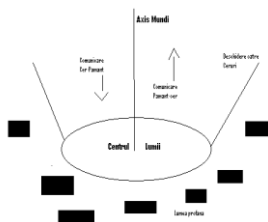


Fig. 41¹

Arhetipurile creației sunt, deopotrivă, în legătură cu simbolurile originilor – *centrul, omphalos*², sau *ochiul* – dar și cu alte entități ce definesc expansiunea – *semnul, cuvântul, limba*. Totodată, *mitul central* al tuturor religiilor și tradițiilor pământene este *mitul cosmogonic* – ca formă de relevare a începuturilor lumii – care le generează și pe altele, pentru că „servește drept model tuturor miturilor de origine”³. Acestea atrag nostalgia *Marelui Timp mitic*, fie în contopirea cu totalitatea primordială existentă dinainte de creație, fie legată de participarea la momentul creației, sau în *illo tempore*, după o epocă de început a omenirii.

¹ Ref. Ingrid Tomonicska, *Sinteză Sacrul și profanul de Eliade*.

² Buricul pământului situat, după miturile grecești, în Delphi.

³ Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor*, Editura Humanitas, București 1994, pag. 122.

Misterele miturilor devin coduri care ascund mesajul *semnificant* al unui tip de real recognoscibil doar de către inițiați, „specialiști ai sacralului”, care au depășit condiția omului profan¹. Ei conduc *ritualurile*, reiterând acel „mit viu”, care este „legat de un cult și inspirat și justificat de un comportament religios”². Din păcate, cum arăta și Eliade, „de o importanță capitală în societatea tradițională, *inițierea* este practic inexistentă în societatea occidentală din zilele noastre”³.

Din punctul meu de vedere, asumarea *inițierii* chiar de către artist, pentru a o împărtăși mai departe prin creația sa, mi se pare un crez autentic, într-o lume „desacralizată” în care omul se închipuie pe sine ca singura istorie adevărată și plină de sens⁴. Consider că *artistul inițiat* poate accesa ceea ce Rudolf Otto numea (chiar înainte de Eliade) *mysterium tremendum et fascinans* (misterul temător și fascinant) din *nominous* (“the wholly other” – celălalt întreg al prezenței sacre), – ce caracterizează, de fapt, *Homo Religiosus*, drept intermediarul între sacru și profan⁵.

Nu întâmplător, *artistul și creatorul de geniu*, după Max Scheler (alt premegător al lui Eliade) reprezintă două dintre cele patru arhetipuri ale *Homo Religiosus*, alături de *eroul spiritual* și *liderul social*.

Eliade ierarhizează oarecum miturile, surprinzând fie acele „mari mituri” ale popoarelor primitive/preistorice, dar și alte tipuri (legate mai degrabă de „popoarele istorice”), precum „mituri de mai mică importanță” sau „mituri care domină și caracterizează o religie și mituri secundare, repetitive și parazitare”⁶.

Miturile revelează „fie o structură a realului, fie un comportament uman”⁷, pentru că vorbesc despre întâmplări adevărate, care devin modele exemplare și repetabile, de justificare a tuturor actelor/activităților comunităților umane care

¹ Ref. Eliade, Mircea, *Sacru și iprofanul*.

² Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor*, pag. 118

³ Eliade, Mircea, *Naissances Mystiques—essai sur quelques types d’initiation*, Les essais XCII, Gallimard, 4 edition, 1959, pag.9

⁴ Ref. Ibidem, pag.10.

⁵ Temeni de referință (preluată și de Eliade) din lucrarea *Sacru* (Das Heilige, 1917) a teologului și filozofului german Rudolf Otto.

⁶ Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor*, pag. 119/120.

⁷ Ibidem, pag. 12.

subzistă de la o generație la alta sau de la o civilizație la alta; așadar, acea „istorie sacră, primordială, constituită de totalitatea miturilor semnificative, este fundamentală pentru că ea explică, și în același timp justifică, existența lumii, a omului și a societății”¹.

Îmbrăcând de-a lungul timpului forme în aparență din ce în ce mai noi, dar care își „schimbă numai aspectul și-și camuflează funcțiile”, rămânând în realitate la fel de vechi, *miturile* încorporează *arhetipurile activităților profane*; „este evident că anumite sărbători, profane în aparență, ale lumii moderne, își păstrează încă structura și funcțiile lor mitice: petrecerile de Anul Nou, sau sărbătorirea nașterii unui copil, a construcției unei case, sau chiar numai a instalării într-un apartament, trădează necesitatea obscur resimțită a unui reînceput absolut, a unui incipit *vita nova*, adică a unei regenerări în toate”².

Dorul de origini și tendința către un nou început sunt, de fapt, legate de “mitul Paradisului pierdut” și implicit de “exaltarea inocenței *adamice*” sau a “plenitudinii beatifice de la începutul istoriei”³, “în acel timp paradisiac zeii coborau pe Pământ și se amestecau cu oamenii; și oamenii, la rândul lor, puteau urca la Cer escaladând un munte, un arbore, o liană sau o scară, ori chiar lăsându-se purtați de păsări”⁴.

Însăși căutarea edenului terestru de către primii pionieri ai vestului, cei care acordau acelei descoperiri geografice o semnificație *eshatologică*⁵, de altfel, ca, oricare dintre călătoriile fiecăruia dintre noi în ținuturi îndepărtate, spectaculoase și virgine, împlinesc, mai mult sau mai puțin, aceeași nevoie de redescoperire a paradisiacului.

Nu de puține ori această căutare aduce în prim plan și imaginea *omului natural*, dincolo de istorie și de civilizație, sau “mitul bunului sălbatic, apropiat de modelele antichității clasice și chiar de mediul biblic”. El poate încorpora chiar și o funcție inițiativă, de vindecare sau de legătură între târâmurii și, astfel,

¹ Ibidem, pag. 123.

² Eliade, Mircea, Mituri, vise și mistere, colecția Historia Religionum, Edit. Univers Enciclopedic, București, 1998, pag. 21.

³ Eliade, Mircea, Nostalgia originilor, pag. 158.

⁴ Eliade, Mircea, Mituri, vise și mistere, pag. 67.

⁵ De căutare a Împărăției lui Dumnezeu, ca nouă ordine de existență sau ca ultimă fază de mântuire și transfigurare a lumii, dincolo de istorie.

se întruchipează ca *șamanul* – “marele specialist în *chestiuni spirituale*, adică cel care cunoaște mai bine decât oricine multiplele drame, riscuri și pericole ale sufletului”. Tot el “întreprinde lungi călătorii extatice în Cer, pentru a implora binecuvântarea divină”¹.

În străduința sa de reintegrare a omului primordial, *șamanul* e deopotrivă artist pentru că pictează, modelează, cântă și se însoțește de instrumente muzicale în călătoriile sale spirituale, după cum și artistul poate deveni șaman, asumându-și călătorii vindecătoare și vizionare, și poate transcede dincolo de experiența naturală a omului, către *ganz andere*². „Toate purtările ciudate ale șamanului revelează cea mai înaltă spiritualitate... Miturile care constituie această ideologie sunt dintre cele mai frumoase și mai bogate din câte există: sunt miturile Paradisului și ale căderii, ale imortalității omului primordial și ale comerțului lui cu Dumnezeu, ale originii morții și ale descoperirii spiritului”³.

Nostalgia paradisului, prin experiența mistică șamanică, ca și “dorința de a regăsi starea de libertate și de beatitudine dinainte de cădere”, precum și “voința de a restaura comunicare dintre Cer și Pământ”, de care vorbea Eliade, rămâne, după părerea mea, nu doar un atribut al societăților arhaice, ci și un posibil deziderat al artei contemporane și deopotrivă al orientării *trans-realist arhetipale*, pe care o propun publicului.

Creația, în general, cu deosebire cea artistică, învăluie miturile și înțelesurile lor, punând pecetea personală a autorului, transformată ulterior în impersonal, angajând artistul într-o „aventură” arhetipală. Ea implică o jerfă, un tapas, un sacrificiu din partea creatorului, inerentă pentru zămislirea operei de artă; asemenea *mitului meșterului Manole*, creatorul cedează o parte din sine, din proprie inițiativă, devenind un mesager al divinului, cu vocație unică, iar creația sa devine un mesaj al transcendentului spre cugetare sau/și pentru a fi oferit oamenilor drept model.

Într-o versiune mai pământească, *jerfta de zidire* reiterează *mitul christic*, doar că abordarea dimensională este

¹ Eliade, Mircea, Mituri, vise și mistere, pag. 68.

² Termen folosit de Eliade pentru a arăta ceea ce merge dincolo de experiența naturală a omului.

³ Eliade, Mircea, Mituri, vise și mistere, p.68.

diferită: în timp ce *meșterul Manole* sacrifică cea mai dragă ființă pentru o creație (care-i va supraviețui peste secole), *Iisus Christos* se sacrifică pe *Sine*, pentru *mănuirea/salvarea omenirii* (creația maximă a lui Dumnezeu pe pământ) și pentru reșezarea ei în spiritul legii divine. Universalitatea *mitului sacrificiului pentru creație*, în diferite măsuri și dimensionări, întărește ideea că nicio realizare adevărată și măreață nu poate să dăinuie dacă nu are la bază un sacrificiu suprem, iar înfăptuirea oricărei copodopere implică tot ce poate pune mai de preț autorul ei, pentru a o anima – adică viață și suflet.

Dacă consimțim relația dintre mit și istoria sfântă conținută de cele patru *Evangelii* canonice (cele sinoptice, după Marcu, Luca și Matei și cea de-a patra, după Ioan), putem aprecia, precum Northrop Frye, faptul că „mitul central al Bibliei, din orice punct de vedere l-am citi e [...] un mit al salvării”¹.

Pare destul de evident că „structurile verbale” ale Bibliei amintesc de elementele narrative ale miturilor: intrigă, narațiune, „ordonare secvențială a cuvintelor”, „adaosurile mitice”², toate accentuând, *de facto*, intenția evangheliștilor de a evoca, poate mai mult decât particularitatea istorică a întâmplărilor, revelația mistică intrinsecă a faptelor ce constituie *Întruparea, Răstignirea, Moartea și Învierea Fiului lui Dumnezeu*; natura umană, asumată prin existența reală a lui Iisus din Nazaret (cu toate elementele de biografie constitutive), apare ca o expresie supratemporală a *Cuvântului lui Dumnezeu* și implicit ca o „viziune a unei metamorfoze ascensionale”³.

Arhetipul ascensiunii este însă prezent și în mitologii, deopotrivă antice sau biblice. În aceste cazuri, *ascensiunea* se referă mai degrabă la intrarea oamenilor în tărâmul lui Dumnezeu (sau al zeilor) și transformarea lor în ființe de lumină (sau semi-zei).

Este important să facem distincția între acest *tip ascensional mitic* – al oamenilor/eroi care prin conștientizare, cunoaștere și practică spirituală reușesc să atingă nemurirea și dreptul de a se confunda cu ființele celeste – și urcarea christică la Tatăl, care este de fapt o reîntoarcere în spațiul infinit al devenirii, de acolo de unde s-a desprins ca fiu

¹ Frye, Northrop, *Marele cod: Biblia și literatura*, Ed. Atlas, București, 1999, p. 72-78.

² Ibidem, p.63.

³ Ref op. cit, p. 110-111.

mântuitor și s-a întrupat pentru omenire. Iisus, pământeanul, este om doar acei 33 de ani petrecuți pe Terra, dar energia chistică conținută și revelată prin el este energia guvernatorului solar, cea mai înaltă energie din întreg sistemul nostru planetar. Iisus nu a urmat o traiectorie a ascensiunii spirituale, precum bunăoară Buddha, ci doar a reflectat, prin sine, spre recunoaștere, pe *Sinele Central al Creatorului Suprem/Tatăl Ceresc*.

Prin comparație, putem spune că *miturile ascensiunii* sunt, însă, un dat al pământenilor care reușesc să transceadă condiția umană prin strădanie și responsabilizare. Ele devin un model/exemplu pentru toți cei care, nu doar înțeleg, dar își doresc și își asumă, prin lucrul interior, ascensiunea spirituală.

*Mitul lui Hercule*¹, bunăoară, este un astfel de mit inițiativ; *cele douăsprezece munci* (date lui Hercule de către regele micenian Eurystheus, din ordinul Herei), sunt de fapt lecțiile principale ale supremației spiritului în lupta cu limitele existenței în materie. Vechea școală eseniană, ca de altfel și cea actuală de *metafizică cuantică* inițiată de Stylianus Atteshlis, lucrează cu muncile lui Hercule, pentru curățarea *umbrei* din *personalitatea curentă*²/*micul sine*. Iată corelațiile³ dintre principalele *munci/lecții herculiene* și aspectele negative ale personalității (cu care se confruntă, de altfel, orice ființă umană) și care pot fi înțelese, ameliorate sau chiar desființate în timp, prin tehnici de vizualizare și prin meditație, inclusiv prin modulele *Terapiei cu sunet*.

1. *Uciderea leului din Nemea* – stăpânirea și desființarea furiei și a tuturor motivațiilor care o determină;

2. *Uciderea hidrei din Lerna* – transformarea dorințelor obsedante și necontrolate și a setei de posesiune din mlaștina subconștientului;

3. *Capturarea mistrețului de pe Muntele Erymanthus* – înțelegerea/satisfacerea corectă și rezonabilă a nevoilor naturale ale corpului material dens;

¹ Fiul nelegitim al lui Zeus și al Alcmeniei pe care Hera, soția lui Zeus, dorește să-l omoare.

² Termen folosit de Stylianus Atteshlis, echivalentul *personei*, la Jung.

³ Referință Școala eseniană de metafizică cuantică și Simbolul vieții de Stylianus Atteshlis, traducere în limba română de Ion Barosan, Edit.Gutenberg, 2012.

4. *Capturarea cerbului din Ceryneea, al zeiței Artemis* – eliberarea de latura egoistă nestăpânită și/sau de temperamentul sălbatic sau violent al personalității;

5. *Curățirea grajdurilor lui Augias* – curățirea subconștientului¹ de elementali² răi sau a rămășițelor lor (dorințe latente), precum și folosirea corespunzătoare a vitalității eterice/forța *Kundalini*³ și a curenților eterici (simbolizați prin *Alfeu* și *Pineius*⁴) ai Caduceului lui Hermes (corespunzători celor denumiți *Ida* și *Pingala* din Hinduism);

6. *Uciderea păsărilor stimfalide* – eliberarea de atașamente, adicții, gânduri, dorințe și emoții perturbatoare care minimalizează vitalitatea eterică a unei persoane;

7. *Capturarea taurului din Creta* – stăpânirea corpului material și a egoismului și ieșirea din starea de confuzie a personalității din corpul dens;

8. *Imblânzirea iepelor lui Diomede* – lupta cu răul, dezactivarea grupurilor de *elementali negative*, prin activarea și ajutorul celor pozitivi, și transformarea personalității într-una benefică, izbânda binelui;

9. *Dobândirea cingătorii reginei Hippolyte a amazoanelor* – controlul energiei eterice din plexul solar și folosirea ei în mod înțelept și în siguranță;

10. *Capturarea boilor lui Geryon* – după exterminarea egoismului personalității curente, *Sinele-Ego-Suflet*⁵ devine stăpânul celor trei corpuri ale sale (material, psihic și mental) și al propriului destin;

11. *Culegerea merelor din grădina Hesperidelor* – pentru cei care au trecut de faza existenței terestre și realizează deja lucrarea la nivel de OM-Dumnezeu și la nivelul Sistemelor solare⁶;

12. *Capturarea lui Cerberus* – se referă la stăpânirea lumilor de dincolo, respectiv a dimensiunilor 4 (psihică) și 5 (mentală) și mai departe, de către altfel de entități decât cele întrupate.

¹ Subconștientul este în același timp și depozitul de energie.

² Emoții, gânduri, dorințe create și revitalizezate de minte și care au formă și iculoare energetică, vizibile prin clarvedere; 80% dintre elementali se găsesc în subconștientul unei persoane.

³ Curentul central cel mai puternic de energie din corpul uman, cunoscut hierofanților egipteni și hindușilor.

⁴ Cele două râuri pe care le deviază Hercule pentru curățirea staulelor.

⁵ Denumire dată Sinelui Înalt de Stylianus Atteshlis (și de școala eseniană actuală).

⁶ Ultimile două muncă idepășesc cele trei lumi existențiale tridimensionale ale planetei Pământ.

După cum afirmă Stylianus Atteshlis, „primele nouă munci ale lui Hercule pot fi duse la îndeplinire de către toți aspiranții”, dar cea de-a zecea îl privește doar pe acela care își călăuzește deja propriul destin, iar „cele trei lumi ale Existenței îi sunt deschise pentru a trăi în ele, la început conștient apoi, prin efort susținut, Supraconștient de Sine”¹. De altfel, nu întâmplător sfârșitul lui Hercule este unul al *sacrificiului* și al purificării totale prin foc, care îi permite să intre în rândul zeilor (după muncile 11/12), pe Muntele Olimp, unde atinge imortalitatea – nivelul *Supraconștiinței*.

Un alt tip de *mit al ascensiunii* care se regăsește deopotrivă în *Vechiul testament*, în viziunea patriarhului Iacov, care „a visat că era o scară sprijinită pe pământ, iar cu vârful atingea cerul; iar Îngerii lui Dumnezeu suiau și coborau pe ea” (Geneză 28.12). Legat deopotrivă de simbolistica *treptelor* și a *scării* – ca intermediere între cer și pământ, respectiv între Dumnezeu și oameni – această *Scară a lui Iacov* (Fig. 42) este, de fapt, și una a virtuților, după Sfântul Vasile cel Mare², unde, chemați la viața virtuoasă, pornesc de la treptele cele mai de jos, pentru a se ridica continuu și treptat, la o înălțime cât mai mare cu puțința naturii omenеști.



Fig. 42 Scara lui Iacov din Mănăstirea Sf. Ecaterina, Peninsula Sinai, Egipt.

O altfel de traiectorie urmează *arhetipul ascensiunii*, în cazul mitului lui *Enoh/Hanokh* (inițiatul), al VII-lea Patriarh biblic și “primul scrib”, care a trăit 365 de ani. Conform Genezei

¹ Atteshlis, Stylianus, *Simbolul vieții*, Edit. Gutenberg, 2012, p.431.

² Arhiepiscopul Cezarei Capadociei, în sec. al IV-lea.

(5.22), după nașterea fiului său Metusala/Matusalem (la 65 de ani), Enoh "a umblat cu Dumnezeu trei sute de ani" în cer, unde a primit inițieri secrete și și-a asumat, după revenirile pe pământ, învățarea și ghidarea oamenilor. Scrierea sa *Cartea veghetorilor*, a fost printre primele scrieri ale Umanității, (datată cu 200 ani I.C.), iar *Petiția Îngerilor Decăzuți către Dumnezeu*¹ era concepută, după *școala solomonară*², într-o limbă *hieratică*³ ce reflecta mai degrabă Limba Îngerilor, diferită de cea *demotică* (populară, naturală, provenită din prima limbă adamică⁴).



Fig. 43⁵

Cărțile scrise ulterior de Enoh, pentru fiul său Metusala, fundamentale pentru toate religiile Abrahamice (Iudaism,

¹ Conținută în *Cartea veghetorilor*.

² Frăția Solomonară a funcționat inițial ca o școală tehnică, de constructori de temple ale lui Dumnezeu, fiind întemeiată, conform tradiției, pe teritoriul actual al Transilvaniei de către Cei Trei Magi de la Răsărit; solomonarii propun o versiune laică/mireană a învățăturii isihaste, în slujba Bisericii Ortodoxe de Răsărit, sub canonicatul de la Constantinopol și iregulilor monastice de la Muntele Athos.

³ Preoțească, ocultă, care includea comparații, metafore, antiteze, deosebită de cea naturală, în care fiecare cuvânt avea o reprezentare concretă în lumea fizică.

⁴ Ref. http://solomonar.url.ph/astrophilia_01.htm

⁵ Ref. <http://politeia.org.ro>

Creștinism și Islamism), au fost inițial parte din Biblie¹ și retranscrise din generație în generație până la Conciliul de la Laodicea (anul 363), când au fost interzise, devenite apocrife și scoase în afara canoanelor. Singura biserică creștină care a menținut *Cartea lui Enoh* în canon și de unde au parvenit parte din transcrierile accesibile actual, a fost Biserica Ortodoxă Etiopiană.

Scrise și redactate în perioade diferite (fig. 43), *Cărțile lui Enoh*, sunt grupate în *Enoh 1* (*Enoh-ul Etiopian*, în limba Ghez, care cuprinde cinci cărți)², la care se adugă două cărți medievale, respectiv *Enoh 2* (*Enoh-ul Slavonic*) și *Enoh 3* (*"Secretele lui Enoh"*).

În prima *Carte a Veghetorilor*, Enoh este purtat de către îngeri între cer și pământ, ceea ce îi facilitează o proprie viziune celestă precum și o descriere a îngerilor căzuți, numiți și *vegheatori* și a fiilor lor *nefilimi/titani*, ființe hibride născute din femeile frumoase ale oamenilor. Tot aici aflăm despre acel Plan de Uzurpare a lui Dumnezeu și a Lumilor create de El (situat de Enoh în Cerul al V-lea), pus la cale de câțiva îngeri ai lui Semyaza/Lucifer, împreună cu aliații lor, Egregorii. Enoh, cunoscut și ca "Pacifistul", încearcă o remaniere între *vegheatori* și Dumnezeu, printr-o *Petiție a Îngerilor Decăzuți*, demers, de altfel, respins de Dumnezeu.

Cartea Pildelor (a II-a, *Enoh 37-71*, datată din primul secol î. Ch), face referire atât la "judecata de apoi" cât și la proorocita răsturnare de situație (când cei asupriți vor fi fericiți iar asupritorii, damnați); tot aici se vorbește despre "fiul omului", "unsul" (Meshiah/Mesia), "alesul", "cel drept", ceea ce ar putea întări concluzia originii eseniene/proto-creștine a scrierii.

Cartea Luminătorilor Cerești, a III-a, denumită și *Cartea Astronomică* (Enoch 72-82, descoperită la Qumran), vorbește despre revelațiile lui Enoh în peregrinările sale celeste, primite de la îngerul Uriel, cel care îi dezvăluie *Cheile Cunoașterii* (unele chiar neîmpărtășite altor îngeri), într-un gest de întărire a superiorității omului asupra "vegheților" (gest necesar, mai ales după descinderea acestora pe Muntele Hermon). Nici chiar inițiatorii științelor astrologice, îngerii Kokabael și Baracael, cei care i-au învățat pe oameni știința astrologiei, nu înțelegeau cu adevărat principiul

¹ După fragmentele în aramaică, ebraică și greacă găsite la Qumram.

² Primul manuscris descoperit în 1823 a fost tradus ulterior în Germană (1853) și engleză (1906), ediția completă în engleză a lui R.H. Charles datând din 1912.

Mișcării și Dinamicii Universale, sau al Evoluției în Spirală a Universului. Enoh află cu acest prilej despre relaționarea astronomică a planetelor și a vânturilor, despre distincția între anul solar (de 364 de zile) și cel lunar (de 354 de zile) și despre formula pentru calcularea lunilor ebraice lunare, în luni solare¹.

Cartea Luminătorilor Cerești, a III-a, denumită și *Cartea Astronomică* (Enoch 72-82, descoperită la Qumran), vorbește despre revelațiile lui Enoh în peregrinările sale celeste, primite de la îngerul Uriel, cel care îi dezvăluie *Cheile Cunoașterii* (unele chiar neîmpărtășite altor îngeri), într-un gest de întărire a superiorității omului asupra “vegheților” (gest necesar, mai ales după descinderea acestora pe Muntele Hermon). Nici chiar inițiatorii științelor astrologice, îngerii Kokabael și Baracael, cei care i-au învățat pe oameni știința astrologiei, nu înțelegeau cu adevărat principiul Mișcării și Dinamicii Universale, sau al Evoluției în Spirală a Universului. Enoh află cu acest prilej despre relaționarea astronomică a planetelor și a vânturilor, despre distincția între anul solar (de 364 de zile) și cel lunar (de 354 de zile) și despre formula pentru calcularea lunilor ebraice lunare, în luni solare².

Cea de-a patra, *Cartea Fantasmelor din Vis* (Enoch 83-90, descoperită tot la Qumran), conține două dintre visurile lucide și vizionare ale lui Enoh, unul legat de viitorul deluvii (potop) și altul despre “apocalipsa animalelor” – care oglindește societatea de la Adam și Eva până în timpul Macabeilor. Cel de-al doilea vis prezintă poporul lui Israel personificat într-o turmă de oi păstorită de Dumnezeu (probabil, de fapt, de Iisus.)

Ultima carte etiopiană, *Epistolele lui Enoh* (Enoch 91-107) este mai degrabă un compendium de norme etice și morale către Noe, în anticiparea proorocirii așa numitei “apocalipse a săptămânilor” (desfășurată în cadrul unei diviziuni fără soț a istoriei biblice) și a judecății finale (din săptămâna a-VIII-a), ulterior calculată de fizicianul teolog Isaac Newton drept “sfârșit al lumii”.

Cărțile lui Enoh însumează, alături de *mitul ascensiunii*, o gamă largă de arhetipuri, precum: *arhetipul cosmogonic*, cel al

¹ Și această carte pare a fi tot de origine eseniană sau proto-creștină, având în vedere că Esenienii, și după ei creștinii, au adoptat calendarul solar, spre deosebire de ritualul Templului din Ierusalim, condus după calendarul lunar.

² Și această carte pare a fi tot de origine eseniană sau proto-creștină, având în vedere că Esenienii, și după ei creștinii, au adoptat calendarul solar, spre deosebire de ritualul Templului din Ierusalim, condus după calendarul lunar.

constelațiilor, cel al înțeleptului, sau arhetipuri pereche–ascensiune/cădere, viață/moarte. Dar, mai presus de toate arhetipurile enumerate, în Cartea lui Enoh se afirmă arhetipul apocalipsei, prezent, de altfel, în toate scrierile biblice, în Vechiul și Noul Testament sau în evangheliile apocrife, și care s-a manifestat, într-un fel sau altul, în toate culturile.

Apocalipsa, numită și Revelația (după Sf. Ioan), se referă la relevarea unui nou adevăr, prin înlăturarea a ceea ce a fost ascuns, sens dat chiar de înțelesul etimologic din limba greacă (apo = a înlătura, kalypto = a acoperi/a ascunde).

Evidențiat și de Jung, *arhetipul apocalipsei* implică inevitabil, în subconștientul uman colectiv, un proces cu mai multe faze: revelația, judecata, distrugerea și renașterea – legate de tema viitorului sfârșit al umanității.

Conform viziunii Jungiene, ceea ce se întâmplă în era noastră (cum se întâmpla și în așa numita *Eră Axială/Axial Age* descrisă de Karl Jasper¹), este faptul că *arhetipul central al Sinelui* se trezește și activează *arhetipul apocalipsei* (mai mult sau mai puțin dormant în alte ere), creând o schimbare de viziune culturală la nivelul umanității. Acest fenomen implică o *nouă Imagine a lui Dumnezeu, o nouă relaționare cu divinitatea și un nou stadiu de maturizare psihologică* pentru crearea *“noului pământ”* – despre care vorbesc Omraam Mikhael Aivanhov sau Eckhart Tolle. Ambii povățuiesc în cărțile lor – *Un nou pământ* de Eckhart Tolle sau *Noul pământ* de Mikhael Aivanhov – despre acea nevoie de *schimbare de conștiință*, imperioasă în zilele noastre. Într-un astfel de context, *arhetipul apocalipsei* devine, pe de-o parte *dinamic* – provocând comportamente, sentimente, gânduri, viziune, schimbare – pe de altă parte *intențional/propozitoriu* (atât la nivel individual cât și colectiv).

Arhetipului apocalipsei i se alătură *arhetipul eshaton-ului* – al finalului, degenerării și distrugerii corpului pământean – dintr-o perspectivă mai individuală și deopotrivă comună întregii umanități, preocupare definitorie a compozitorului Octavian

¹ Filozoful german Karl Jasper denumea Achsenzeit/Era Axială, perioada antică (sec.VIII-III. î.Cr)

Nemescu¹ în multe dintre opusurile sale arhetipale (precum *Finaleph* sau *Alpha Omega* pentru orchestră).

Dacă ne raliem viziunii intuitiv-profetice a lui Jung (de altfel non-apocaliptică), sau a diferitelor *teorii eshatologice*, sau adepților *noului pământ*, poate ne-am putea lăsa inspirați de posibilitatea *alchimizării/transformării* tendințelor deseori nefaste ale erei noastre; astfel, inclusiv artiștii creatori, printr-un proces individual asumat deopotrivă din interior, dar și împărtășit către exterior, ar putea contribui la un demers general de *vindecare a lumii*, prin compasiune, pace, reconciliere, sau prin folosirea *arhetipul apocalipsei* sau cel *al ehaton-ului*, ca oportunitate de ranversare a civilizației către adevăratului ei potențial uman.

Este evident că opera artistică, inclusiv cea muzicală, poate induce direct sau subliminal mesajele profund umane ale *esenței mitice și arhetipale*, în măsura în care creatorul își propune să intenționeze, prin arta sa, nu doar un demers creativ, dar și unul *cosmo-etic și arhetipal*. Chiar dacă nu orice muzică devine, de la sine, una *orientată arhetipal*, putem spune că există, totuși, o *dimensiune arhetipală* implicită, în toate artele.

După Corneliu Dan Georgescu², “substratul arhetipal al unei opere de artă precede recepția și interpretarea ei la nivel semantic sau estetic, care se bazează pe date culturale, deoarece el corespunde unei dimensiuni generale a psihicului uman ce se manifestă mai ales inconștient.”³

În opinia mea, ideea exprimată de Corneliu Dan Georgescu conform căreia “muzica poate fi considerată un limbaj universal doar la nivel arhetipal”⁴, se aplică deopotrivă și altor forme de artă, de la pictură, sculptură, la arhitectură sau coregrafie. Practic, orice alt tip de limbaj, diferit decât cel *natural*, dar care implică o decodare în cuvinte sau/și în simțire sau în mental/intelectual, implică inevitabil și un nivel *arhetipal*.

¹ Octavian Nemescu reprezintă un reper esențial în orientarea și estetica arhetipală românească.

² Reprezentant de seamă al direcției arhetipale în muzica românească alături de Octavian Nemescu.

³ Georgescu, Corneliu, Dan, *Studiul arhetipurilor muzicale* (V), Ideea “substanțelor primordiale” și categoriile sintactice, Revista MUZICA Nr. 5 / 2015, p.27.

⁴ Georgescu, Corneliu, Dan, op. cit. p. 27

Cum apreciază C. D. Georgescu, în timp ce, la acest nivel (arhetipal), „muzica este percepută în principiu intuitiv, la nivel estetic, de exemplu, ea se prezintă la fel de particularizată, *convențională*, ca orice alt limbaj și – de asemenea ca orice alt limbaj – poate necesita o anumită pregătire pentru a fi corect înțeleasă”¹.

Pornind de la principiile generale ale teoriei jungiene, Corneliu Dan Georgescu studiază așa numitele *reprezentări arhetipale muzicale* (ca forme materiale concrete diferite de *arhetip* ca noțiune abstractă), prin care înțelege „conținuturi generale, comune, elementare, „absolute” ale psihicului uman, provenind din inconștientul colectiv, care sunt întruchipate prin gesturi muzicale „relative”, variabile regional și temporal, conforme unui anumit „limbaj muzical” localizabil spațial și temporal².

Prin analogie cu perechea arhetipală *Viață-Moarte*, C. D. Georgescu analizează *reprezentările arhetipale muzicale* de tip *Incipit/Început – Finis/Sfârșit*. Identificabile ciclic, ca „patern mitic” al *unității contrariilor*, arhetipul *Incipit* – moment de „perturbare a unei stări de ordine sau, dimpotrivă, de ordonarea unui haos primordial” – se opune arhetipului *Finis* – moment de „concluzie, împlinire, încheiere, eventual relaxare, distrugere sau transfigurare, apoteoză,” sau ca o *Renaștere*, un nou început (din perspectiva *coincidentia oppositorum* a Morții).³

Aceeași viziune *Început/Sfârșit*, dar sub forma de *copertă–Alpha/Omega*, sau *Finaleph/Aleph* – o regăsim de altfel și în *estetica condensului* spațio-temporal, la Octavian Nemescu, unde meta-cadențele (plagala I-IV sau autentică V-I), capătă rol gravitațional, de centrare, esențializare, fie din perspectiva deschiderii, exploziei primordiale a creației (I-IV), fie din cea de implozie, distrugere, degenerare, gaură neagră (V-I)⁴.

¹ Ibidem

² Termeni folosiți de Jung

³ Ref. Georgescu, Corneliu Dan, op. cit. p. 29.

⁴ Ref. Anghel, Irinel, Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX, Edit. Muzicală, 1997, p. 89.

Revenind la Corneliu Dan Georgescu, el aduce și o perspectivă inedită în *clasificarea arhetipurilor muzicale*, prin corelarea cu modelul cuaternar al substanțelor/elementelor primordiale ale materiei, respectiv *Apă, Pământ, Aer, Foc*, denumite de Jung – *Aqua, Terra, Aeris, Ignis*.

C.D. Georgescu alege modelul cuaternar, “ca schemă a ordinii prin excelență”, pornind de la perspectiva istorică a celor *patru categorii sintactice muzicale* – “cazuri particulare ale sintaxei abstracte”, așa cum le-am aflat de la Ștefan Niculescu. O atare corelare exclude automat cel de-al cincilea element super-substanță – *Quinta essentia* sau *Aether* (care stă la bază și unifică aspectele elementale din univers) – și deopotrivă și modelul chinezesc al celor cinci elemente – *Metal, Lemn, Pământ, Apă-Foc*.

Interesant de remarcat că alte tipuri de structuri muzicale – *isonul, textura, muzica rarefiată* – de altfel necategorisibile la Niculescu ca sintaxă, precum și posibilitățile de combinare în cadrul diferitelor *tipologii polifonice*¹ (din perspectiva propriei mele cercetări), ar putea sugera o afiliere la ideea posibilităților combinatorice ale substanțelor primordiale capabile să creeze noi substanțe, cum ar fi gheața (apă+pământ), lava (pământ+foc), sau norii (apă+aer).

Din perspectiva sintactică a structurării muzicale, Ștefan Niculescu distinge și “caracterul independent al sintaxelor față de obiecte” și faptul că ele sunt dincolo de muzică și de genurile muzicale, ceea ce le conferă, implicit, o dimensiune arhetipală și o flexibilitate de fuzionare cu alte arte, dar și cu “fenomenele temporale din natură”².

Iată un tabel sintetic pe care l-am întocmit, cu mici completări, pornind de la corelațiile lui C.D. Georgescu³ și cele patru categorii sintactice din teoria lui Niculescu.

¹ Vosganian, Mihaela, *Tipologii polifonice în muzica românească contemporană*, Ed. Muzicală, 2000.

² Niculescu, Ștefan, op. Cit. p.281.

³ La rândul lui, C.D.Georgescu face apel la *Dictionnaire des symboles*, de Jean Chevalier, pentru prezentarea trăsăturilor substanțelor.

Element/Substanță	Trăsături generale & ipostaze	Trăsături muzicale	Categorii sintactice muzicale
Aqua	Inn –feminin/pasiv inform, nedefinit, cugător, purificator, regenerator, descendent, ipostaze: izvor, lac, râu, fluviu, mare, ocean, cascadă, ploaie, inundație	caracter static & caracter direcționat/cyclic legato, rubato, ornamentică/tril politempie	eterofonia
Terra	Inn –feminin/pasiv stabil, solid, dur, definit, masiv, compact; munte, stâncă, piatră, ogor, nisip	Formă fixă, acord, cluster, registru grav, tutti, tempo giusto, mod de atacsecco	omofonia
Aeris	Yang –masculin/activ simbol spiritual, intermediar între cer și pământ, imaterial, vânt imobil/flexibil, aer, gol	Solo, registru acut pauză, glissando, subtil, subliminal, imperceptibil	monodia
Ignis	Yang –masculin/activ, Spirit, evolutiv, ascendent, distructiv, creator, pasional, transformator, instabil, soare, foc, vulcan, flacără, fulger	mișcarea rapidă, accelerando, crescendo, ascensiunea, scara, agitația, efemerul, schimbarea	polifonia

În operele sincretice care se reunesc “înainte de toate pe plan arhetipal, deci psihologic”, *congruența/incongruența* nivelelor lor specifice (muzică, dans, poezie, reprezentare scenică), fie le asigură coerența, sau, dimpotrivă, în cazul

suprarealismului, le “poate contrazice logica normală a percepției, oferind sugestii neașteptate”¹.

Într-o altă logică de clasificare, Octav Nemescu etajează ierarhic arhetipurile, “după gradul lor de permanență”², în următoarele trei categorii:

1. *arhetipurile transcendente/transculturale*, prezențe increate, imuabile, eterne, *au dehors du temps*, “aflate la etajele superioare ale existenței”³ – Arhetipul Centru, arhetipul trinitar, al Învierii, al Urcării/Coborârii);
2. *arhetipurile naturale* – care țin de Creația divină și care au un Început și un Sfârșit – fenomenul rezonanței naturale, arhetipurile ciclice (naștere/moarte, al contrariilor, al gravitației);
3. *arhetipurile culturale* – care țin de permanența umanității, de pattern-urile legate de istoria și geografia ei, de tradițiile și practica culturală a diferitelor popoare și care se regăsesc în “proiecțiile inclusiv muzicale ale etniilor și civilizațiilor”⁴.

Analizând diferitele abordări ale temei arhetipale în muzica românească, Irinel Anghel identifică fie “creatori cu preocupări tangențial arhetipale”, precum Aurel Stroe – *arhetipul scăării*”, sau Ștefan Niculescu – “*arhetipul ison, acordarea eterofonică*” –, fie “creatori cu preocupări consecvent arhetipale”, pe care le corelează cu abordările lor estetice specifice, astfel: Corneliu Dan Georgescu – “*arhetipul major/minor, minimalismul esențializat*”; Iancu Dumitrescu – “*arhetipul rezonanței naturale, recuperarea arhaicității timbrale*”; Doina Rotaru – “*arhetipul glissando, decantarea folclorică*”; Octavian Nemescu – “*arhetipul total, condensul spațio-temporal și estetica eschaton-ului, muzica imaginară*”⁵.

Irinel Anghel propune și o sistematizare a arhetipurilor muzicale, având în vedere “diferențierea dintre planul paradigmatic (de vocabular fonetic) și cel sintagmatic al discursului muzical”, pe care o sintetizez în tabelul următor.

¹ Ref. Georgescu, Corneliu Dan, op. cit. p.37.

² Nemescu, Octav, Istoria muzicii spectrale, Revista MUZICA Nr. 5 / 2015, p.4

³ Idem, p.4

⁴ Ibidem, p.4

⁵ Ref. Anghel, Irinel, op. cit, p. 74-90.

Arhetipuri muzicale	Caracteristici	Tipuri
1. <i>Arhetipuri elementare</i>	Modelele esențiale date de parametrii sunetului <i>înălțime</i> <i>ritm</i> <i>intensitate</i> <i>timbru</i>	<i>Cadențe, anacruze, glissando</i> <i>figuri melodice ascendente/descendente</i> <i>de tip anabasis/catabasis, ison, trison,</i> <i>relație armonică major/minor</i> <i>puls iambic, al zilei, al săptămânii, al</i> <i>anotimpurilor, al anului, al planetelor</i> <i>individualizarea în planuri de intensități ca</i> <i>sugestie a psihicului uman –</i> <i>conștient/subconștient/inconștient</i> <i>arhaice, timbralități ale naturii</i>
2. <i>Arhetipuri formale</i>	Derivabile din formele arhetipale & Principiile constructive generatoare	<i>cu repriză, centrifugo-centripede</i> <i>evolutiv transformaționale, circulare,</i> <i>spiralice, dilatate, condensate, stratificate,</i> <i>eterofone</i> <i>repetitiv, ciclic, simetric, evolutiv,</i> <i>gravitațional, unificator</i>
3. <i>Arhetipuri sintactice</i>	Derivabile din categorii sintactice	<i>Eterofonia, polieterofonia acordată pe</i> <i>rezonanța naturală</i>
4. <i>Arhetipuri temporale</i>	Categorii de timp muzical	<i>Evolutiv/non-evolutiv,</i> <i>continuu/discontinuu, circular, spiralic</i>
5. <i>Arhetipuri funcționale</i>	Legate de funcțiile arhetipale ale artei	<i>Magică – de comunicare cu transcendența</i> <i>și cu natura, inițiativă, morală, cathartică,</i> <i>sincretică, non-spectaculară, extatică, de</i> <i>purificare, ambientală</i>

Aprofundarea arhetipurilor generale și relaționarea lor mitică reprezintă, pentru mine, o permanentă preocupare, atât în practica spirituală individuală sau cea a modulelor de Terapie Sonoră, cât și în creație.

*Iată câteva exemple de reflectare a diverselor tipuri arhetipale în opusurile mele de orientare trans-realistă: umbra – în spectacolul multimedial *Dynamic Meditation*, anima/animus, infant (copilul), eroul, magicianul, înțeleptul – în opera *Awaken Dreamer*, arhetipuri ceremoniale (naștere, moarte, renaștere)*

sau cele ale *direcțiilor și ale elementelor* – în opusurile¹ *The Path of a human Angel*, *arhetipul sinelui și arhetipurile celeste ale teritoriilor* – în opera cross-media *White Lady's Power Places*.

Uneori aceste *tipuri arhetipale* se împletesc cu *simbolurile sacre* (precum *arboarele vieții* sau *merkaba*) sau cu cele ale *astrologiei arhetipale* (*solar, lunar, marțian, mercurian, jupiterian, venusian, saturnian*) – în opusurile dedicate celor 7 *Cicluri Planetare anuale* (*The seven Planetary Cycles*), sau revin obsesiv în mai multe lucrări (*arhetipul ascensiunii, renașterii, sacrificiului*), împreună cu *miturile cosmogonice ale creației*, sau cel al *apocalipsei* – precum în oratoriul *Iisus cu o mie de brațe* ori în instalația arhitectonică performativă *Ascending Lotus*.

Astfel de *arhetipuri generale* implică o reflexie în *arhetipurile muzicale*, dintre care cele *funcționale* – legate de funcțiile inițiale ale artelor (sincretică, inițiatică, magică, extatică, cathartică) – au un rol preponderent în toate opusurile mele de orientare *trans-realist arhetipală*. Totodată, acestea sunt deseori explorate împreună cu multe alte *reprezentări arhetipale muzicale*, precum cele ale *elementelor* – în *White Lady's Power Places* – sau cu *arhetipurile formale* (*circulare, stratificate*), dar mai cu seamă cele *sintactice*, cu precădere legate de o “nouă complexitate”, în viziunea proprie a *super-sintaxei polifone* (care poate îngloba, ca *planuri*, toate celelalte sintaxe sau alte tipuri planice)².

Diferitelor *arhetipuri elementare* (modelate de caracteristicile sunetelor, *ascendent/descendent, glissando, ison, timbralități ale naturii* sau *arhaice*), prezente, de altfel, în mai toată creația mea, dar preponderent în opusurile așa numite *paradigmatice*³, le-am adăugat unele inedite, de tip *puls planetar/cosmic*, sau *ambient planetar/cosmic* – în opusul multimedial *The seven Planetary Cycles*.

¹ The Path of a human Angel/Calea îngerului uman există în două opusuri separate, unul pentru solist, grup experimental și orchestră și altul pentru scenă, ca instalație performativă pentru soliști, grup instrumental, dans și video.

² O teorie a *tipologiilor polifonice* prezente în muzica secolului al XX-lea am expus-o în lucrarea mea teoretică, citată anterior.

³ Ciclurile mele numite *paradigmatice* reiterează, în mai multe opusuri, până la epuizare, o matrice de limbaj inițială.

Multe dintre *arhetipurile* deja menționate merg mână în mână cu categoriile de timp muzical (cu precădere *circular*, *spiralic* sau *continuu/discontinuu*) și implicit cu principiile constructive generatoare (mai cu seamă *ciclic*, *simetric*, *evolutiv-transformațional*, uneori *gravitațional*, *unificator*, *convergent*, alteori *divergent*, *opozitoriu*, *destructiv*, mergând pâna la *catastrofic*.

Asumarea cunoașterii *simbolice* și *arhetipale transculturale*, pe diferitele lor trasee de abstractizare – *model-structură-formă* (C. Noica), *sistem generator-structură de profunzime-gramatică generativă-structură de suprafață* (Chomski-Nemescu), *arhetip-arhetip muzical-simbol muzical* (C.D. Georgescu), *arhetip-arhetrop-ornament* (D. Dediu), *mit-arhetip-simbol* (M. Vosganian) – este cu siguranță un deziderat al multor creatori; deși se poate statua *a priori* unui demers artistic, un astfel de țel rămâne, pentru cei mai mulți, o permanentă căutare și rafinare la nivel ontologic.

Într-un plan mai personal, consider că adâncirea înțelegerii nivelelor adevărului – cunoașterea transcendentă – devine o năzuință a sufletului, continuă, asiduă și chiar atemporală, care se poate face prin intermedierea uneltelor *simbolice meta-culturale* și care se desăvârșește prin practica spirituală sau/și prin creație. Uneori, cele două activități se integrează împreună, într-un demers comun, care reiterează gestul raportării consecvente la punctul zero, de început al lumii și al omului.

SUMMARY

Mihaela Vosganian

Trans/Meta-Cultural Archetypal Symbolism

The meta-language of the cosmogonic trinity – structured, harmonious, orderly, connected systemically and holographically, reverberates in an archetypal discourse, which transforms the psychological, almost ineffable reality of the unconscious into a concrete one of symbolic representations. Alongside symbolic knowledge, archetypes and myths orient the human being towards its beginnings and towards the perennial meaning that is perpetuated through them, as they are a transcultural language, common to the whole humanity, and at the same time a meta-language of transcendental truth.

ANIVERSĂRI

Irina Odăgescu-Țuțuianu

Petre-Marcel Vârlan



Sinaia... Loc magic, loc de poveste, care treptat începe să-și revină după visul uitării din a doua jumătate a veacului trecut. Un vis în care doar oamenii mai aminteau de trecuta stațiune de relaxare și de efluvii spirituale, de protipendada politică dar și cea intelectuală a Bucureștiului. Pentru că, vreme de câteva luni pe an, Sinaia devenea un mic București al elitei, o capitală *ad-hoc*, în care puteai întâlni celebrități politice, financiar-

economice ori mondene efemere sau monumentale, ca și personalități ale culturii românești. Sinaia era refugiul din viața agitată a capitalei politice și culturale, pe care o substituia cu succes și farmec. Aceași lume, dar un aer mai respirabil ca puritate și altitudine spirituală.

Sinaia magică mai trăia însă prin compozitorii, scriitorii, gânditorii și oamenii de știință de frunte care prelungeau mitul vechiului oraș, parcă într-o încăpățănare vinovată față de un regim care dorea nivelarea forțată, dar nu pe un eșichier superior al societății, pe o treaptă ridicată de cultură și educație, ci aducerea și a intelectualității la nivelul brazdei și plugului, cele două forțe social-profesionale care constituiau motorul declarat și dorit al societății „multilaterale”: proletariatul în alianță cu țărănimea proletarizată.

Printre cei care au rezistat cu succes acestui curs mâlos, s-a aflat compozitoarea Irina Odăgescu, fiica avocatului Emil Odăgescu și a Clementinei Odăgescu și nepoată a ministrului Stan Ghișescu.

Întâlnirile mele, între zidurile de stâncă și pădure ale cetății montane ale Sinaiei, cu compozitoarea Irina Odăgescu și distinsul ei soț și coleg de breaslă - muzicologul și gânditorul Teodor Țuțuianu -, au fost întotdeauna pline de farmec și dulceață. Dar o dulceață spirituală venind direct din cămara unei bunici aparte, de mare bunătate și sfătoșenie, de inspirație și avânt creator, pe care însă o servea, mie și soției care mă însoțea permanent în aceste întâlniri, compozitoarea Irina Odăgescu.

Multe și dense au fost discuțiile noastre până să ne hotărâm, Irina și cu mine, să fixăm câte ceva pe hârtia vremelnică din marea scriere a vieții. Rod al acestei dorințe este și dialogul de mai jos, în care, într-o redare sărăcită de absența imaginii vizuale și a celei auditive, am încercat să surprind cât am putut mai mult din farmecul și conținutul acestor dialoguri.

Imaginați-ne stând comod pe fotolii ori în foișorul din grădina unei vile, lângă o ceașcă de cafea sau ceai, după preferință, depănând gânduri din caietul sufletului fiecăruia dintre noi. Și, ca din depărtare, începeți să auziți și cuvintele rostite, din ce în ce mai prezente. Iată-le...

Petre-Marcel Vârlan – *În muzica compozitoarei Irina Odăgescu Țuțuianu se simte un anumit dramatism, care este atât de intens încât în momentele culminante atinge tragismul. Această trăire dramatică muzicală se regăsește și în conștiința omului Irina Odăgescu?*

Irina Odăgescu-Țuțuianu – Se regăsește cu foarte mare întârziere: nu s-a regăsit când eram foarte tânără, deși toate piesele aceluși timp aveau acest tragism în el. Faptul este explicabil: când am scris *Oglindire* pentru cor, pe versurile Mariane Dumitrescu și *Concertino pentru orchestră de coarde* eram foarte tânără. Aveam 23-24 de ani când am compus acel concert. Există un tragism acolo, dar nu l-am sesizat foarte bine decât după foarte mulți ani... în conștiința mea, și nici n-a avut o mare importanță, pentru că nu numai despre tragism este vorba în creația mea. Muzica are o paletă largă de expresie și în funcție de starea de spirit pe care am avut-o în clipa aceea s-au conturat ideile, care – de fapt – provin din sentimentele care existau, dar asta este un act natural; niciodată nu mi-am **hotărât** expresia după sentimentele pe care le am. Muzica este de fapt universală,... Ea cuprinde un sâmbure de adevăr suprem în care se întrevește posibilitatea cunoașterii dar nu până la

capăt. Pe deplin, cred că acesta nu poate fi cunoscut de către nimeni.

P.M.V. – *Așadar, procesul de compoziție pentru Irina Odăgescu este aproape spontan: adică, până la urmă ar rămâne o rezultată a momentelor prin care treci în cursul creației sau un aliaj al tuturor componentelor „topite” în retorta acestuia?*

I.O.Ț. – Nu în cursul creației, ci în cursul vieții!

P.M.V. – *Mă refer doar la momentul lucrării pe care o compui.*

I.O.Ț. – Acea, lucrarea pe care o compui, trebuie să aibă – până la urmă – un echilibru al ei. Dacă, de exemplu, e plină de tot felul de contraste născute din tumultul emoțiilor, o să fie mai mult expresia unui caleidoscop de sentimente, decât o expresie a **muzicii în sine**. Muzica este un conglomerat de idei, emoții, tehnică. Sunt multe lucruri care intră într-o creație.

P.M.V. – *Unii urmăresc ca expresia să fie purtătoare de sentiment, iar tehnica să o slujească, în timp ce alții aplică tehnica și observă mai apoi, eventual, expresia și conținutul expresiv. În care parte te încadrezi?*

I.O.Ț. – Evident, din prima categorie. Eu urmăresc expresia, pentru că tehnica trebuie s-o ai “la degetul mic”, ea fiind doar un mijloc de lucru. În afară de asta, un compozitor contemporan trebuie să cunoască ultimele sisteme de notație, cele mai noi concepte de gândire muzicală,

Eu am folosit foarte mult, în câteva dintre lucrări, unele structuri armonice – supra-acorduri, le numesc eu – care depășesc cu mult patru sunete, dar ele sunt, de fapt, niște texturi până la urmă, iar în lucrările mele se numesc **blocuri sonore**. La un moment dat există chiar o antifonie între blocurile sonore scoase în relief de anumite voci, în lucrările mele corale fiind folosite patru, opt și chiar 16 voci, cum găsesc în lucrarea *De doi*, cu un subiect de dragoste foarte frumos. Combinația intervalelor în acordul acesta atât de amplu dă naștere expresiei. Sigur că trebuie să ai de-a face cu un instrument extraordinar, dacă este vorba de cor, care să poată executa piesa respectivă. Dacă am 16 voci, fiecare voce are alt sunet, astfel că dacă nu este un cor foarte bun, nu poate să rezolve un moment ca acesta. Nu s-a văitat nimeni de incapacitate tehnică în rezolvarea expresivă a aceluia moment. Țin minte că lucrarea respectivă, *De doi*, s-a cântat chiar într-o ediție a festivalului Enescu.

P.M.V. – *Piesa De doi, cu un „libret” – aş spune – foarte inspirat...*

I.O.Ț. – Am compus această piesă corală pe un text popular stilizat de mine, text cu o poveste interesantă. Mergând cu soțul meu – prof. univ. dr. Teodor Țuțuianu – prin munți, am întâlnit un ciobănel care tot cânta ceva de iubire, dar amalgamul de cuvinte pe care-l folosea nu era într-o ordine necesară ca să poți face muzică pe el și atunci m-am ocupat de asta. Mi-a plăcut însă ideea în sine, astfel că stilizarea era necesară.

P.M.V. – *Când ai amintit de gruparea celor patru voci într-un summum de 16, ai spus că nimeni nu s-a plâns de incapacitate de expresie. „Incapacitate de expresie”, cum ai spus acum sau ai vrut să spui incapacitate tehnică de a rezolva problema dificultății intonaționale în realizarea expresiei? În momentul dificil respectiv ai urmat tehnica componistică, ți-ai urmat intuiția sau – pentru rezolvarea intonațională – le-ai oferit anumite puncte de sprijin?*

I.O.Ț. – Cred că i-am și ajutat, dar nu foarte mult. La lucrarea în cauză am și o percuție (timpan, toacă, triangu, ș.a.).

P.M.V. – *În creația corală, ca și în cea simfonică și cea camerală, ai manifestat o anumită tendință către tematica fundamentală: către ideea de Cer, de Divinitate, către ideea de Pământ, Teluric, aici referindu-mă la Pământ ca influență benefică, dar și mai puțin benefică, și, desigur, aflat la mijloc – la propriu, dar și simbolic vorbind – Omul. Deci Cerul – Pământul – Omul! Este aceasta o triadă conceptuală reală în creația ta?*

I.O.Ț. – Este o idee reală! M-a preocupat foarte tare **felul de implicare al oamenilor în existența lor pământească...** – subliniază Irina prin tonul vocii – **cum s-au implicat în artă.** De fapt artele sunt cele care exprimă cel mai bine starea de spirit a individului.

P.M.V. – *Sensibilității față de sunet i se adaugă sensibilitatea față de cuvânt în creația ta, reprezentând o marcă a acesteia. Cum reușești să le echilibrezi, astfel încât să se îmbine armonios în expresia artistică?*

I.O.Ț. – Cuvântul este important, are încărcătură magică, iar îmbinarea cuvintelor este cu adevărat magie în sine. Depinde însă cum le folosești și în ce scop o faci. Am o oarecare înclinație către poezie, către versificație, dar n-am dorit să stimulez în mod particular acest talent, pentru că știu că

nu e bine ca un om să se împartă în șapte mii de lucruri, chiar fără să mă întreb serios dacă este posibil ca un compozitor să fie, deopotrivă, și poet foarte bun.

P.M.V. – *În orice caz, chemarea artistică venea din familie...*

I.O.Ț. – Categorical! Mama mea a avut o voce foarte frumoasă, pe care n-a putut s-o fructifice; urmând Dreptul, n-a urmat Canto – asta a fost! Atunci când a văzut că am ceva „stofă” muzicală, chiar fără să știe exact ce și cum, pentru mine – însă – a făcut cele mai mari eforturi ca să pot realiza ceva în viață, să-mi urmez calea artistică. Eforturile financiare au fost la începutul pregătirii mele, pentru că – trebuie să spun – eu n-am plătit o oră de muzică în timpul tinereții mele. Niciunul dintre profesorii mari pe care i-am avut nu au pretins vreo remunerație pentru lecții.

Prima mea profesoară de muzică, de teoria muzicii, când aveam 15 ani... (cu ea am avut o extraordinară întâlnire)..., la un moment dat m-a întrebat dacă vreau să iau lecții gratuite de la ea. Mă întreb cine ar mai face așa ceva în ziua de azi? Numele ei era Maria Piticar, fiica unui celebru medic pe atunci și urma *Schola Cantorum* din Paris. Mi-a dat lecții timp de doi ani, după care – fiind bolnavă – m-a recomandat lui Alexandru Pașcanu. Slăbea din ce în ce mai mult și m-a chemat la spital, la *Caritas*... unde îmi spune, apelându-mă pe numele pe care întotdeauna îl folosesc cei care mă știu din copilărie: „– Dragă Nina, eu în două săptămâni de aici înainte am să mor”. Eu m-am uitat uimită la ea și o întreb: „– Cum adică? – Am avut o operație de ulcer perforat, răspunde ea. – Ei și, zic eu. Nu s-a terminat? – Ba da..., dar eu nu mai vreau să trăiesc!” Fuma țigară de la țigară..., avea o agitație permanentă..., n-a suportat existența aceasta, după despărțirea de soțul ei, un inginer. Și într-adevăr, în două săptămâni a murit!

Au urmat orele cu Alexandru Pașcanu, marele meu profesor, la care am ținut foarte mult! Acesta m-a învățat armonie, dar într-un curs comun: era acolo Marin Constantin, care se specializa în armonia modală, era Clemansa Liliana Firca, pe atunci studentă în anul III, era o pianistă care a avut apoi un destin trist – Cristina Coleș –, iar eu eram Prâslea, de 16 ani și ceva. Nu știam armonie, știam teorie și cântam ceva la pian. Am poveștile mele cu pianul: am fost pianistă – toată lumea spunea că am să fiu o mare pianistă, eeeh... nu s-a putut! Am crescut foarte înaltă, brusc, s-au debilitat toți mușchii,

am făcut o crampă, moment în care practic... s-a terminat cu pianul! Dar fiecare rău cu binele lui. În clipa aceea s-au deschis alte înclinații ale mele. Pe lângă poeziile, pe care le făceam de la nouă ani, am început să compun. Când m-am dus la Maria Piticar, pe la 15 ani, avem vreo sută de lucrări scrise tare prost, mai mult schițate, pentru că începeam să le uit. Ea mi-a încercat urechea, întrebându-mă: „– Ce știi să faci? – Nu mare lucru. Știu să cânt la pian lucrări de-ale mele... – Cântă-mi și mie una dintre ele!” Și aveam pe timpul acela o sonată – habar n-aveam pe atunci ce este forma de sonată. Dar avea două teme: era una mai vitală și alta mai lirică, fără să știu că aceasta este forma de sonată. Toate lucrurile astea erau făcute din instinct. Și a zis: „Cântă-mi una-două, și gata, ne lămurim!” Când m-am uitat la ceas, trecuseră două ore, am cântat două ore. Nimeni nu m-a oprit, era o atmosferă minunată, pe care mi-o amintesc și în clipa asta. Și atunci ea mi-a propus să iau lecții pe gratis. Așa a fost! Ei..., ea m-a întrebat cum stau cu starea materială, eu i-am spus că... nu prea am.

P.M.V. – *Revenind la ideea anterioară: și Rugul pâinii se încadrează în acest triunghi magic: Cer – Pământ – Foc...*

I.O.Ț. – Și se mai încadrează o lucrare: aveam vreo 17 ani când Dragoș Alexandrescu, dirijorul corului de la Mănăstirea Cașin – Biserica Domeniilor –, mi-a comandat o lucrare – *Tatăl Nostru*. Eu am scris-o și primul meu concert a fost cam după un an la Mănăstirea Cașin, și s-a cântat acolo cu foarte mare bucurie și succes. Pentru mine a fost ceva extraordinar. Interesant este că am regăsit în cantata *Tinerete*, scrisă de mine pe la 24 de ani – când eram studentă în anul al cincilea –, o temă din *Tatăl Nostru*, mai degrabă un cap tematic. Mi s-au mai întâmplat astfel de migrații tematice în lucrări. Lucrarea se cântă și astăzi. Am pierdut-o odată, vreo 15 ani, în urma mutării arhivei mănăstirii Cașin la altă biserică, fără să știu acest lucru. Într-o bună zi, unul dintre colegii mei de clasă – Radu Zamfirescu, care cerceta arhiva bisericii Visarion – a descoperit lucrarea și m-a întrebat: „– Tu mai ai piesa asta? – Nu, zic, am pierdut-o demult. Voiam s-o găsesc!” Acum iar am pierdut-o: am dat tot, în atâtea părți, că am rămas iar fără ea.

P.M.V. – *Vorbind despre Timpul Pământului, o lucrare foarte interesantă, amplă, de 47 de minute, în interpretarea maestrului Dan Mihai Goia...*

I.O.Ț. – Mai am o versiune, cam tot atât de lungă: versiunea corului Filarmonicii din Iași, dirijor fiind Doru Morariu...

P.M.V. – ... mă întreb dacă aceasta reprezintă, prin dramatismul și prin punctul culminant extrem de tragic, un Timp oarecum opus Timpului Cerului? Mă refer la faptul că limbajul armonic este dominat de tetrasonuri micșorate cu septime micșorate, acorduri minore, scordaturi descendente... Putem spune așa ceva, că este un Timp al Pământului, un Timp al Ispășirii?

I.O.Ț. – Întotdeauna am gândit la lucrurile vitale pe care le aduce pământul. Pentru mine, pământul a însemnat foarte mult, întrucât bunicii mei erau de la țară. Părinții mei erau intelectuali – prima generație; noi suntem a doua. Totuși, mirosul reavăn din pământul veritabil românesc pe timpul când erau păduri ca lumea și flori care înfloreau pentru sufletul omului – asta era impresionant pentru un copil. Mergeam la Roșiorii de Vede, la bunici, și aveau o grădină plină cu flori și cu pomi, și acolo mă tolăneam pe pământ pe lângă flori... și adormeam. Era o lume mirifică, care s-a rupt în două, brusc, în momentul în care – deși aveam cam spre nouă ani, după război se întâmpla asta – am asistat cum a dispărut tata de-acasă pentru 15 ani. Este o poveste lungă, n-am să o spun în amănunt, dar brusc am rămas fără tată 15 ani... și fără bunic după asta. Iar bunicul a murit la Sighetul Marmăției, era fost ministru – ministru democrat, coleg cu Octavian Goga, prieten cu Goga. Deci atunci s-a schimbat soarta noastră, definitiv și iremediabil, până în momentul în care destinul meu a fost altul decât cel care putea să fie. Dar asta datorită faptului că mama mea era o persoană cu o capacitate intelectuală și sufletească extraordinară: era foarte puternică. Mică de statură, nu ca mine – eu l-am moștenit pe tata din punctul acesta de vedere – făcea tot ce era posibil – cu niște slujbe nepotrivite pentru ea, pentru pregătirea ei – le-a acceptat pe toate, într-una dintre ele fiind muncitoare într-o fabrică unde căra baloturi în spate, alta într-o slujbă ca infirmieră la copii nebuni, până la 18 ani, unde avea slujbă mai mult de noapte. Venea dimineața la ora 7, cu zâmbetul pe buze, ca fiica ei să nu simtă nimic din ceea ce se întâmpla. Venea zâmbind. Ea ținea casa, iar eu compuneam. Eu stăteam la pian și-mi vedeam de lucrurile mele. La un moment dat, îmi aducea mâncarea la pat sau la pian, ca să nu mă deranjez nici măcar cu asta. Ai zice că am crescut în puf.

Nu..., câtuși de puțin, întrucât acolo era o implicare teribilă. Mă apucasem să găsesc, pentru că îmi era milă că venea și trebăluia în continuare; o dată, de două ori, după care mama a spus: „– Gata!” Nu că nu era bună mâncarea, dar se pierdea timp. Fiica – adică eu – era studentă deja; și știa foarte bine ce i se întâmpla. Au trecut anii și am făcut carieră destul de repede. La 24 de ani, în anul cinci de facultate, aveam concert la Ateneu, cu *Cantata Tinerețe*. Ar fi trebuit să fac întâi o lucrare simfonică și abia apoi una vocal-simfonică. Pentru că profesorii mei de compoziție erau: Alfred Mendelsohn era profesorul de fond, iar cel cu care lucram săptămânal era Tiberiu Olah, mare compozitor român. T. Olah era mai introvertit, dar avea un talent ieșit din comun – simțeam treaba asta. Maestrul Mendelsohn mă lăsa în pace, nu mă sâcâia, pentru că, dacă aș fi studiat cu maestrul Jora, aș fi fost obligată să compun într-un anume stil – Bach, Mozart, ș.a. M. Jora avea și un fel de misoginism nedeclarat, era împotriva fetelor la compoziție. Dânsul avea o studentă extrem de frumoasă și dotată, cu auz absolut: am văzut cum a compus o parte de simfonie într-o seară, după ce înainte fusese la petrecerea dată de ziua ei. Eu am fost mirată pentru că știu cum lucram eu; este drept că nici nu făceam o parte de simfonie, pentru că eram mai mică cu un an, iar anul următor am scris *Cantata Tinerețe*. Colega mea s-a așezat în pat, cu picioarele pe perete, cu o planșetă ca suport, în timp ce noi mâncam tortul făcut de ea – era o fată foarte capabilă: gătea, făcea croitorie –, iar după vreo două ore a spus că a scris-o. Nu m-am uitat, pentru că nu înțelegeam de loc sensul acestei munci. La examen a primit nota 6, dar n-am înțeles atunci de ce, fapt pe care l-am înțeles mai târziu: nu era fond acolo, ci era doar maculatură. Maestrul Jora venea la toate examenele mele, unde aveam onoarea să se adune o pleiadă de oameni extraordinari: Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Mendelsohn, Olah, Vieru, Marbé, Stroe și Dan Constantinescu.

Marțian Negrea a venit la un examen de-al meu, în care prezentam *Passacaglia pentru orgă*, înregistrată cu Hans Eckart Schlandt, colegul meu de clasă. Făcusem o imprimare documentară la Filarmonică, pe orga acesteia, și în timpul audierii la Conservator s-a rupt banda, încât a trebuit să continui eu audierea lucrării cântând la pian. Dar înainte de a începe să se cânte, maestrul Marțian Negrea m-a întrebat așa.. în zefleMEA, oarecum: „– De ce te-ai apucat, fato, de compoziție?” Eu m-am uitat la dânsul cam pierdută..., eram

cam albă la față. Toată lumea a tăcut. Și-am răspuns: „– Stimate maestre, iertați-mă că vă răspund printr-o întrebare: dumneavoastră de ce v-ați apucat de compoziție?”. Am auzit niște aplauze: erau mâinile maestrului Jora, după care el spune: „– Drăguță, te-a încuiat!” – nu mi se adresa mie, ci maestrului Negrea. Și de atunci l-am văzut că a venit la toate examenele mele. Odată, după câțva timp, aflându-mă în curtea Școlii nr. 5, văd o clădire și în balconul acesteia zăresc o siluetă care părea să fie a maestrului Marțian Negrea. Dar eu nu știam că acolo chiar locuia dânsul, doar remarcasem asemenea: „– Te uiți că sunt eu?”, mă întreabă Maestrul din balcon. „– A..., Maestre, mă bucur să vă văd! – Ce faci acolo? – Maestre, sunt profesoară aici” – răspund eu. „– Hai mai bine pe la mine, să bem o cafea!” Și m-am dus. După aceea, am mai fost de vreo două-trei ori, cu plăcere, prilej cu care i-am cântat, printre altele, *Sonata pentru vioară și pian*. Dânsul mi-a spus: „– N-am uitat ce mi-ai răspuns atunci” – adică în examenul amintit. „– Dar n-am spus-o cu răutate!” – zice el. „– Mi-am dat seama” – îi răspund. „– Eu am făcut o greșală” – continuă Maestrul. Este adevărat că dialogul avusese loc înainte de *Passacaglia pentru orgă*. După aceea s-a convins că nu era cazul să-mi spună ce-a spus, mai ales că Jora a reacționat și el în felul pe care l-am relatat.

P.M.V. – *Dar drumul formării universitare nu ți-a fost deloc linear, fără subito-uri dramatice, datorate unor accente, chiar unor pizzicato-uri ideologice...*

I.O.Ț. – La un moment dat, a urmat o mare anchetă în Conservator, căci pe timpul acela se purtau *turnătorile* – văd că este un obicei –, doar că pe timpul acela erau extrem de periculoase. Și să vezi anchetă mare pe capul meu, la mama la servicii, ajungând să se semneze darea mea afară din Conservator. După semnare, mă cheamă maestrul Victor Giuleanu – decanul – și maestrul D. D. Botez – rectorul institutului și-mi spun: „– Se întâmplă o mare catastrofă, suntem obligați să te dăm afară. Tu n-ai nici o vină, dar acesta este drumul, ai intrat într-o conjunctură nepotrivită. – Ce vină am eu că tata... și nici el nu are nici o vină, vă spun eu!” – le răspund; și acesta este adevărul: ce vină avea tatăl meu? „– Tu ai un atu extraordinar” – spune maestrul Giuleanu. „– Dacă ai să lucrezi, ai să izbândești! – Credeți? Dacă mă dați afară... – Știi ce faci? Iei drumul mamei tale: te duci într-o slujbă din astea, minoră, și noi – când putem – te readucem în Conservator”. El a devenit

rector, dar tot au trecut patru ani până să mă poată aduce înapoi. În timpul anchetei, maestrul Jora mă cheamă și mă întreabă cu căldură: „– Ce faci tu, Irina? – Maestre, bine, mulțumesc!” îi răspund, așa... de complezență. La care dânsul, ridicând bastonul – fusese în război și rămăsese fără un picior – îmi spune hotărât: „– Binele ăsta nici la dușmani să nu-l găsesc! la să vii pe la mine la clasă!” mi-a spus, eu m-am dus. Acolo, a continuat cu indignare în glas: „– Uite, ăștia ți-au luat și bursa! – Da, au luat-o!” îi răspund concesiv. „– Și vor să te dea și afară! – Da, vor și asta!” admit în continuare. „– Ăăă..., până una alta, o treabă mai... pragmatică: știu ce leafă are mama ta, noi ne-am informat aicea toți...” (avea 200-250 de lei pe lună) „– Uite 100 de lei de la mine, pe lună”. Și, într-adevăr, în anii V și VI de studiu mi-a dăruit această sumă lunar. „– Și scuză-mă, iartă-mă, că nu am mai mult: mai am și pe alții”. Dar nu era singurul care făcea acest gest: mai erau doi – unul era maestrul Pașcanu, care venea în clasă la maestrul Grefiens când aveam ora de citire de partituri, și-mi dădea 100 de lei pe lună și îi lăsa în servieta mea grasă-umflată, cu care umblam și atunci. Și pleca... Nu spunea nimic, aducea banii ăia și pleca. Maestrul Grefiens făcea și dânsul același lucru, și, în plus, îmi mai dădea și 75 de lei ca să mănânc la Fondul Plastic, unde funcționa o cantină foarte bună.

P.M.V. – *În acest context, al pătimirii tale, se poate spune că Timpul Pământului este și un timp al pământului de după O. Goga, adică al pământului vremurilor schimbate?*

I.O.Ț. – Sigur, Goga are niște poezii superbe...

P.M.V. – *Adică, după Timpul lui Goga? Am înțeles că, de fapt, sunt două Timpuri ale Pământului...*

I.O.Ț. – Sunt mai multe!

P.M.V. – *Primul Timp, acela când erai mică, până în opt ani, apoi cel care a urmat, plin de dramatism și tragic...*

I.O.Ț. – Timp de foarte mulți ani...

P.M.V. – *Și acesta fiind cam lucrarea ta...*

I.O.Ț. – Da... și ba! Lucrarea mea începe cu *Cântarea Pătimirii Noastre*, pe versuri de O. Goga, o lucrare foarte dramatică, într-adevăr. Ideea este că se referă și la Timpul meu, și la Timpul lui Goga și la Timpul-de-După, în general.

P.M.V. – *Această tulburare înseamnă o ispășire a unor păcate care nu existau...*

I.O.Ț. – Nu, nu existau. A fost o tragedie fără de seamă. Nu știu dacă este cazul să vorbesc acum despre acea imensă

tragedie în care au murit peste 800.000 de intelectuali români. Fapt pentru care ne-ar mai trebui niște intelectuali de rasă, nu numai hoți. Este adevărat că avem și intelectuali de rasă, recunosc. Oricum, ceea ce există în sufletul fiecăruia – acela este *timpul* în care fiecare trebuie să contribuie, cât este posibil, în funcție de talent, de cap, de inteligență, de dăruire, de bunătate, și așa mai departe... Ah, că aceste precepte sunt depășite...

P.M.V. – ... sau *reinterpretate*...

I.O.Ț. – ... sau **rău** interpretate, este altceva. Nu înseamnă însă, că aceasta trebuie să ne definească. Fiecare om trebuie să-și ducă destinul său la capăt. Iar eu sunt un om care am avut un destin bun. Pentru că, ce-am avut eu în sufletul meu, am putut să realizez. De ce și cum, contra valului, contra tuturor... cu toți cei alături de mine.

P.M.V. – *Există în Timpul Pământului un moment care marchează puternic piesa: un moment parcă de aleatorism, expresie a unui vaiet..., pur și simplu parcă acolo ar fi ladul, simbolizat sau ilustrat sonor.*

I.O.Ț. – Păi este ladul! (Irina râde ușor). E o nenorocire! (râde din nou).

P.M.V. – *Ai vrut să-l reprezinți?*

I.O.Ț. – Nu m-am gândit neapărat!

P.M.V. – *Nu te-ai gândit...?*

Neagă cu convingere.

P.M.V. – *Deci a fost ceva spontan – insist pentru a desluși resortul momentului creator.*

I.O.Ț. – Nu...!! Este reacția firească față de un dezastru immanent. Dar..., acolo spun: Omule – Om, până la urmă, Timp al Pământului Sfânt! Acesta este timpul Pământului Sfânt. Ajunge să fie sfânt... – spune Irina ca întrebare sau ca afirmație, nu-mi dau prea bine seama, după cum intonează compozitoarea, care continuă, cu oarecare durere: timp al Pământului, Timp!... Lucrurile astea sigur că marchează omul; nu? Îl marchează, numai că pe mine m-au marcat într-un fel pozitiv..., că puteau să mă marcheze negativ.

P.M.V. – *Un aspect dur al vieții care a fertilizat țărâmul creației tale...*

I.O.Ț. – Exact, l-a fertilizat! Și mama s-a ocupat să decurgă lucrurile într-o direcție bună, iar după aceea, mult mai târziu, am avut șansa unui soț care a fost alături de mine în toată dificultatea – în primul rând cea socială...

P.M.V. – ... *socială și psihică...*

I.O.Ț. – ... și psihică, pentru că așa cum stăteau lucrurile era destul de complicat. Era opresiune și o presiune – Irina râde din nou, la jocul de cuvinte involuntar pe care l-a făcut, binevenit în schițarea situațiilor dramatice prin care a trecut în adolescență. Având un soț deosebit, aceasta a fost foarte bine pentru mine – reia Irina firul ideii. Astfel, am avut libertatea să merg la toate concertele... Bine, fiind amândoi muzicieni...

P.M.V. – ...*era o comuniune sub toate aspectele...*

I.O.Ț. – Categoric! În orice caz, el este o cu totul altă fire decât mine, și ideile pe care le are, din punct de vedere muzical, sunt extrem de originale și de pertinente. Într-un fel este inovator, adică este un creator în domeniul muzicologic. Nu este un muzicolog obișnuit, nu scrie cronici...

P.M.V. – *Este și tipul, dacă-mi permiți, al muzicologului-filosof.*

I.O.Ț. – Da, el este un filosof al muzicii. Sigur că, întotdeauna, ideile astea par de multe ori ciudate, de multe ori pot să nu fie. Oricum, el a primit Premiul Academiei pentru tratatul său...

P.M.V. – *Spectromorfii în partituri palestriniene și bachiene, lucrare apărută în 2005 la editura Vergiliu...*

I.O.Ț. – Da.

P.M.V. – *Cu riscul de a te plictisi, revin la Timpul Pământului, în care foarte clar transmis este mesajul tonic către Om, care poate să schimbe oarecum nefastele trasee ale destinului. Trebuie să te întreb dacă ideea generoasă are ceva din Oedip-ul enescian? Te-ai gândit vreodată?*

I.O.Ț. – Nu m-am gândit... și nu e!

P.M.V. – *Totuși în Pacea lumii afirmi clar, și această afirmație se găsește și într-un interviu cuprins în cartea ce-ți este dedicată de prof. univ. dr. Mariana Popescu, citez: „De noi depinde totul”. Am formulat întrebarea referitoare la ideea destinului având în vedere posibilitatea de a interpreta mesajul enescian ca fiind optimist, de asemenea, întrucât, în cele din urmă Omul se poate opune destinului, chiar în mod tragic, și îl poate bloca într-o oarecare măsură, îl poate desfide, cu toate că, în același timp, Sfînxul demonstrează că ceea ce a prezis, la un moment dat, aceea va fi, se va împlini.*

I.O.Ț. – Fatalitatea...

P.M.V. – *Atunci, compozitoarea și gânditoarea Irina Odăgescu ce loc acordă Omului în relație cu Dumnezeu și lui Dumnezeu în relație cu Omul în fața Destinului?*

Meditativă, Irina Odăgescu întârzie o clipă răspunsul:

I.O.Ț. – Eu socot că există clar un destin pentru fiecare om, pe care fiecare încearcă să și-l modeleze. Se poate umbla la destinul ăsta – dar nu în liniile esențiale. Există o traiectorie – am simțit aceasta în felul evoluției mele, introspectiv privind –, mai mult chiar decât atât: am simțit în mod ciudat, o mână temeinică asupra capului meu. Mi-am dat seama că nu sunt singură! Ce înseamnă acest sentiment, nu mi-am pus problema. Dar am știut că nu sunt singură!

P.M.V. – *Menționarea, în acest context, a faptelor de suflet ale acestor maeștri ai muzicii românești, dar și oameni de excepție, care – în tăcere și cu modestie – au ajutat atunci când au putut și acolo unde a fost nevoie, faptul că le cinstiți memoria înfățișându-i și în această ipostază profund umană și creștină, îmi aduce aminte frumoasele versuri ale poetului Vasile Militaru: „Când dai de pomană sau chiar cu-mprumut,/ Fii, omule mut!/ Când ție-ți dă altul și tace, - tu ești/ Dator să vorbești!”*

I.O.Ț. – Aceștia au fost profesori cu viziune foarte importantă asupra realității în care se trăia pe atunci și care au înțeles să mă ajute. Deci, undeva, destinul meu a fost marcat de acești oameni de bine.

P.M.V. – *Despre implicarea omului Irina Odăgescu în destinul altor oameni și instituții, care știm că a fost benefică, ce-ar fi de amintit?*

I.O.Ț. – Aș putea spune că și eu am o optică... să zicem... alta, decât cea obișnuită, numai că reușesc – foarte bine, cred eu – să exist în diferite medii posibile în care m-am descurcat.

P.M.V. – *Foarte important a fost rolul asumat în Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor...*

I.O.Ț. – ...timp de 20 de ani, nu mai puțin. Putea fi o perioadă mai lungă, dar n-am simțit nevoia pentru că îmi adusesem contribuția când trebuie, cum trebuie, am făcut ce trebuie – din punctul meu de vedere și al tuturor celor care se aflau alături de mine și care țineau la mine și care m-au apreciat, și cu asta s-a terminat *un capitol* – subliniază Irina Odăgescu. A..., ar mai fi de spus că în '91, am înființat *Asociația Națională Corală* din România, împreună cu Dan Buciu și Petre Crăciun, ultimul menționat devenind Președinte

al acesteia până în anul 1998, iar eu fiind timp de opt ani vicepreședintă. Din anul 1990 până în 2010 am îndeplinit responsabilitatea de secretar-coordonator al *Secției corale* (actualmente secția vocală – n.n. P.M.V.) în cadrul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. Pe timpul acela era Președinte Pascal Bentoiu – timp de doi ani –, apoi a fost compozitorul Adrian Iorgulescu, care a devenit președinte de drept. După acei opt ani la A.N.C. m-am retras, pentru că așa fac eu: am simțit că era suficient ce-am făcut, am înființat-o, am dus-o pe drumul cel bun, lansând-o spre binele culturii românești și-apoi i-am lăsat și pe alții să contribuie la acest drum...

P.M.V. – *Care sunt aspectele componistice pe care compozitoarea Irina Odăgescu le consideră a fi osatura creației sale?*

I.O.Ț. – Muzica mea îmi exprimă cu sinceritate sentimentele, starea de spirit mai degrabă, care poate să fie pregnantă, delicată, penetrantă, și poate să reflecte – în general – un context creator, care a pornit demult și care s-a transformat în mod normal, fără căutări speciale, fără adausuri speciale și fără obsesia trecerii prin anumite curente.

P.M.V. – *Adică ai fost tu, egală cu tine însăși întotdeauna...*

I.O.Ț. – Da, cam asta a fost, și dacă am evoluat e una, dacă n-am evoluat e alta...

P.M.V. – *Asta vor aprecia alții...*

I.O.Ț. – Da, alții... Oricum, pentru mine creația a însemnat mereu dăruire. Am scris muzică în funcție de ceea ce am simțit, în funcție de știința pe care am căpătat-o, dar fără să am obsesia științei. Pentru că ideea generală este că dacă vrei să fii creator, trebuie să ai bine însușite tehnica componistică și toate lucrurile care țin de educația muzicală

P.M.V. – *Ele sunt doar o componentă sine qua non, dar nu sunt ținta...*

I.O.Ț. – Nu, categoric, nu sunt ținta...

P.M.V. – *...sunt doar mijlocul prin care se ajunge la expresia muzicală.*

I.O.Ț. – *...după care se trece de ele. Începi să le uiți, dacă poți...*

P.M.V. – *Și trebuie să fie uitate, pentru că din piesa muzicală trebuie să rămână muzica, nu știința.*

I.O.Ț. – Știința e foarte importantă, dar nu trebuie să te domine. Pentru că dacă te domină știința, ai uitat de rest. Ori și

restul este important. Restul care ține de inefabil, de starea de grație, de intuiția și starea ascendentă pe care vrei s-o urmezi. Toate lucrurile astea ar trebui să vină firesc. Cu cât le chemi mai mult, cu atât vin mai puțin, având în vedere că expresia muzicală este legată în special de starea de grație a inspirației. Lucrurile astea nu prea poți să le bagi în niște cutioare, în care să fie fixate: de aici până aici este intuiția, de aici până aici este starea de grație...

P.M.V. – ... *sunt sau nu sunt...*

I.O.Ț. – ... sunt sau nu sunt! Sunt un dat: pe de-o parte genetic, pe de altă parte... sunt destin.

P.M.V. – ... *destin creator...*

I.O.Ț. – ... destin creator, destin uman, se obține un amalgam din toate astea și pornesc cu toate împreună pe un drum ascendent sau descendent. Că nu poți să spui că mergi tot timpul în sus; mergi cât poți, fiecare are destinul său, care la un moment dat mai spune și „stai!”. Și spune „stai” din multe puncte de vedere.

P.M.V. – *Dar te preocupă un anume concept de creație sau ai avut o asemenea problemă vreodată?*

I.O.Ț. – Nu, pot să spun cu fermitate: nu! Conceptul de creație nu este deloc o concepție a mea, pentru că se leagă și el de destin, de știință, de intuiție și de talent.

P.M.V. – ...*poate și de moment...*

I.O.Ț. – ... desigur, și de moment. Ai putea crede că acest concept de creație este un element care penetrează inefabilul, dar dacă ți-l pui în gând atunci... nu mai străpunge.

P.M.V. – *Și cam ce proiecte s-ar afla acum în orizontul creator al compozitoarei Irina Odăgescu?*

I.O.Ț. – Aș începe cu ceva care ar părea mai simplu, la prima vedere, dar nu știu dacă într-adevăr lucrurile stau așa: *Psalmul 130*, care are o încărcătură religioasă ieșită din comun, de profunzime și de credință. Un alt proiect, un mare proiect aș putea să anticipez, s-ar referi la *Scrisoarea a III-a* de Mihai Eminescu, care s-ar putea dovedi un lucru greu, foarte complicat. Gândeam pentru acest proiect un oratoriu, dar nu sunt chiar sigură că va fi un oratoriu; poate că va ieși o lucrare simfonică cu recitator, pentru a scoate în evidență textul așa cum trebuie. Pentru că într-un oratoriu există corul...

P.M.V. – ... *cu multe funcții...*

I.O.Ț. – ...și care poate sublinia textul, deși nu știu dacă va mai fi același text.

P.M.V. – *Surprinzătoare viziune. Cum s-ar putea așa ceva, fiind vorba de Scrisoarea a III-a?*

I.O.Ț. – *E Scrisoarea a III-a, dar eu spun că dacă se „mișcă” la diverse voci conținutul, cu aplicarea procedeelelor de dezvoltare firești, atunci rezultatul nu mai este cel așteptat la nivel comun, vreau să zic...*

P.M.V. – *Interesant, și ai dreptate spunând că aici se află dificultatea tratării ca fundament al construcției vocal-simfonice. Pentru că, dacă-mi dai voie să-ți continui ideea, gândindu-ne că este vorba de o moștenire, să spunem, eminesciană, pentru care nutrim un respect dus până aproape la divinizare – dacă nu comit un sacrilegiu față de Divinitate –, pentru noi, cei dintr-o generație trăită în leagănul de vers și de gândire a marelui poet, aici apare o problemă delicată... Versul și universul eminescian – unice prin complexitatea multifacetată – ne impun anumite rigori, mai mari poate și decât ceea ce ai edificat în preluarea rugăciunii domnești Tatăl nostru. Acolo exista scuza că nu creai o piesă muzicală liturgică, importantă fiind ideea, categoric cu respectarea textului – care până la urmă este... traducere! Aici, în schimb, textul este totul. Pentru că, dându-l la o parte pe Eminescu ne întrebăm ce mai rămâne? Desigur, poate fi o piesă muzicală după Scrisoarea a III-a de Eminescu, ca un fel de transpunere cinematografică a unei opere literare... Dar dând deoparte forma de versificație eminesciană rămâne un simplu episod istoric, dramatic – este adevărat, cum au fost atâtea în istoria românilor – dar doar atât: relatarea unei lupte oarecare, a unui popor oarecare împotriva unui cotropitor oarecare. Se pierde esențialul, care înseamnă – pe lângă conținut o formă măiestrită de creație poetică, adică cea mai frumoasă relatare făcută unei anumite lupte, dusă de un anumit popor împotriva unui anumit cotropitor, făcută de un anumit poet.*

I.O.Ț. – *Sigur, de aceea să-ți spun și ce idee am ca să evit această posibilitate deloc îmbucurătoare: poate fi lucrare simfonică, fără cor, în schimb cu recitator.*

P.M.V. – *Excelent, dacă-mi dai voie. O soluție pe care, într-o manieră diferită, deja ai probat-o în simfonia corală Timpul pământului!*

I.O.Ț. – *Exact! Și marele avantaj este că rămâne textul neatins, fără modificări. Iar muzica – la fel ca în viață – va face ceea ce face de obicei: este sarea, piperul, dulceața trăirii. Pentru că, până la urmă este... viață!*

Aici se încheie dialogul pe care vi l-am redat. Ceștile au fost golite, aerul proaspăt al serii, cu aromă de brad, este tot mai greu de întineric și mai răcoros. Ne gândim să ne retragem în taina visului fiecăruia, în freamătul din ce în ce mai interesant al unei Sinaia de pe vremea cărților poștale în tonuri sepia. Un alt vis...

Rămâne rostirea gândului bun, și vocea entuziastă prin care-i urăm multă sănătate, să i se împlinească toate compozițiile care-și așteaptă întruparea și pe care le aude momentan doar cu urechea sufletului, iar acestea să fie la fel de minunate precum au fost cele de până acum și, desigur, la mulți ani, Irina!

SUMMARY

ANNIVERSARIES: Irina Odăgescu-Țuțuianu

Interview taken by Petre-Marcel Vârlan on the occasion of the composer's 80th birthday anniversary in June 2017.

Irina Odăgescu-Țuțuianu: My music expresses with sincerity my feelings or my state of mind at a certain moment, which may be poignant, delicate or penetrating, and it can also indicate a creative process, which started a long time ago and has undergone various transformations in time – naturally, without any special efforts, without any special additions and without the obsession of going through certain trends.

Anyway, to me creation has always meant giving. I have offered my music according to what I have felt, with the knowledge that I have acquired, but without being obsessed with knowledge. For the general idea is that if you want to be creative, you must have a masterful command of compositional technique and of everything that pertains to musical education. Knowledge is very important, agreed, but it must not dominate you. Because if knowledge dominates you, it means you have forgotten all about the rest. And the rest is important too. I mean what pertains to the ineffable, to the state of grace, to intuition and the ascending path you want to follow.

To me MUSIC is the salt, the pepper, the sweetness of every experience. After all, music is... life!

RECENZII

„Eu sunt Opera! (Și-s în criză)”

Marin Marian

Volumul *Criza operei? Studiu de hermeneutică muzicală* (București, Ed. Eikon, 2015), semnat de octogenarul cântăreț liric și manager de operă, Ion Piso, reprezintă traducerea românească a lucrării omonime (*The Crisis of the Opera? A study of musical hermeneutics*), publicată în engleză de către Cambridge Scholars Publishing în 2013.

Forma publicării vrea să impresioneze comercial și politic: cu o burtieră bordo, detașabilă, peste coperti, urlă cumpărătorului pripit: „Mediul universitar internațional / Numai în America peste 30 de Universități / despre Criza Operei de Ion Piso...”; iar pe coperta 4 sunt listate vreo 46 de nume și adrese de universități străine, care ar deține volumul. Truc ieftin, deoarece universitățile (mai corect/exact spus, bibliotecile lor) în parte cumpără aproape orice, în parte primesc donația orișicui, acest lucru neînsemnând nicidecum/obligatoriu o stimă/considerație care să și impună studiului sau lecturii profesorilor și studenților de acolo absolut orișice carte deținută. Este cazul mai ales al universităților/bibliotecilor nord-americane, care sunt destul de reticente criticilor obtuze sau vehemente împotriva modernității, avangardei și experimentalului. Și ca atare, aceste instituții și profesori mai degrabă riscă să menționeze – dacă o vor face vreodată – o carte cu o poziționare antimodernistă, fundamentalist-conservatoare, doar la capitolul „așa nu”. Ori la capitolul picanterea înțepenirii autoritariste și nostalgice a unui (fost) muzician. Căci într-o cultură care încurajează/exaltă ieșirea/gândirea „outside the box”, pledoariile de îngră(mă)dire-n gard și cutii, de tip Ion Piso, nu pot fi văzute decât... (*no comment*).

Așadar, am enunțat deja: volumul începe chiar din prima pagină cu un stâng paseist și jurnalistico-populist: „Scopul acestei introduceri este să justifice de ce am considerat oportun să ridic (în sfârșit!) mânușa aruncată de *avangardă* prin *noul curs* în care a fost angajat spectacolul de operă. A fi în pas cu timpul nu trebuie să însemne neapărat a fi și în *contratimp* cu creații nemuritoare, cu capodoperele artei lirice, în general cu patrimoniul cultural al omenirii” (și tot așa mai departe). Tot discursul lui Ion Piso este logic, impecabil, însă în interiorul unui gard închis, fondat pe paradigma (deloc „eternă”, ci temporală și ea) a esteticii clasic-germane și a bibliografiei care încetează brusc cu interbelicul (de unde vin și naționalismele sau alte fixații partizane care înrămează mentalul autorului). Restul lecturilor sau mai exact al consultațiilor sale, dincolo de biografiile diversilor muzicieni vechi, fiind doar fragmente de cassandră sau antiglobalism simplist, din ziaristica unor condeie românești la modă. Exact cum spune dl. Piso (identificând în partitură intențiile compozitorului, reducând analiza la stilistica și sarcina impusă/preținsă de compozitor interpretului, iar apoi reținând publicul la a lua contact numai și numai cu intențiile compozitorului), precis „considerațiile care vor urma nu conțin nimic extraordinar. Din contră! Ele sunt un demers obișnuit, chiar normal – la mintea oricui”.... Iată și de ce problema majoră a întregii cărți, adică a demonstrației autorului, este că un asemenea „normal, la mintea oricui” nici n-ar mai merita (răs)teoretizat și demonstrat, fiindcă toate acestea s-au făcut/răsfăcut/repetat demult. Numai că autorul își imaginează că nimeni nu le-ar cunoaște (oare lipsește „mintea oricui”?), oricum punând greșit problema „demonului” pe care vrea să-l extirpe, fiind familiarizat cu paradigma cu care se luptă doar în baza unei antipatii viscerale, irefragabile, autoritariste. Nu doar paginile introducerii sale, din păcate mult prea multe din tot cuprinsul, sunt ale unui Savonarola cu ștaif intelectual, de tipul nu puținilor savanți actuali cu suflet stalinist, vituperând cu guri pătimașe și chiar cu-o cruce-n mână. Într-o piață veramente democrată a intelectului, o carte cu asemenea introducere, cuprins și-ncheiere („în lumea noastră nu se mai exercită *discernământul*”, „creierii regizorimii năuciți de modă au suferit *o entorsă*”, „pentru a lămuri misterul jalnic al avangardismului, dificil de explorat fără a recurge la ajutorul psihiatrului...”, avangardismul e o „impostură”, etc. etc.), este greu de citit, ba chiar și de acceptat. Și e păcat, fiindcă în cuprinsul volumului

sunt extrem de multe idei, fapte, analize și prezentări strict muzicologice, demne și interesante; căușul, ținta și sensul lor, cele pline de prejudecăți/răutăți, ipohondrii și intoleranțe, compromițând cartea.

Chiar de pe prima pagină care se vrea muzicologică, Piso începe greșit: „Dacă spectacolul de operă nu se mai bucură de simpatia și interesul publicului în aceeași măsură ca pe vremuri, faptul ar putea fi considerat o inexplicabilă anomalie” (p. 3). Greșit, fiindcă opera n-a fost deloc în trecut mult mai populară ca azi (totdeauna doar elite aristocrate și apoi finanțiste au ocupat puținele locuri de sală, plus studențimea, la cucurigu-ul gratuităților); și nici azi spectacolele de operă nu se joacă cu sala goală. Dacă publicul nu abundă (ori nu stau doi pe-un scaun), asta fiind și din pricina prețurilor de bilete, relativ scumpe, reala „criză a operei” actuale nu este de public, ci strict financiară (din cauza cheltuielilor tot mai astronomice ale clădirilor, instituțiilor și montărilor, ca și a imenselor onorarii pe care starurile internaționale le pretind). Iar pe când să-ntorci pagina, altă aberație, de data asta despre „spiritul contemporan”, despre care polemistul autor speră să-și „dea seama că manelele nu-l pot apropia prea mult de secolul lui Pericle”. Nu detaliul cu manelele e supărător, ci pretenția autorului ca absolut toată lumea să-și dorească a trăi în antichitate. O lipsă de realism nu poate fi mai crâncenă, căci e chiar sadism să nu știi, totuși, că-n antichitate 98% din orice populații trăiau ca animalele, în analfabetism, sărăcie lucie și ignoranță cumplită, servind doar ca agricultori, ciobani, sclavi, servitori, saltimbanci și mai ales drept carne de tocat în războaie. Cultura fină, proslăvită de nostalgiei față de epoci vechi, aparținea doar unor elite numeric minuscule (numai că nostalgicilor nu le pasă de istoria ireală sau de „popor”, întotdeauna imaginându-și că lor înșiși le-ar fi fost bine-mersi ca prinți/printese, curteni de soi).

Ion Piso este foarte bine documentat, adică știe o grozăvie de detalii ale istoriei muzicii „mari”, de altminteri și enorm de multe citate din istoria culturii, interpretând însă totul în chip părtinitor și ranchiunos, spre a-i servi prejudecățile și autoritarismele. El fetișizează rău textul muzical-dramatic, partitura și „intențiile compozitorului”, reducând orice sens și autenticitate la subordonarea totală, la viziunea și vanitatea compozitorului, ca și la reiterarea teoretice/fantazatei fidelității istoric-stilistice. Și este ferm împotriva oricărei forme de

autonomii și autonomizări. Iată de ce nu va fi surprinzător să critice (cu maximă impolitețe) nu doar pe unii regizori contemporani, ci novatorismul, experimentalismul și avangardismul în genere. După cum va și tăcea total cu privire la lucrările de operă contemporană (prin chiar stilistica lor pretinzând/sugerând avangardism, experimentalism, inovare, provocare). Desigur că multe dintre elementele sale analitice și critice sunt ireproșabile, perfect acceptabile, achiesabile de către mulți dintre noi, chiar punctate și de către alți muzicologi. Totuși, intoleranța pătimasă, văzătoare de excesiv negru... nu e altă formă de drac gol?

El știe mult despre istoria muzicii (de până spre mijlocul secolului 20), este as/doct în citirea de partituri și-n arta fonației/vocalizării muzicale. Aceste două aspecte menționate ar fi interesante, de valoare pentru muzicologi. Adică tot pentru o elită (așadar deloc urmând să lumineze publicul operist, cu șansă zero de a spori numărul consumatorilor de operă și regie clasică). Numai că inclusiv aceste multe pagini cu detalii muzicologice sunt înțesate de paranteze, deraiări și concluzionări malițioase, țepene, cu legătură ori discutabilă/dubitabilă, ori inexistentă, ori forțată subiectiv-sofistic, față cu detaliile de istoriografie și analitică muzicologică acceptabilă. Criticile ipohondric-nedrepte abundă prea mult pentru a face cartea suficient de agreabilă pentru a fi citită. Problema este însă că, pentru mințile deja țintite spre dușmănie/antipatie, o lucrare ca asta oferă din belșug material, „demonstrație” sau discurs inflamant (așadar cât se poate de agreabil). Precum autorul, avem destul colegi excesivi și în atașamente, și-n ură.

Din păcate, Ion Piso chiar habar n-are despre curente artistice cu care se bate barbar (evident, nu e defel/realmente „familiarizat” cu conceptul de avangardă, atacând modernismele doar fiindcă nu le-a acordat niciodată răbdarea și respectul de a le studia natura, originile, scopurile, publicul destul de limitat). Desigur, în cruciada asta Ion Piso nu e singur, ci doar simptomatic, destui seniori ai culturii române crezând că lumea se termină odată cu ei înșiși (și viziunile proprii), detestând minorități și noutăți de orice natură, străduindu-se autoritar și revanșard să-și impună subiectivismele lor istorice și asupra unor generații (încă) neobediente, netrecute prin caznele proprii.

Ion Piso pică într-un concert socio - cultural conservatorist și anti - liberalist, promovator de mentalități / atitudini paseiste, fiind mare păcat că nu vede singur că este, la rândul-i, plin de un naturalism/bruitism inutil/ridicol și panicard. Păcat că iese din scenă cu țipete împotriva oricui nu-i seamănă sau nu-l (mai) aplaudă. Din produsul acesta editorial, CD-ul autobiografic, lipit la finele cărții, e singurul lucru sublim.

SUMMARY

Marin Marian

„I am the Opera! (And I'm in Crisis)”

This is not a detailed, analytic review on Ion Piso's recent translation in Romanian (2015) of his book *The Crisis of the Opera? A study of musical hermeneutics* (Cambridge Scholars Publishing, 2013), because I find it intellectually, ethically, and politically disturbing. It is in its entirety a passionate, polemic manifesto that targets and trashes any modernist, independent/autonomous, avant-gardist staging of operas, and thus it can serve (furry) only to past-oriented, traditionalists minds, and fuel up just conservative musicians' vanities, and rigid, old fashioned aesthetics. The entire history of music is hereby surveyed in unilateral ways, and the idealizing of classical ideas on the meanings of music and stagings is backed up by excessive sophism, fallacious arguments, and belligerent sentencing. Only bits of its score/musical analysis are very interesting; only the autobiographical, musical CD attached to the book is sublime.

Traducerea rezumatului: Marin Marian

ISTORIOGRAFIE

Texte și documente inedite Istoria muzicii în autobiografii (XVII)

Fondul Ciprian Porumbescu

Viorel Cosma

Puneți un pahar cu vin și pentru mine (III)

(continuare din Muzica nr. 3/2017)

Vineri, 4 aprilie. Elevul meu e la pat. Mă duc la Domnul și la judecătorie, unde am de terminat ceva. Apoi, la Universitate. După amiazi, la cafenea. Până seara, la cursuri. Sosiți acasă, aflăm o teribilă harababură. Am avut un incendiu. Ușile erau încuiate și a trebuit ca ușile să fie sparte, pentru a se putea stinge canapeaua care ardea în flăcări. În cameră, era o cumplită duhoare. Și, a doua zi, ne-am sculat cu dureri de cap.

Sâmbătă, 5 Prier. Mă duc la lulo la Universitate. După amiazi, ne duserăm la cafenea. La ora 5, mă dusei la Unchiul, apoi la o cneipă a „Clubului”...

Duminică, 6 Prier 1879. Lulo iese, eu rămân, căci aveam ședință a comitetului. După amiazi, mă duc la cafenea. Jucărăm „Preferance” și eu câștigai mulțime de parale.

Luni, 7 Prier. Mă duc la lecție, apoi la Universitate ș.a.m.d. Astăzi, nu s-a întâmplat nimic important. Seara, fusei la Unchiul.

Marti, 8 Prier. Azi, la Unchiul e botez. Merg acolo. Mititelul se numește Octavian. După amiazi, mă duc la cafenea și, la 5, la hotelul „Russie” unde avem Conventul.

Au venit toți studenții români și s-au înfrățit în chip foarte cordial. Apoi merg la cină, pe urmă, cu lulo, pe promenada sirenelor.

Miercuri, 9 April. Primesc de la Marica o scrisoare în care-mi scrie că Miți (una din fetele pastorului Gorgon) e bolnavă de moarte. Mă duc la lecție și, având dureri de pânțe, a trebuit să întrerup repede și să fug acasă. Capăt bani de acasă; fac niscai cumpărături etc. Merg, după amiazi, la cafenea.

Cu ochii înecați în lacrimi, am șovăit spre ușă...

Joi, 10 April. Plec azi, acasă. E, nu-i vorbă, vreme foarte rea, dar eu mă bucur, totuși, nespun de călătorie. Îmi aranjez afacerile: Mă duc la masă, îi las lui lulo bani de drum, ca să vină sâmbătă și el la noi, și plec cu acceleratul. Plecai cu Căraș, într-un compartiment, până la Adâncata. De acolo, singur. La Ițcani, mă așteaptă căruța. În Suceava, îl luai cu mine pe Iojă și-o văzui, cu această ocazie, pe bătrâna Dră Boiler. Plecarăm mai departe. Ploua groaznic și un vânt rece ne înghiață toate încheieturile. În Iliești, a trebuit să descindem la cârciumă ca să bem un pahar de vin și, totodată, să întrebăm de sănătatea bunei Miți. Intrarăm în odăița cârciumii; senzații dulci mă învăluiesc și, pe nevrute, îmi amintesc de frumoasele zile trecute. Apoi, întrebai pe secretarul comunal Naumann, care sta la o masă, cum o duce Miți. O duce bine făcu dânsul fiind dusă pe ceea lume... Încremenit de spaimă, mă uitam la el, neputându-mi crede urechilor. Totuși, era să fie adevărat! Plecarăm imediat în sus, la Gorgoneni, intrarăm în cameră și-i aflarăm, în jurul unei mese, pe bătrânul Pastor, Decker, Kraner, Minuța, Berteluța și Lola, foarte întristați. După un scurt salut, la care îmi părea că-mi pierd firea, rugai să mi se arate decedata Miți. Copilele luară o lumânare și mă conduseră în camera cea mare. În cameră era întuneric. Mina aprinsese câteva lumânări și iat-o zăcând buna, scumpa Miți palidă și moartă, cu ochii scufundați și obrajii palizi, iat-o zăcând credincioasa surioară, amica mea bună, cu care de atâtea ori m-am jucat, cu care, în ore senine, de atâtea ori m-am hârțăit.

Buna, scumpa Melania, nu mai este!

În hăinuță albă și cu un văl alb îmbrăcată, cu cununa de mirtă pe frunte, visează de trecutele ei zile ale copilăriei, visează la nunta ei, de fericirea ei. Sărmana, sărmănică Miți! Acum, îți zic Miti. De câte ori îmi interziceai să-ți zic așa, accentuând mereu că te cheamă Melania și nu Miți.

O, vrere-aș să zac, acolo, în locul tău! Tie-ți zâmbea viața încă atât de trandafirie! Trebuia să mai trăiești, să fii fericită! Cu asemenea gânduri mă uitam la ființa moartă și cu mii de lanturi îmi era inima zugrumată; îmi părea că mă prăbușesc și, cu ochii înecați în lacrimi, am șovăit spre ușă...

Am vorbit numai foarte puțin cu copilele; ni s-a servit șuncă și vin. Berteluța arată foarte rău. Bătrâna Pastoriță a plecat la Frasin, neputând îndura durerea acasă. Bietele copile sunt de tot deprimare; la fel Bătrânul, totuși, foarte stăpânit.

Am mai zăbovit puțin și am plecat acasă. Acasă, dormeau cu toții. I-am trezit pe toți, am despachetat lucrurile aduse, sfătuirăm, luarăm câte un ceai și ne culcarăm. E și Ștefan acasă. Mult timp n-am putut dormi, gândindu-mă, mereu, la sărmana, nefericita ființă.

Vineri, 11 Prier. Ne scularăm, primul meu gând e la sărmana Miți. Luăm cafeaua; am cântat, apoi, puțin cu Marica. Ștefan a plecat la Iliești. Restul zilei îl petrec trist. Taifas, când de una, când de alta, cu Marica și loji. De ieșit afară imposibil, timpul fiind foarte mizerabil.

Sâmbătă, 12 April. Dimineața, mă duc la Curte (Curtea boierului Popovici, actualul Muzeu „Ciprian Porumbescu” din Stupca) ca să comand o cunună pentru Miți. Din păcate, nu l-am aflat acasă și m-am supărat aproape de moarte. Trimisul de la Iliești veni și ne spuse să plecăm imediat fiindcă înmormântarea lui Miți are loc dimineața. Plecarăm eu și Marica; ajunserăm când sicriul fusese, acu', scufundat în groapă. Steterăm la mormânt și era să murim de plâns pentru această tânără, scumpă ființă.

Așadar, au luat-o de pe fața pământului și-au astrucat-o în această groapă rece! Odihnește lin, scumpă mică, și la curândă revedere!...

De la cimitir, plecarăm la Păstoreni. Rămăseserăm acolo două ore și plecarăm, apoi, acasă.

Acasă, îl aflarăm pe Iulco, care venise de la Stroiesti, pe vremea asta oribilă, pe jos. Calul n-a putut răzbi. Serbarăm

vacantele Paștelor foarte plăcut, dar, în general, trist. Ștefan a plecat la munte, la mireasa sa.

Abia s-a răzbunat vremea și ne duserăm cu toții la pădure, bucurându-ne cu paserile și cu floricelele de apropierea primăverii.

Miercuri, 16 Aprilie. Dimineața, ne duserăm la pădure. Ajunși acasă, luăm masa și ne gătarăm de plecare. După amiază, la ora 5, plecarăm. În Ilîșești, coborârăm la cârciumă. Lulo și loji se duseră să le facă Păstorișelor promenadă. Lulo încă nu le văzuse pe copile. În adevăr, dânselor erau pe-afară și nemernicii avură norocul să le vadă. Eu eram cumplit de supărat că nu mă dusesem cu ei. În fine, (după ce beurăm un vin în sănătatea Bertei, plecarăm mai departe. Mă cuprinse așa o tristețe când mă despărții de Ilîșești îmi aduse aminte, cu atâta durere, că una dintre aceste scumpe ființe nu mai este.

La Suceava, îl debarcarăm pe loji, și eu, și lulo, plecarăm mai departe. În Ițcani, coborârăm la Lichtenbergeni. Mai două ore petrecurăm cu acești oameni cumsecade; plecarăm, apoi, în fine, la gară și la Cernăuți. Clasa a treia fiind prea aglomerată, călătorirăm cu clasa a doua, deși biletele erau luate pentru a 3-a.

Trec repede peste celelalte zile, fiindcă nu se întâmplase-nimic extraordinar, în afară de festivitățile jubileului nunții de argint a Majestăților. În 22, a sărbătorit Universitatea această festivitate ș.a.: La ora 12, alai festiv, în trăsuri, la Rectorul magnific și la Președintele țării. Seara, Comers (întâlnire de mare ținută, o adevărată petrecere elitistă) la „Pajura neagră”.

În 23, Epilogul-spolocanie, care îndură până la ora 4; bătrânul Mayer făcu Cinste 2 poloboace de bere. Zilele următoare decurseră, iarăși, fără importanță. Am un teribil catar și tușesc de tot parșiv.

Nu mă tem de moarte, doar de murit.

Luni, 28 Aprilie. Mi-i, acum, ceva mai bine. Eu și lulo ne căutăm gazdă, căci, de la 1 Mai, trebuie să ne mutăm. La amiază, mă întâlnesc cu Hostiuc din Camena și chilesc cu dânsul până-n seară, când voiamsă plec cu dânsul la Camena, dar, pe drum, aproape de Mihalcea, mă răzgândii și nu călătorii mai departe, ci mă întorsei, pe jos, la Cernăuți.

Marti, 29. Încă nici acum nu am gazdă. Iau bani de la Flondor pentru a achita plăți urgente. De la Marica, primesc o

scrisoare, în care-mi scrie că Tata și Ștefan sunt bolnavi. Sunt foarte mâhnit.

Miercuri, 30. În fine, am aflat gazdă la Dr.Kiseler, în strada Carolinei. O cameră foarte frumoasă; plătim 12 florini. Măine intrăm.

Joi, 1 Mai. Ne mutăm din vechea locuință în cea nouă. Sunt încă mereu foarte suferind și tușesc grozav. Șirele acestea le scriu, acu', la noua gazdă. E foarte plăcut. O zdravănă codană ne-a făcut curățenie. Și aspectul e de tot convenabil. Lulo e la lecție. Elevul meu e iarăși nu's'ce bolnav.

De la 1 până-n 13, n-am înregistrat nimic. Sunt cum se cade bolnav, tușesc teribil și am dureri în piept. Bunul Mayer mă tratează. Din 11 Mai, beau apă minerală.

În 10 Mai, Clubul a avut o cneipă. Am asistat și eu. Stiri de acasă am destule, dar nu prea vesele. Tata a fost bolnav. Ștefan e bolnav. Singura, Marica se mai ține. Tante Fany a fost, pe câteva zile, aici. Azi, la 13, am visat toată noaptea pe B. O duc, iarăși, rău; n-am haine și n-am parale.

Miercuri, 14. E o vreme groaznică. Mare nenorocire m-a lovit, iarăși. Era timpuriu, dimineața. Eu și Lulo, încă în pat, când doi ticaloși intrară și mă presară pentru afurisitul de Katz. Noroc că croitorul Mațner a cheazășuit pentru mine și ridicarea lucrurilor s-a amânat pe 10 zile. Sunt disperat de tot. Cum o să mă descurc acu?! Mi-aș răpune capul.

Joi, 15 Mai. Mi-i rău jale. Seara, avem bairam; cânt și trag la bere ca un condamnat la moarte. Cneipa a reușit foarte bine. Partea neoficială a condus-o Morariu. La ora 2 ne duserăm acasă.

Vineri, 16. Am nițică mahmureală. Plec cu lavorschi; și dânsul plătește o gustărică. După amiazi, la cafenea; apoi, la cursuri. Pe urmă, vin acasă și dorm un ceascuț. După cină, cu lulco, acasă, și ne hârjonirăm cu pocoiovele (fetele) din casă.

Sâmbătă, 17. De mult n-am primit scrisoare de acasă. Mi-i sufletul foarte mohorât. Sper să capăt bani de la „Junimea”. Dimineața, cursuri. Apoi îl întâlnii pe Procopovici de la Cerepcăuți, care-mi cinsti un aperitiv.

După masă, avurăm o ședință extraordinară. Seara, fuserăm nițel, după cină, la Mayer, unde se întâlniseră mai mulți Clubiști. Apoi, venirăm acasă.

Eu scriu astea, iar Lulo, în pat, citește despre trecerea lui Hanibal peste Alpi.

Noapte bună, Marica!

Noapte bună, B.!

Noapte bună, M.!

Duminică, 18. Mă duc, dimineața, la Voitec și scriez cu el. După amiază, făcurăm mai mulți inși o excursie la Sadagura, care era foarte animată și hazlie. Acolo, traserăm la vin și ne întoarserăm toți inspirați, cu fiacru Sadagurean, la ora 11 noaptea, la Cernăuți.

Luni, 19. La amiază, îl întâlnesc pe vechiul coleg Tomovici. A venit la mine; pe urmă, mersem la Kratschwill și, apoi, la Gobl și băurăm bere.

Marti, 20. Nu s-a întâmplat nimic extraordinar. Am scris, azi, o cogeamite scrisoare acasă.

Miercuri, 21. Capăt, de la Societate („Junimea”), 20 florini și achit 18 fl. lui Katz. Seara, fuserăm cu gazdele noastre la „Balena de la Askalon” și jucaram popice. Sunt în duși foarte buni, numai mereu bolnav.

Joi, 22. Azi, e Înălțarea Domnului. Zi frumoasă. Mă duc la Universitate, apoi la plimbare. După amiază, a fost adunare plenară la Societatea academică „Lesehalle”. Fui iarăși ales în comitet. Apoi, mersem puțin la Gobl. După cină, acasă.

Vineri, 23. am căpătat ceva parale de acasă. Sunt încă bolnav. Da! Cu mine merge treaba rău! Cu Schorsch, beau câteva beri.

Trimit două bile de popice acasă, pe urmă merg la Seminar, având ceva de exersat cu cei de acolo. Seara, merg de timpuriu acasă și mă culc ' îndată. Tușesc tare și mă doare pieptul. În pat, mă gândesc și răsgândesc ce rău îmi merge iarăși.

Astăzi, am avut să primesc bani de la Flondor și, mâine, voiam să-mi comand haine. Dar Flondor a plecat în Basarabia și vine abia în 14 zile.

M-am păcălit! De bolnav, sunt bolnav. Zilele acestea aș vrea să țin un colocviu (examen simestral -n.n.).

Sâmbătă, aș vrea să plec, de Rusalii, acasă. Dumnezeu știe! Dar când mă gândesc la scumpa noastră căsuță și la scumpul Ilișești, atunci îi atât de ușor, de bine uit de boala mea, de mâhnirea mea și de multele mele griji...

Și, totuși, nu-s decât iluzii și palate aeriene, pe cari un aprig vânt de toamnă le va spulbera, cândva; fantome ale

cețurilor cari se volatilizează în neant sunt inconștiente năluciri fără nici un temei. Și, totuși, mi-s atât de dulci!

Întreaga mea existență, toate strădaniile mele, prezentul și viitorul meu încerc eu veșnic să le leg de acel paradis și de divinul înger care-l domină, și mai visez, apoi, așa de fericit în blândul gând al realizării acestor planuri și dorinți ale mele stau sub vraja unui cor din lumea transcendențială „atât de dulce, de suav, de duios răsună cântul lor - și-n diafan licărit al zorilor, cu beteală de petale trandafirii, coboară adorata mea din văzduhul înmiresmat de viorele și, iarăși, într-alt avânt se așează în cristalinu-i tron de smarald, îmbrîindu-mă pe mine, în toată uimirea mea, înspre piciorușele ei cu aurite încălțări și visez, și mereu visez, tot înainte.

Duminică, 25. Sunt tot slab. Mă scol și merg biserică. Cântarea a mers destul de bine. După liturghie, mă duc cu Pridie și Topalla la un păhărel de vin. După amiază, dorm nițel, pe urmă merg la medic. Dânsul nu mă află așa rău, dar eu știu cum e cu mine. Îmi prescrie drageuri și 10 sticle cu apă Sczawnicer. Apoi, merg la Unchiul. Iau, acolo, cafeaua și mă car acasă...

Mi-i foarte urât. Aș pleca așa de cu drag la țară, pe câțva timp, și, totuși, nu se poate. Poate o să mi se facă mai bine.

Nu mă tem de moarte, doar de murit; și, apoi, n-aș vrea să merg chiar acum. Oleacă de voie bună și oleacă de bucurie am de la viață - când, însă, voi deveni țeapăn și rece și voi fi scufundat în pământul umed, desigur nu voi mai avea nici o bucurie.

După cină merg la popicărie.

Luni, 26. Dimineața, merg la meditație și-o rog pe Doamna Flondor de bani; dânsa-mi promite să mi-i dea mâine. Apoi, mă duc la plimbare. După amiază, mă întâlnii cu Doboș și cu dânsul. El îmi spune că bătrânul Bacinschi i-a povestit c-aș fi logodit cu B După cursuri, veniram acasă și eu cotrobăii printre hârtiile mele și , aflai o scrisoare de la B., în care erau câteva șire și de la biata Miți.

Jale-mi cuprinse inima, de a trebuit să plâng.

Seara, fusei la popicărie.

Marti, 27. Mă scol de timpuriu, îmi beau apa (Sczawnicer) și merg la plimbare. Plec, așadar, de Rusalii, acasă, și anume pleacă și Waldberg Max cu mine. Mă bucur

foarte, de pe acum, de călătoria noastră. Astăzi, scriu acasă o scrisoare, căci am primit una de la Ștefan și Marica.

Miercuri, 28. Mă scol, merg la plimbare, la lecție și, apoi, la letti. Mă cert cu ea jumătate de oră; apoi, la Lesehalle. La amiazi, acasă.

Dorm puțin. Vine Kohler; ne ducem la Kratschwill; acolo, îl aflu pe Krutzl; tăifăsuiesc cu dânsul despre Gorgoneni. Merg, apoi, la cursuri; apoi, la Unchiul. Iau, acolo, cafeaua; merg la plimbare, cina; popicărie; culcarea.

Joi, 29. Nimic extraordinar. Îmi fac, dimineața, plimbarea obligatorie. Duaă amiazi somnișorul meu; pe urmă, merg la curs .

Vineri, 30. Tot așa. Mă gătesc de plecare. Sub scară, mai merg încă puțin la Unchiul. Seara, mă întâlnesc cu Waldberg și, noaptea, plecăm.

Am avut un vis de tot bizar

Sâmbătă, 31 Mai, până Miercuri, 4 Iunie. Timpul acesta l-am petrecut, acasă, în chipul cel mai agreabil și mai frumos. Am jucat popice, ne-am plimbat prin pădure și câmpie, am jucat jocuri de societate într-un cuvânt, ne-am amuzat foarte bine. Berariu cu soția sa, Unchiul Many, Olga, Korciu au fost la noi.

Luni, în 2 Iunie 1879, am fost eu, Max și Ștefan, pe jos, la Ilișești. Am fost la Korciu, apoi mersem la cârciumă, beurăm câteva pahare de bere, apoi am fost la Drumerița și pornirăm cu toți acasă. Gorgonenii n-au fost acasă, ci, toți, la Rădăuți. Miercuri, plecarăm. În Suceava, am descins la loji, am mers la o cafenea și, apoi, plecarăm la gară. Și, la Lightengergen, pe cine am văzut în fereastră?

Ah, Dumnezeule, pe scumpa mea B! Am perindat toate culorile și de-aș fi fost singur, aș fi intrat.

B. s-a uitat, mereu, după noi și eu, șezând cu fața îndărăt, ne-am privit mereu mi se făcu așa de jale, de greu; inima mi se făcu bor.

B. arăta foarte palidă. Sărman copil! Eu devenii atât de palid, că chiar Waldberg se sperie.

Tot drumul până la Cernăuți, m-am gândit la ea, la această scumpă ființă, care mă însoțește pas cu pas.

Ajuns la Cernăuți, mi se făcu nespus de jale; sufeream de dor de casă și de dorul iubirii.

Joi, 5 iunie. Trezindu-mă, îmi deapăn în gând toate întâmplările de-acasă și din călătorie, amintindu-mi cu durere de orele plăcut petrecute. Înainte de amiază, m-am dus la lecție, apoi venii acasă și luai o gustare, la Kratschwill, cu lulo și cu Voicu.

După amiază, lulo își vinde o pereche de galoși vechi și mersem la o bere. Apoi, mă culcai și dormii până la ora 7, când mersei la Macuski și-mi comandai haine. Seara, am mai fost cu Max la vin, la jidanul șontorog, și, apoi, venii acasă.

Vineri, 6 iunie. Am avut un vis de tot bizar. Toată noaptea am visat de Bertha, dar într-un fel și chip atât de obscen, că mă-ncrâncen s-o scriu aice. După amiază, mă dusei la Lagler, de-l făcui să-mi povestească una-alta despre călătoria rădăuțeană a cântăreților. Dânsu-mi spuse c-a văzut-o pe M. și pe B. și c-a vorbit cu dânsule, și că i-au plăcut foarte mult.

Caut, iarăși, bani pentru hainele mele și nu pot afla.

Pe Vasilică Morariu l-am văzut și i-am vorbit. Har Domnului, Topală mi-a împrumutat 5 florini!

Seara, am fost la el și, pe-o clipă, la pictorul Ianovici. S

Sâmbătă, 7 iunie. Dimineața, am fost cu Max de-am beut ambii lapte acru; apoi, am venit acasă și-am stat cordial de sfat. Max îmi povesti năzdrăvăniile de pe la Teplitz. După amiază, ne duserăm cu Max și lulo, pe ploaie și noroi, la Gobl.

Duminică, 8. Primesc o scrisoare de la Ștefan și un colet (albituri) de la Marica. Apoi, vine la mine Onciul; învățăm nitel. După amiază, la Gobl și la plimbare.

Luni, 9. Am scris o scrisoare acasă și am învățat cu Onciul. După amiază, la cursuri.

Apoi, acasă, am scuipat, de câteva ori, sânge oribil o să se isprăvească în curând. Toată seara, am fost în dispoziție foarte rea și m-am culcat de timpuriu.

Marti, 10. Plouă și-i o vreme oribilă. De astăzi înainte, beau lapte proaspăt muls, aice, în casă. Înainte de amiază, mă duc, cu Max, la lapte bătut.

După amiază, m-am dus la medic. Dânsul nu mă află chiar așa grav. Apoi, la curs. Vin acasă; scriu una-alta și merg la cină, fiind foarte flămând. După cină, mai mersei, cu Max, destul de mult la plimbare; pe urmă, la culcat.

Miercuri, 11. Capăt hainele mele cele nouă; îmi stau foarte bine și mă bucur de ele. Înainte de masă, am fost puțin la

Unchiul. Când să vin acasă, am scuipat, iarăși, cu sânge... După amiazi, îi scrisei lui Marica o scrisoare în care o rog de 1 fl., pentru lapte proaspăt muls, care-l beau zilnic. Peste zi, sunt foarte trist și am și plâns mult.

Joi, 12. Mă scol timpuriu și merg la plimbare în Grădina publică. E minunat - frumoșii, umbroșii, marii copaci, splendidele alei, lumea care se promenează încoace și încolo, cu păhărelele de apă minerală, făcându-ți impresia că te-ai afla într-o stațiune balneară.

Sosit acasă, simt foame mare... Dar...

Pe urmă, merg la o ședință literară, la noi, unde eu țin o disertație despre "Muzica la Romani", care s-a bucurat de destul de multiplă aprobare.

Apoi, merg la plimbare; privesc parada, astăzi fiind Procesiunea cu Corpul Domnului și merg la masă. După amiazi, dorm un ceascuț. Mă simt mai bine, ba și dispoziția e mai bună. În fine, mă decid să ies, dar încotro? Trebuie să chibzuiești bine unde poți căpăta cea mai bună gustărică. Patru drumuri îmi Stau deschise: 1) La Sause cafea proastă cu plictiseală colosală; 2) Unchiul Mihas ceai cu pâine cu unt și conduită strunită; La colegul Kieseler) care tocmai mă invită la sine -cafea cu o plictisitoare citanie din lucrarea sa de seminar; în fine 4). La Zobl = nu-s parale.

Deci, mă decid să merg la Sause.

Vin de acolo. Adela și Tanti sunt acasă; mă plictisesc de moarte. În fine, sosește bătrâna Wieser cu domnișoara-i fiică. Mă plictisesc și mai tare dar ce nu face omul de dragul unei cafeluțe! Din păcate, haina soartă avea să-mi joace o farsă teribilă. Deodată, dumnealor spun că se duc la Gobl. Treabă afurisită! Mă cărăbănesc la timp, pretextând afaceri importante și c-am venit numai ca să le întreb de sănătate, mă car și hărțug la Unchiul.

Acolo iau un ceai și mulțumesc, în taină, lui Dumnezeu că am sosit acolo la timp. După gustare, ieșim cu toții la plimbare în Grădina Publică. După cină, mă plimb cu Max, până către ora 12; până și-n Roșia am fost.

Vineri, 13. Dimineața, am fost la Grădina Publică; l-am întâlnit, acolo, pe Unchiul și m-am primblat cu dânsul. Mă simt mult mai bine și nici n-am expectorat cu sânge. Și nici nu mai fumez de 3 zile. După amiazi, voiam să dorm, dar n-a mers, căci veniră Kohler, Eyweling & Max și făcurăm zgomot. În fine,

plecăm. Scriu un bilet de felicitare bunului Kramer. Astăzi e Anton deci onomastica lui. Toată după-amiaza stau acasă. Îmi aranjez totul cât mai plăcut; mă plimb prin grădină, citesc ziarul, cânt etc.. Am fost și la Mayer. Nu-mi mai prescrie nimic; abia când plec acasă iau cu mine 10 sticle Selters. După cină, mă dusei cu Max la plimbare în Grădina Publică.

A fost așa de plăcut! Așa de întuneric în sumbrele alei și te cuprindea așa un dor de-o mândruță, pentru ca, alături de dânsa, să rătăcești în ispititoarea umbră a nopții!

SUMMARY

Viorel Cosma Music History in Autobiographies The Ciprian Porumbescu Archive

Ciprian Porumbescu (1853-1883) is widely known to have been a creator, violinist and teacher, perhaps the most popular classical Romanian musician after George Enescu. His patriotic songs, his Ballad for Violin and Orchestra and the operetta entitled Crai Nou [New Moon] brought him singular popularity in the nineteenth century. Perhaps if he had not died so young (before turning thirty years old!), the fate of this gifted Bukovinian composer would have been different in the history of Romanian music. Fortunately, musician Ciprian Porumbescu has left behind an autobiographical diary of unmatched literary value in the autochthonous memoir creation.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**