

## **Ideea unei "muzici atemporale". Cu referire la *Model Mioritic* de Corneliu Dan Georgescu**

**Dorothea Redepenning**

Acest articol reprezintă traducerea cu adaptări minime, impuse mai ales de diferențele dintre limba germană și cea română, a studiului „Die Idee einer ‚Musique atemporelle‘. Zum *Model Mioritic* von Corneliu Dan Georgescu“ de Dorothea Redepenning, publicat în: Hamburg Yearbook of Musicology, Frankfurt 1999, p. 291-307, la rândul lui provenit din comunicarea cu același nume susținută în 1996 la un simpozion de la Rheinsberg (Landkreis Ostprignitz-Ruppin).

Fiind destinat unui public german nefamiliarizat cu muzica și cultura românească, studiul de față conține desigur multe informații binecunoscute publicului românesc. Acestea au fost totuși preluate în forma lor originală nu numai pentru păstrarea autenticității textului, scris acum peste douăzeci de ani, care uneori exprimă puncte de vedere inedite, deosebite de cele uzuale în România, dar mai ales pentru faptul că multe dintre aceste informații sunt indispensabile pentru explicarea unor elemente de analiză a structurii muzicii, analiză care reprezintă scopul principal al articolului de față.

Cu mult înainte de Béla Bartók, recursul la muzica populară<sup>1</sup> joacă un rol central în cultura Europei de Est și de Sud-Est. Aceasta premiză se aplică într-un mod cu totul

---

<sup>1</sup> Sau muzică tradițională, sau folclor. În sens general privite, noțiunile sunt echivalente, cu toate că ele desemnează realități diferite.

particular muzicii românești contemporane.<sup>1</sup> Oricât de diverse și chiar contrare pozițiilor estetice ale compozitorilor români, nu puține dintre ele se referă la propriul lor folclor, dar adesea și la muzica tradițională a altor continente. În numeroasele lucrări care pot pretinde un statut internațional, începând cu George Enescu, nu mai este vorba însă de un farmec pitoresc și exotic, ci de *structuri specifice extrem de abstractizate*; acestea se pot situa atât pe linia avangardei cât și pe cea a unor tehnici minimaliste și pornesc de la o *sensibilitate specială*, existentă sau reflectată și în folclor, dar *capabilă să genereze și concepția estetică a unei opere complexe moderne*.

În cele ce urmează, va fi discutată o lucrare reprezentativă cu titlu de exemplu. Textul meu este împărțit în patru părți: (1) un „portret componistic” cu rol de introducere, (2) discutarea ideii de „muzică atemporală”, (3) prezentarea ca fundal ideatic a baladei „Miorița” și (4) o analiză a lucrării „Model Mioritic” de Corneliu Dan Georgescu. În toate părțile enunțate vor fi abordate în paralel și problemele muzicii minimal-repetitive.

## I

Corneliu Dan Georgescu, născut în 1938 la Craiova, România, este puțin cunoscut în această țară<sup>2</sup>. A primit educația de compozitor și etnolog la „Conservatorul Ciprian Porumbescu”<sup>3</sup> din București (compoziție cu Tiberiu Olah); din

---

<sup>1</sup> Vezi articolele corespunzătoare din *KDG Komponisten der Gegenwart*, editat de Hans-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992; *Myriam Lucia Marbe (Klangporträts Bd.5)*, editat de Gisela Gronemeyer, Berlin 1991; Corneliu Dan Georgescu: *Neue Tendenzen in der zeitgenössischen rumänischen Musik*, in: *Internationale Musik-Festivals. Russische Avantgarde. Musikavantgarde im Osten Europas. Dokumentation - Kongreßbericht*, editat de Roswitha Sperber, Heidelberg 1992, S.284-294; Thomas Beimel: *Vom Ritual zur Abstraktion. Über die rumänische Komponistin Myriam Marbe*, Wuppertal 1994.

<sup>2</sup> Este vorba de Germania.

<sup>3</sup> Astăzi „Universitatea Națională de Muzică București”.

1962 până în 1983 a lucrat la „Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice”<sup>1</sup> din același oraș. Pe lângă compoziții muzicale, în perioada respectivă a scris numeroase lucrări etnologice, inclusiv un studiu fundamental de 650 de pagini despre dansurile populare românești („*Jocul popular românesc. Tipologie și corpus de melodii instrumentale*”)<sup>2</sup>

Participând la orientarea generală de deschidere culturală și politică de la începutul anilor '70, Corneliu Dan Georgescu a fost, ca și alți compozitori din România, oaspete al cursurilor de vară pentru muzică nouă de la Darmstadt (1970, 1974) și a ajuns să cunoască cele mai recente tendințe în muzica occidentală din acel moment. În 1983 a fost demis din Institutul etnologic din motive politice, a lucrat câteva luni ca editor la revista „Muzica” și apoi la „Institutul de Istorie al Artei” din București. Deși era unul dintre compozitorii români importanți și oficial recunoscut ca artist și ca om de știință (după cum arată premiile cu care a fost distins), a decis în 1987 să emigreze și s-a stabilit în Republica Federală Germania. Aici el a fost inițial bursier al Fundației Fritz Thyssen (1989-1991) în calitate de etnomuzicolog, apoi a lucrat (1991-1994) la „Institut für Vergleichende Musikwissenschaft” de la „Freien Universität Berlin/Institutul de Studii Comparative al Universității Libere din Berlin”. În prezent, el trăiește ca muzician independent în Berlin.

---

<sup>1</sup> Astăzi „Institutul de Folclor Constantin Brăiloiu”.

<sup>2</sup> București 1984. Alte publicații științifice sunt cărțile „*Dansuri din Transilvania de Sud. Monografie coregrafică*” (în colaborare), Brașov 1969; „*Melodii de joc din Oltenia*”, București 1969; „*Repertoriul pastoral. Semnale de buciom. Tipologie muzicală și corpus de melodii*”, București 1987, toate în limba română. În limba germană: „*Traditionelle Musik für Langtrompeten in Rumänien*”, Freiburg 1991, „*Improvisation in der rumänischen traditionellen Tanzmusik*”, Hamburg-Eisenach 1996, „*Die Tonhöehensysteme Anwendung an der rumänischen traditionellen Musik*”, în: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Bd. 16, Eisenach 1997. Se adaugă cca. 80 studii de etnomuzicologie, de estetică muzicală sau referitoare la alți compozitori, publicate în limba română, franceză, germană sau engleză.

În ceea ce privește compoziția, Corneliu Dan Georgescu a apelat de la bun început la anumite sugestii folclorice. Acest lucru este evident în prima sa lucrare orchestrală din 1962, „*Motive Maramureșene*”, executată în primă audiție în 1967. Succesul ei s-a datorat înțelegerii muzicii ca un fel de neofolclorism neconvențional. În viziunea compozitorului, ar fi mai corect să vorbim de un efort de *extragere din muzica folclorică a unor structuri primitive, elementare sau arhetipale*, care pot defini și unele particularități ale folclorului românesc, dar nu în mod necesar. Un loc central în creația sa l-a ocupat de la bun început și noțiunea de *formă statică, non-evolutivă*, bazată la nivel melodic pe *formule minimal-repetitive*, adesea pe *pendularea între anumite intervale* (de exemplu, terța majoră-minoră sau cvartă-cvintă), între acorduri sau alte elemente, precum și pe ideea de *ison* (pedală, Orgelpunkt) sau aceea de *palimpsest*. În ultimele două cazuri este vorba de a *privi muzica sub aspectul unor straturi sau nivele diferite, virtual permanent prezente, fiecare având funcția sa precisă*.

Procedee minimal-repetitive există – chiar dacă sub diferite forme, nuanțe și grade de consecvență – la mulți compozitori români contemporani. Puncte de referință se află atât în folclorul propriu cât și în muzica extremului orient sau în anumite particularități stilistice la Messiaen, dar și în artele plastice, de exemplu, în opera sculptorului Constantin Brâncuși (1876-1957), care oferă impulsuri poate decisive în acest sens.

Trebuie menționat faptul că, paralel, asemenea proceduri minimal-repetitive se pot găsi și în muzica altor regiuni ale Europei de Est, cum ar fi muzica republicilor baltice - în special în Lituania, caz în care compozitorii respectivi se pot referi în mod similar la bogatul folclor propriu. Folosirea acestor proceduri minimal-repetitive are loc *în același timp* cu afirmarea minimalismului în America. Cei mai mulți compozitorii din Europa de Est au cunoscut însă muzica lui La Monte Young, Terry Riley, Phil Glass, Steve Reich sau a altora în cel mai bun caz abia după 1970.

Ideea unei *muzici minimal-repetitive non-evolutive pe baza unor elemente arhetipale folclorice* sau mai degrabă pseudo-folclorice este aplicată de Corneliu Dan Georgescu în ciclurile simfonice *Jocuri* (1962-1975) și *Modele* (1967-1973), în piesele pentru pian și mediu electronic, *Eight Static Compositions* (1968), în opera (sau „spectacolul audio-vizual” - astfel este formulat subtitlul) *Model Mioritic* (1970-72), în ciclul celor 3 simfonii (1975-1982 – care, sub titlul generic de *Hommage to Țuculescu*, sunt dedicate amintirii pictorului român Ion Țuculescu, 1910-1962), în afară de acestea, în cele 7 cvartete de coarde<sup>1</sup>, unele cu mediu electronic (din 1980), care poartă împreună titlul *Hommage to Piet Mondrian*, și în fine, în ciclurile generate la computer *Atemporal Studies* (din 1980) și *Crystal Silence* (din 1987) ca și mai târziu în cantata *Et vidi caelum novum* (1996). Cele două cicluri dedicate unor pictori nu sunt în niciun caz ilustrații muzicale ale picturilor respective, ci reprezintă *căutarea unor elemente abstracte comune artei plastice și muzicii*, pe linia năzuinței spre *simplu, esențial, elementar*.

Opera componistică a lui Corneliu Dan Georgescu cuprinde în prezent peste 60 de titluri. În creația sa nu există rupturi sau schimbări spectaculoase de stil, așa cum se observă la numeroși compozitori în perioada de trecere între 1960–70. Dacă este vorba de o periodizare, ea este definită mai ales la nivel tehnic și nu atinge orientarea estetică, ci o precizează: astfel se pot explica interesul său pentru *Sectio Aurea* ca principiu de formă după 1970 și folosirea computerului după 1982.

## II

Poziția sa estetică este expusă indirect de către Corneliu Dan Georgescu în seria de articole referitoare la

---

<sup>1</sup> Până în 1996 - în general, informația oferită de acest articol are în vedere datele existente până în acel an. În prezent (2017) există 17 cvartete de coarde și desigur și alte noi lucrări.

arhetipuri muzicale și la muzica atemporală.<sup>1</sup> Studiile despre arhetipuri reprezintă încercarea de a regăsi în muzică *principii general valabile*, a le sistematiza și a le include într-un context cultural conceput extrem de larg; dar atât acestea cât și considerațiile asupra unei „muzici atemporale” sunt de fapt o reflexie asupra muzicii proprii. Pentru el, aceasta înseamnă că, *plecând de la procesul de creație propriu, de la drumul propriu, care primește impulsuri de la particularități ale muzicii tradiționale românești într-o formă abstractizată, să se tindă, printr-o reflectare și sublimare a travaliului propriu, la un model de gândire extins, general valabil*. Eu voi proceda aici însă în sens invers, cu alte cuvinte, voi pleca de la prezentarea arhetipurilor muzicale, trecând apoi prin exemplificarea „muzicii atemporale” pentru a încheia cu exemple concrete dintr-o compoziție muzicală.

Termenul de „arhetip muzical” este folosit de către Corneliu Dan Georgescu începând de prin anii 1970-80<sup>2</sup> prin analogie conștientă cu Carl Gustav Jung și este motivat astfel:

„Extrapolarea noțiunii de *arhetip* din contextul psihologiei analitice a lui Carl Gustav Jung în lumea sunetelor printr-un „abuz terminologic” are la bază o *proiecție*, justificată atât de existența unui *substrat inconștient* în orice „comunicare” muzicală (alături de straturile conștiente, intenționale), cât și de corespondența care se poate stabili în general între procese psihice și caractere fundamentale ale lumii fizice, cu alte cuvinte, de

---

<sup>1</sup> *Considérations sur une „musique atemporelle”, in: Revue Roumaine d'histoire de l'art, Bd.16, 1979, P.35-42; Preliminaires to a Theory of Archetypes in Music, ebd., Bd.19, 1982, p.75-78; A Study of Musical Archetypes: (I) The Symbolic of Numbers, ebd., Bd.21, 1984, p.59-67; A Study of Musical Archetypes: (II) The Iterative Building Principle, ebd., Bd.22, 1985, p.49-54; A Study of Musical Archetypes: (III) The Archetypes of „Birth” and „Death”, ebd., Bd.23, 1986, p.23-26; A Study of Musical Archetypes: (IV) The Archetype of Alternating Contrary Elements (Yin-Yang), ebd., Bd.24, 1987, p.59-66.*

<sup>2</sup> Titlul ciclului „Modele”, folosit în 1969, ar fi sunat câțiva ani mai târziu probabil „Arhetipuri”.

însăși *condiționarea cosmică a omului*. Arhetipurile muzicale reprezintă nucleul *natural, general uman, anistoric, etern* al muzicii, artă analizată de obicei sub aspectul ei *cultural, particular, istoric, relativ*.<sup>1</sup>

Arhetipurile muzicale se pot exprima, în accepțiunea lui Corneliu Dan Georgescu, de exemplu prin numerele naturale, care se regăsesc în substratul formulelor melodice sau ritmice, sau în relația segmentelor de formă între ele (contexte în care sensul simbolic al acestora este esențial) sau prin polaritatea Plus - Minus, cum ar fi în opoziția *forte / piano, crescendo / decrescendo*, major / minor, acut / grav, *lento / presto* etc., prin principiile generale de construcție, cum ar fi cele bazate pe repetare (principiul *iterativ*), respectiv evoluție (principiul *progresiv*) sau prin „momentele speciale” ale oricărei forme muzicale (*Începutul, Culminația, Sfârșitul*) etc. În fiecare caz, prin *arhetipuri muzicale* se înțeleg *elementele generale, existente în orice muzică*, care se pot abstractiza independent de formele ei concrete de integrare într-o anumită cultură, într-un anumit context istoric sau sub aspectul dimensiunii ei estetice. Pentru o mai bună explicare, Corneliu Dan Georgescu face o distincție între nivelele *arhetipal, semantic* și *estetic*.

„Arhetipul muzical (poate mai corect – *reprezentarea muzicală a unui arhetip al inconștientului colectiv*), reprezintă, în accepțiunea pe care i-o acordăm, inspirată direct din conceptul lui Carl Gustav Jung definit în plan psihologic, un factor fundamental al oricărui limbaj muzical, factor având o încărcătură „naturală” mai mult decât „culturală”; el constituie baza unui *nivel arhetipal* al operei de artă, nivel care „precede” (într-o ordine evident pur metodologică) *planul semantic*, ca și pe cel *estetic*. *Planul arhetipal* are un caracter general uman, este relativ independent față de timp și spațiu și poate exista inconștient (involuntar) [...] în timp ce *planul semantic* reprezintă o activitate în general conștientă, destinată comunicării propriu-zise, condiționate temporal și spațial, respectiv depinzând de factori istorici și geografici, deci

---

<sup>1</sup> Bd. 23, p. 23.

relativi, convenționali, schimbători. *Planul estetic* – deși reflectând și el parțial un anumit orizont cultural determinat de concepția unei epoci, zone geografice, grad de educație, gust, tradiție etc. – reunește primele două planuri prin faptul că restabilește legătura cu lumea eternă a *formelor*.<sup>1</sup>

Plecând de la „trăirile temporale” diferite din lumea occidentală și cea orientală, deci, în principiu, de la „timpul linear” dominant al muzicii culte europene după sfârșitul evului mediu, respectiv de la „timpul ciclic” din diferite muzici tradiționale europene sau extra-europene, de asemenea de la muzica repetitivă a minimaliștilor americani, Corneliu Dan Georgescu subscrie ideii sale de „muzică atemporală” (denumirea de „muzică atemporală” este pentru el provizorie; alte denumiri ar putea fi: „muzică non-evolutivă, non-transformațională, non-direcțională, fără dezvoltare, statică, ‘statuară’, ‘picturală’, imobilă”<sup>2</sup>) câteva caracteristici, care subînțeleg în același timp și anumite tehnici componistice.

Aspectul static se manifestă prin: *previzibilitatea evoluției muzicii*, deci *monotonie*, lipsa surprizelor, lipsa *perceperii normal diferențiate* a informației noi la diferite nivele structurale (ceea ce poate fi obținut atât prin „sărăcia extremă” cât și prin „bogăția extremă” a materialului muzical), până la urmă, prin *lipsa unei dramaturgii în sens obișnuit*, prin lipsa sau efectul insesizabil al unei evoluții.

„Caracterul iterativ” constă în repetări cu sau fără variațiuni sau, în general, într-o anumită periodicitate la nivel mai ales micro-structural. Elementele care servesc *orientării în timp* în cadrul unei forme muzicale sunt evitate; momente importante - cum ar fi *Culminația* - nu (mai) joacă niciun rol, nu li se atribuie nici-o „valoare structurală”. Specifică este de asemenea „decuplarea din context”, prin izolarea evenimentelor, până când ele devin cu totul independente unul

---

<sup>1</sup> Bd.21, S.63

<sup>2</sup> Bd.16, S.36



față de celălalt și se *transfigurează* într-o „prezență permanentă”.<sup>1</sup> Intenția este aceea de a *distorsiona* această percepție, de a se încerca „evitarea scurgerii unidirecționale inevitabile” a timpului.

„*Percepția succesiunii* este distorsionată prin absența relativă a schimbării, a contrastelor, a unei informații efectiv noi, prin imposibilitatea de a stabili o *ordine* oarecare într-o multitudine de repetiții exacte, prin absența relațiilor cauzale care ar putea motiva instaurarea „așteptării” (și, ca urmare, a eventualei *satisfaceri* sau *frustrări* a ei), deci, prin *inexistența unei „topologii temporale”*”.

*Percepția duratei* este distorsionată prin absența reperelor (a momentelor sau „punctelor remarcabile”) între care ar fi posibilă stabilirea *unor raporturi de măsură* parțiale sau totale, prin imposibilitatea sau inutilitatea comparării elementelor difuze, nedistincte, a duratelor necontrolabile (prea extinse sau absolut egale), prin „plutirea” într-o „discontinuitate structurală” care nu permite „integrarea temporală”.<sup>2</sup>

Este evident faptul ca percepția timpului prin asemenea procedee nu este anulată fizic, ci doar modificată subiectiv, printr-un fel de „ieșire din timp” iluzorie, la nivel psihic. Asemenea proceduri, care pentru Corneliu Dan Georgescu nu semnifică în niciun caz arbitrar sau de structurare, se orientează împotriva „audiției analitice” convenționale, care este direcționată către *receptarea logicii, a ierarhiei elementelor, a evoluției, a perspectivei în timp*. În schimb, se oferă condiții pentru o *stare meditativă extatică*, pentru o *contemplație* pură, ceea ce nu exclude tensiunea, dinamismul, energia, chiar și o anumită dramaturgie proprie, ci *le reconsideră dintr-un alt punct de vedere, într-o altă logică, specifică*. Prin aceasta se tinde către reculegere, detașare, pace interioară,<sup>3</sup> inclusiv către un

---

<sup>1</sup> Bd.16, S.36f

<sup>2</sup> Bd.16, S.38f

<sup>3</sup> Bd.16, S.39

*efect terapeutic*, efect pe care Corneliu Dan Georgescu îl vizează conștient în muzica lui.

### III.

„Model Mioritic” (a cincea și ultima piesă a ciclului „Modele”), o operă sau un „spectacol audio-vizual” pentru patru soliști vocali (sopran, alto, tenor, bas), dublu cor mixt, orchestră (cu partidele de coarde și alămuri dublate, plus celestă, harpă, șase percuționiști) și mediu electronic, cu o durată de cca. 45 minute, a fost concepută în anii 1970-72, deci înaintea formulării explicite a unei teorii a „muzicii atemporale” în 1978-79. Programată la Opera de Stat din Cluj în 1972, lucrarea a fost la început interzisă chiar la repetiții de către un reprezentant al „Consiliului Culturii și Educației Socialiste”, probabil din cauza înrudirii ei cu un ritual. Apoi însă, datorită strădaniilor unor prieteni și a faptului că muzica a primit un premiu la un concurs al Radioteleviziunii, a fost admisă totuși pentru public. Premiera a avut loc la Cluj în 1973 în regia lui Ilie Balea (într-un spectacol cu opera „Trepte ale istoriei” de Mihai Moldovan, care trebuia să îi compenseze caracterul abstract-mistic printr-o tematică actuală), însă după numai două reprezentații a fost din nou interzisă, de data aceasta definitiv, de către noul director al Operei, Tudor Jarda. Partea muzicală a fost totuși în 1975 înregistrată de către Radioteleviziunea Română la Cluj (cu ansamblul Operei, dirijori Petre Zbârcea și Emil Maxim, inginer de sunet Alexandru Pârlea) și imprimată peste vreo zece ani și pe un disc Electrecord<sup>1</sup>.

Libretul, conceput de compozitor însuși, se bazează pe texte de balade românești, în principal pe balada „Miorița”. Aceasta baladă există în peste 900 de variante și a fost transmisă pe cale orală, după cum se pare până în timpurile

---

<sup>1</sup> În România acelor timpuri, imprimarea pe un disc era o favoare care nu se făcea decât în cazul unor lucrări general acceptate sau prin bune relații. Deoarece „Model Mioritic” primise un premiu și fusese înregistrată la Radio, ea a putut fi mai târziu imprimată și pe disc Electrecord, către mijlocul anilor 1980.

noastre.<sup>1</sup> Varianta cea mai răspândită este aceea pe care au cules-o și publicat-o Alecu Russo și Vasile Alecsandri către mijlocul secolului al XIX-lea.

„Miorița” este poate cea mai cunoscută și cercetată baladă românească; ei îi sunt dedicate – nu numai de către cercetători români – studii detaliate referitoare la aspectele ei etnologice, istorice, filozofice, literare, psihologice și arhetipale. De amintit în mod special ar fi lucrarea lui Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, apărută în germană sub titlul *Die Seele des rumänischen Dorfes*<sup>2</sup>. Plecând de la imaginile acestei balade și de la unele concepte ale filozofiei și etnologiei germane ale timpului, Blaga dezvoltă ipoteza unei concepții despre lume (Weltanschauung) specifice, caracterizată prin legătura strânsă cu natura și fenomenele ei ciclice.<sup>3</sup>

Ațiunea principală a baladei este simplă: trei păstori, un moldovean, un transilvănean și un vrâncean, își mână turmele de oi la vale. Doi dintre păstori decid să-l ucidă pe cel moldovean, deoarece el este mai frumos, mai bogat, mai puternic, turma sa este mai mare, câinii săi sunt mai curajoși. O oiță de un an (numită „Miorița”) simte nefericirea ce amenință pe stăpânul ei; întrebata de cioban, de ce nu mai mănâncă și bea, de ce plânge etc. ea îi relatează planul ucigaș. La care ciobanul privește într-un fel „peste moarte”: el își exprimă doar dorința de a fi îngropat în apropierea turmei sale, nu departe de stână, peste mormânt să fie agățate fluieri și un buciom, pe

---

<sup>1</sup> Vezi Octavian Buhociu: *Die rumänische Volkskultur und ihre Mythologie. Totenklage - Burschenbünde und Weihnachtslieder - Hirtenphänomen und Heldenlieder*, Wiesbaden 1974, S.286f.

<sup>2</sup> La București - în limba română în 1936, în limba germană în 1944

<sup>3</sup> Concepția lui Lucian Blaga, inclusiv definirea unui ipotetic „spațiu mioritic” (noțiune contestată apoi din multe puncte de vedere) este inspirată direct de filozofia lui Oswald Spengler (1879-1936) și de unele teorii etnologice comparativiste ale lui Leo Frobenius (1873-1938), amândoi autori azi considerați problematici. Din punctul de vedere al lui Corneliu Dan Georgescu, care este desigur conștient de toate acestea, rezervele menționate nu constituie impedimente în ceea ce privește „sugestibilitatea pur muzicală” a ideii în sine.

care că cânte apoi vântul etc. Moartea însăși apare în continuare în acest context ca o nuntă, la care ia parte întreaga natură – animalele, plantele, stelele. În acest sens roagă el apoi oița să o caute pe mama sa și să o consoleze, deoarece el ar fi găsit o „mireasă minunată”, „mireasa lumii”. Diferitele variante ale baladei, mai concise sau mai extinse, aleg alte detalii sau dezvoltă anumite motive, de exemplu, episodul în care oița însăși urmează să-l îngroape pe cioban, sau pe acela în care, prin moartea sa, regiunea înconjurătoare se transformă într-o poiană mănoasă, oile devin flori, sau episodul în care în care mama sa îl caută întrebând de el fenomene naturale personalizate cum ar fi ploaia, ceața etc. Între toate cele peste 900 de variante de text cunoscute (din punct de vedere muzical domină genul baladă, dar se cunosc și cântece sau colinde pe această temă), există doar una singură în care ciobanul se apără și supraviețuiește planului nefast.

Nucleul baladei, cel care face această baladă interesantă pentru cele mai diferite domenii de cunoaștere, este *imaginea morții*, respectiv *concepția despre lume, care îi corespunde*. Acestui cioban îi este anunțată moartea, dar el nu se ocupă de ea – despre asta nici nu vine vorba în baladă – ci se îngrijește doar de înmormântarea sa și de existența sa după moarte. Excluderea sau aparenta minimalizare a temei morții în sine a fost explicată ca un semn al unei „supunerii resemnate în fața sorții” și a unei disponibilități de a accepta jertfa<sup>1</sup>, sau ca participare conștientă și voluntară la un ritual sau, de asemenea, ca o „depășire a morții prin moarte”, deoarece aceasta este integrată și neutralizată prin poezie și blândețe.<sup>2</sup> Cu siguranță joacă un rol aici și miturile vânătoarești, în care animalul vânat acceptă să se jertfească, spre binele vânătorului. Remarcabile sunt de asemenea paralelele găsite

---

<sup>1</sup> O sinteză comentată a acestor interpretări există la Buhociu, S.320f

<sup>2</sup> Astfel la Leo Spitzer: *L'archétype de la ballade Miorita et sa valeur poétique*, în: *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen 1959, S.835-867

de Octavian Buhociu cu teologia persană. În această teologie există noțiunea de *mântuire prin liniștea pașnică*, ca și a *recreației în rezonanță cu legile cosmice* („xvarnah”); celui care dispune de această mântuire nu îi este permis să lupte cu arme. Ciobanul din baladă nu este nicăieri înfățișat ca fiind slab, fricos, dimpotrivă, lui i se atribuie toate calitățile pozitive imaginabile. În acest sens dovedește poziția sa nu resemnare, ci forță; deoarece violența din afară este depozedată de impactul ei negativ, devine fără sens, prin aceea că ea este acceptată și depășită, și astfel generează, pune în lumină, aspecte cu totul noi. Orice interpretare am accepta – balada exprimă o *înțelegere a vieții în care aceasta se include într-un ciclu al naturii, în care moartea nu mai este concepută ca un sfârșit, ci doar ca o fază a acestei vieți, aflate într-o permanentă transfigurare*. Viața, moartea sunt aici *nedirecționate*, ele sunt *incluse într-un ciclu al veșniciei devenirii*, care, privit din afară, apare ca *static* – sau, prin cuvintele lui Corneliu Dan Georgescu, are un „caracter atemporal”.

În libretul lucrării „Model Mioritic” sunt incluse aproximativ zece variante mai mult sau mai puțin extinse ale baladei, *simultan prezente*. Ele sunt grupate conform episoadelor baladei, însă nu strict cronologic orânduite; diferitele scene se suprapun, se amestecă. Altfel spus, *balada este permanent prezentă în partida vocală, atât în totalitatea sa cât și în momentele parțiale ale lucrării, în același timp ca un întreg unitar sau fragmentar*. Textul este în părțile solistice în general clar perceptibil, suprapunerea sensurilor care se confruntă în partidele corale nu se intenționează însă a fi integral inteligibilă, imaginea dorită fiind mai degrabă rezultatul unei redări difuze, lacunare sau uneori chiar „quasi-eterofonice” a subiectului.

Fragmente din alte balade înrudite cu unele motive sunt inserate de asemenea în libretto; astfel, motivul principal – *integrarea prin moarte în cosmos* – este preluat suplimentar din balada „Ciobănaș de la miori”, deoarece aceasta îl expune în mod explicit: ploaia l-a spălat pe cioban, brazil l-au îngropat, greierii i-au

cântat cântecele rituale, luna și soarele au fost lumânări la veghea sa etc. De remarcat că religiei ortodoxe înseși îi este caracteristică o mare apropiere de natură. Alte fragmente de balade aduc noi variante ale temei *căutării* ciobanului de către mama sa, precum și a *luptei*, respectiv a *renunțării la luptă*.

#### IV

La baza punerii în pagină a muzicii „Modelului Mioritic” se află proporțiile derivate din *Sectio Aurea*, respectiv seria aditivă  $1+1=2$ ,  $2+1=3$ ,  $3+2=5$ ,  $5+3=8$ ,  $8+5=13$ ,  $13+8=21$ ,  $21+13=34$ ,  $34+21=55$  etc.<sup>1</sup>, care trimite între altele la matematicianul din evul mediu târziu, Leonardo Fibonacci (1170-1240), seria fiind cunoscută însă încă din Grecia antică. Aceste proporții controlează în „Model Mioritic” atât forma în mare cât și segmentele, subsegmentele și secțiunile ei, chiar și durata frazelor separate, în mare parte chiar și linia melodică precum și duratele notelor izolate.

Seria Fibonacci, întrebuițată ca principiu de ordine, a stat în atenția multor compozitori mai ales la nivelul duratelor, respectiv a segmentării formei. O regăsim între alții la Jean Sibelius, Béla Bartók, la Sofia Gubajdulina sau György Ligeti; la nivelul relației între intervale a fost descoperită de exemplu la Frédéric Chopin. Dar lista celor interesați este foarte lungă. În România, Wilhelm Georg Berger s-a ocupat teoretic de problema seriilor de numere naturale, între care și seria Fibonacci. Ea a trezit însă și interesul multor compozitori români, între care Aurel Stroe, Anatol Vieru și Miriam Marbe. Corneliu Dan Georgescu a întrebuițat prima oară seria Fibonacci în piesa de orchestră „Rubato” (1970 – unde se experimentează de altfel multe dintre procedurile ce vor caracteriza „Modelul Mioritic”) – folosind-o apoi consecvent de acum înainte în toate lucrările sale ca *principiu general de ordine*.

---

<sup>1</sup> După formula  $nx=n(x-1)+n(x-2)$ .

Vom vedea însă că felul în care înțelege el sa folosească această serie nu se reduce la cel obișnuit.

Fundamentul muzical al „Modelului Mioritic” îl constituie o *buclă infinită*, un ison-ostinato pe un lung sunet *tenuto* în *crescendo-diminuendo* pe **fa** în registrul grav (sunet sugerând prin timbrul său poate șuieratul vântului), alternând cu o pauză (durate: sunetul **fa** 13 secunde, pauza 8 secunde), ison redat prin mediul electronic (banda de magnetofon). Acest ison persistă neîntrerupt toată lucrarea, dar nu se aude decât în părțile ei mai transparente, constituind un *fundal pur minimal-repetitiv la un nivel primordial*, ca un fel de „respirație a pământului sau a cosmosului”.

Partitura instrumental-vocală se întinde pe 610 tacte (acesta este cel de al 14-lea număr al seriei Fibonacci)<sup>1</sup>. Întregul este subîmpărțit succesiv în segmente, subsegmente, secțiuni etc. conform numerelor din seria Fibonacci, *fiecare noua subîmpărțire corespunzând însă unui nou strat sau nivel*. Pornind de la numărul de tacte (610) există 7 straturi sau nivele posibile, compozitorul consideră întotdeauna subsegmentul mai lung (rezultat din împărțirea unui segment prin plasarea unei axe conform *Sectio Aurea*) ca „fază pozitivă” (notată cu +++ ) iar cel scurt, ca „fază negativă” (notată cu ---). Alternanța pozitiv-negativ poate semnifica *prezența*, respectiv *absența* unei acțiuni muzicale, dar și două *acțiuni muzicale opuse*.

Axa principală („de ordinul 1”), plasată la măsura 377 al primului nivel, împarte deci întreaga lucrare de 610 tacte într-un prim segment pozitiv de 377 tacte (al 13-lea număr din seria Fibonacci) și unul negativ de 233 tacte (al 12-lea număr din seria Fibonacci). Până aici, toate segmentele au început cu un subsegment pozitiv; din acest punct, toate segmentele vor începe cu un subsegment negativ. Acest principiu de subîmpărțire se aplică apoi la toate nivelele. Alături de acest prim mod de a interpreta *Sectio Aurea*, există un al doilea mod, prin care se consideră subsegmentele imediat vecine unei axe ca determinând o a treia fază, o „fază neutră” (notată cu \*\*\*),

---

<sup>1</sup> Dacă începem cu 1,2,3,5...

procedeu care de asemenea se aplică la toate nivelele. Și din acest punct de vedere, „ritmul” alternanței dintre subsegmentele vecine axelor și celelalte subsegmente poate semnifica jocul între *prezența*, respectiv *absența* unei acțiuni muzicale.

Toate segmentele, subsegmentele, respectiv axele dintre subsegmente, sunt marcate până la nivelul 4 printr-o lovitură violentă *fortissimo* la Gran Cassa. (Vezi exemplul 1 - Tabela 1 – intervențiile la Gran Cassa sunt marcate printr-o săgeată cu vârful în jos).

Prin revenirea lor pe parcursul întregii lucrări, aceste lovituri la Gran Cassa – care marchează deci axele de ordinul 1, 2, 3 și 4 – *se constituie într-o altă linie aparte (un altfel de ison?)*, care străbate de asemenea întreaga lucrare, la fel de obsesiv ca și isonul primordial (banda de magnetofon pe sunetul *fa*). Însă în timp ce acest prim ison repetă un sunet lung *cu o durată constantă*, este deci *previzibil, permanent același, pur repetitiv*, lovitura violentă de la Gran Cassa respectă și marchează subîmpărțirea succesivă a întregului *după regulile Sectio Aurea*, deci ea *nu va veni periodic niciodată*, ci *imprevizibil*, conform unor durate *permanent variabile*. Acesta este primul aspect al unei serii de *interferențe* între structuri temporale și materiale, urmărite consecvent la fiecare nivel.

La începutul „*Modelului Mioritic*” sunt expuse câteva planuri separate, mai întâi sunetul *si* la flaute și Glockenspiel, apoi sunetul *fa*. (Vezi exemplul 2 a-e, care prezintă primele cinci pagini ale partituri-manuscris.) Acest triton *si-fa* va „trece” de asemenea prin toată lucrarea, din nou ca un punct de orgă sau ison, alternând însă cele două sunete: este un al treilea ison, un fel de „comentar”, o „variație” a primului, dar – ca și cel de al doilea ison (Gran cassa) – el nu este *periodic*, ci este *controlat de principiile seriei Fibonacci*. La acestea se adaugă sunetele instrumentelor de percuție și formulele prepentatonice repetitive ale celestei.

Duratele sunetelor lungi se orientează consecvent după seria Fibonacci – de exemplu 3, 2 sau 5 tacte la Glockenspiel, 8 tacte, 5 tacte pauză, 8 tacte la celesta etc. Ornamentările cromatice în jurul notelor cheie *si* și *fa*



(de exemplu: **si-do-la#-do-si**, respectiv **fa-mi-sol b-fa** – vezi exemplul muzical nr. 3), se schimbă la distanțe de 5 și 3 etc. pătrimi. După tactul 34 intră oboarele pe sunetele intervalului **si-fa**, ornamentate cromatic cu sunetele învecinate, la distanță de 5 și 3 optimi. În fine, după tactul 55 are loc – introdusă printr-o lovitură *fortissimo* la Gran-Cassa – prima intervenție a corului rectotono pe sunetul **si**, unele voci ornamentând sunetul de bază.

Ceea ce se prezintă acum nu este un „material frazal-motivic” în sensul obișnuit al cuvântului, există numai *module* constituite din sunete izolate și figuri repetitive ciclice – puncte de orgă sau isoane foarte extinse, care apar sau dispar după proporțiile dictate de seria Fibonacci. Aceste sunete lungi pot fi ornamentate nu numai prin notele cromatice vecine, ci și prin *elemente melodice repetitiv-minimale* executate de cele mai multe ori „în viteză maximă posibilă” sau simultan la mai multe voci în variante diferite ca pulsație ritmică, sunt deci doar global perceptibile. Elementele melodice repetitive nu sunt „teme normale” cu o structură interioară ierarhică, ci descriu în totalitate contururile unei *forme ondulate*: formulele melodice se repetă pe un fragment sau „se plimbă în sus și în jos” în cerc, la nesfârșit, fără un început și un sfârșit definit, pe o *structură pre-modală: tritonică, tetratonică sau pentatonică* (structuri bazate la rândul lor pe primele numere ale seriei Fibonacci), respectiv *tricordică, tetracordică sau pentacordică*. Unele formule melodice pot folosi și o scală non-octaviană, de asemenea „ondulată”, de exemplu scala (aici fragmentul ascendent): **fa4(becar)-la4-si4-re5-mi5-fa#5** sau **fa4(becar)-sol4-la4-do5-re5-fa5#**, extindere ce „rezonează” cu procedeul adăugării ocazionale a unei cvarte sau cvinte perfecte sunetelor tritonului de bază: de exemplu: **fa4+do5 --- si4+fa5#**, altelei **fa4+si3b --- si4(becar)+mi4**). Sunetele **si** și **fa** acționează deci ca „puncte de sprijin”, în jurul cărora se pot constitui diverse alte formațiuni melodice; este vorba de ceea ce am putea numi o „constelație armonică” (aici într-o formă simplă - ideea va fi dezvoltată în lucrările ulterioare). (Vezi exemplul muzical nr. 3).

Tuturor fazelor unui nivel al *Sectio Aurea* li se încredințează un material muzical corespunzător nivelului

respectiv, dar atribuirea de materiale tuturor nivelelor nu este obligatorie: *Sectio Aurea* oferă doar o rețea temporală, ale cărei unități pot fi sau nu „ocupate” cu muzică. Însă anumite alternanțe între material muzical și pauze după modelul „isonului primordial”, reglate de *Sectio Aurea*, vor exista la fiecare nivel. Prin faptul că subsegmentul lung este privit ca „fază pozitivă”, cel scurt ca „fază negativă”, iar subsegmentele din jurul unei axe ca „fază neutră” – acest principiu fiind aplicat consecvent la toate nivelele – rezultă de asemenea că vor exista puncte, unde se vor întâlni sau suprapune fie faze identice, fie faze diferite. Se va impune deci o *ciclicitate complexă*, pe mai multe nivele, *Sectio Aurea* fiind prezentă în fiecare dintre ele.

Materialele folosite sunt deci elementare, se reduc, cum am arătat, la două sunete principale: sunetul **fa** (ca „ison primordial”) și alternanța sunetelor **si-fa**, sunete-cheie care formează un fel de *schelet pseudo-tonal* al lucrării, dar vor servi apoi și ca *bază pentru ornamentări repetitive* ca și pentru textele *declamate*. În timp ce părțile soliștilor sunt redade exclusiv sub forma unui *recitativ rectotono* rapid pe sunetele **si** sau **fa**, corurile sunt redade doar în cea mai mare parte *rectotono* pe aceleași sunete, pulsațiile fiind în acest caz la fiecare voce diferite: ca urmare, textul baladei „se aude” în tempo-uri diferite, de la recitativul rapid al soliștilor, la cel lent al vocilor grave corale. Ca și instrumentele, corul execută uneori și formule ornamentale repetitive, de asemenea numai în jurul sunetelor **si** sau **fa**. Părți quasi-improvizate pe durata indicată sau zone minimal-repetitive pe diferite celule melodice pre-modale, diferite „puncte” la percuție, diferite efecte coloristice etc. se orânduiesc astfel pe diferitele nivele ale *Sectio Aurea*.

Interferențele între isonurile executate în diferite tempo-uri și „îmbrăcate” uneori cu diferite ornamentări generează *rudimente de eterofonie*. Dar, după cum am mai arătat, chiar și la nivelul textului s-ar putea vorbi de un anumit fel de „quasi-eterofonie literară”.

Tritonul este aici un interval neutru, el corespunde împărțirii octavei în două părți egale de asemenea neutre,

care nu permit o atracție sau funcționalitate tonală, și el este permanent prezent sub o formă sau alta: „ison primordial”, sunele lungi, alternanțe, puncte de sprijin pentru diverse formațiuni melodice minimal-repetitive. Prin evitarea unor formațiuni melodice mai complexe, de exemplu heptatonice, ca și a unor consonanțe sau disonanțe mai „personalizate”, întreaga melodică a lucrării rămâne de asemenea neutră. Cu alte cuvinte: *tot ceea ce ar putea semnifica atracție tonală, ierarhie, funcționalizare a sunetelor, deci o anumită tensiune emoțională tradițională, stabilitate, centru etc. este evitat consecvent. Totul rămâne oscilant, „ondulatoriu”, ciclic.* Dar nu este sau devine niciodată haotic.

O remarcă esențială: atât notele lungi, alternanța între ele, zonele quasi-ornamentale minimal-repetitive (figurații minimaliste repetate în bucle nesfârșite) cât și zonele rectotono, sunt procedee mai mult sau mai puțin abstractizate, preluate *toate* dintr-un anumit gen al muzicii tradiționale românești - *doina*. Este vorba deci de un *minimalism repetitiv explicabil exclusiv prin elemente extrase și abstractizate din structura muzicală specifică doinei populare românești*. (Nu este lipsit de interes a reaminti faptul că și Lucian Blaga înțelegea să se refere la doină ca la un corepondent muzical optim al „spațiului mioritic”). Dacă acceptăm punctul de vedere expus mai sus asupra „arhetipurilor muzicale”, vom înțelege că – indiferent de unde provin aceste procedee – ele au o *valoare arhetipală, general umană*, depășind, prin gradul lor de abstractizare, o anumită regiune geografică sau perioada istorică.

Majoritatea materialelor muzicale sunt cuplate indisolubil cu anumite instrumente sau culori, respectiv cu nivelul corespunzător din *Sectio Aurea*. În principiu, există tendința de a încredința fazelor mai lungi materiale mai „impersonale”, cu caracter de „acompaniament”, iar celor mai scurte, motive mai pregnante. Cele mai scurte faze sunt „ocupate” de materiale concise, quasi-unice, ce apar numai odată sau foarte rar, între care scurte citate de colind sau fragmente de melodii de joc. Astfel se conturează o *scală extinsă* de valori, în care la un

capăt apar *repetări permanente* (banda de magnetofon, Gran Cassa, lungile segmente rectotono sau ornamental-repetitive etc.), iar la celălalt, elemente unice, *nerepetabile*. S-ar putea vorbi despre un *palimpsest* ale cărui straturi diferite au caractere și funcții proprii, sau despre un „ison multiplu”, ca și de interferențe ale acestor straturi. Concepția nu este departe de cea a unui gamelan indonezian clasic.

Ideea multiplicării, a evitării unui centru, a fost exprimată și susținută și la nivelul decorului, conform dorinței compozitorului: pe scena operei clujene erau plasate lateral, în unghiuri speciale, o serie de oglinzi supradimensionate, care reflectau și multiplicau la infinit nu numai cele câteva elemente de decor sau personajele de pe scenă și mișcarea lor, ci și imaginile celorlalte oglinzi, inclusiv jocurile de lumini colorate – toate aceste efecte susținând muzica și fiind deci controlate tot prin *Sectio Aurea*.

Cum arată în detaliu această muzică va fi explicat printr-un moment central în jurul tactului 377 (Vezi exemplul 4a, b și exemplul 5 - tabela 2). Tabela 2 expune nivelele 5, 6 și 7; „colorarea”, respectiv instrumentația fazelor este ilustrată simbolic, cum am mai explicat: faza pozitivă +++, faza negativă ---, respectiv faza neutră \*\*\*. Chiar din această abstractizare sumar redată este evident că pe axa „de ordinul 1”, la măsura 377, apare un punct culminant al lucrării. Până în acest moment, scriitura devenise din ce în ce mai subțire, transparentă, însă loviturile la Gran Cassa, inițial foarte distanțate, aici se îndesiseră, corespunzând segmentelor *Sectio Aurea* din ce în ce mai scurte, și păreau să prevestească apariția unui moment special. (Un pasaj similar apăruse la măsura 233, prima axă a nivelului 2, deci „de ordinul 2”).

Măsura 377 (deci axa „de ordinul 1”) este „*punctul de întoarcere*”, *transformare a nivelelor*, care vor începe de aici înainte cu o fază negativă, și este marcat de o pauză generală și de un unic Tutti, la care participă întreaga formație. După acest „punct minim și maxim”, urmează o creștere, apoi din nou o reducere treptată a densității, până la următorul

„punctul de întoarcere“, măsura 411 (ca și măsura 233, o axă „de ordinul 2”), după care toate nivelele încep din nou cu o fază pozitivă. Finalul reprezintă o ultimă reducere a densității (vezi exemplul 6 a, b), simetrică începutului. *Și densitatea scriiturii urmează deci „principiul ondulatoriu”: există clare „dealuri” și „văi”, pe mai multe nivele ale Sectio Aurea.*

Prin noțiuni tradiționale ca acelea de dezvoltare, opoziție tematică, prelucrare motivică etc. nu se poate explica această muzică. Ea se împotrivesc audii analitice din două puncte de vedere: audia este, pe de o parte, *sub-solicitată* prin existența procedeeleor minimal-repetitive (respectiv, *economia extremă de material*), pe de alta, ea este *supra-solicitată* prin multitudinea nivelelor și complexitatea raporturilor între ele (respectiv, *abundența straturilor suprapuse*). O apropiere de această muzică din punct de vedere analitic este posibilă numai dacă se înțelege să se prelucreze intern jocul proporțiilor pentru a se gusta farmecul estetic al acestui perpetuum mobile, al acestor forme sonore flexibile, mobile, infinit „ondulate”. Odată acceptată „rătăcirea”, renunțarea la *a aștepta ceva anume*, abandonarea de sine în fața efectului psihic și fiziologic al muzicii, se poate resimți o stare de profundă relaxare (sau poate o anumită resemnare?). Dacă acest efect se datorează proporțiilor seriei Fibonacci, ar putea fi eventual explicat de către cercetători ai științelor naturale. Dar este evident că toate componentele muzicii converg către acest efect.

„Model Mioritic” se axează deci la nivel muzical pe *isonuri și repetiții minimaliste în diverse tempo-uri și la diverse nivele*; este o muzică statică, are o rezonanță arhaică, nu are strict vorbind niciun început și sfârșit; nu oferă niciun eveniment distinct, nicio diversitate, schimbare direcționată, niciun „mesaj” (nu „povestește” nimic: narativitatea obișnuită, „anecdotică”, atât la nivelul muzicii cât și al textului, sunt depășite printr-o „prezență permanentă”), ci – în cadrul unui *Unități imuabile* – oferă permanent *același lucru într-o permanent nouă re-așezare*, printr-o tehnică pe care am putea-o numi *Isofonie*. Prin

aparenta „întoarcere“, inversare a semnului fazelor după fiecare axă, se generează o anumită periodicitate și ciclicitate pe mai multe niveluri; prin repetări și proceduri circulare, părțile formei nu „avansează“ în nicio direcție, ele nu „se îndreaptă“ către nimic, nu au un scop anumit. În acest fel, în locul sensibilității proiectate spre *direcționalitate*, spre perceperea „curgerii“ timpului muzical, apare impresia unei *ritmizări* sau a unei „vibrații a timpului“, a unui *timp esențial ciclic*, „*multidimensional ondulat*”: tot ce părea a se schimba, a se dezvolta, a evolua etc. *se reîntoarce, după un „drum” mai lung sau mai scurt, de unde a plecat*. Considerată în întregul său, se constituie astfel o imagine statuară, poate imaginea sonoră a unei lumi, în care, de la cel mai mic la cel mai mare obiect, de la atom până la cosmos, totul este relaționat după un principiu viu, rațional, armonic, plin de sens – imaginea unui ciclu veșnic, așa cum se reflectă el în lumea baladei avute ca model.

## **SUMMARY**

### **Dorothea Redepenning**

#### **The Idea of an “Atemporal Music”.**

#### **With Reference to *Model Mioritic***

#### **by Corneliu Dan Georgescu**

Even in the context of the generation, which was then just emerging, *Model Mioritic* by Corneliu Dan Georgescu, an audio-video performance conceived over forty years ago, is one of the most radical and consistent compositions that use a Romanian “archetypal minimalism” based on abstract traditional music elements. Intuitively reflecting the author’s conceptions related to “atemporal music” and “musical archetypes”, conceptions that were theoretically defined only during the subsequent years, this work draws exclusively on the theme of the ballad *Miorița* and on the structures of the *doina*, also on the author’s original interpretation of the principles of the Golden Ratio and of certain purely musical suggestions in Lucian Blaga’s concept of “Mioritic space”.

Exemplul 1 - Tabela 1

Tabela 1 (Secção Aurea, níveis 0,1,2,3,4)

↓ = Gran Cassa-fir

[illegible]

**Corneliu Dan Georgescu: Model Mioritic**

Exemplul 2 a, b, c, d, e

MODEL MIORITIC

Corneliu Dan Georgescu  
(1970-72)

(12 60-65 mm)

10.

2. Flauti  
2. Oboi  
2. Clarineti  
2. Trombe  
2. Tromboni  
2. Cori  
2. Fagoti  
2. Timpuri  
2. Triunghi  
2. Percuții  
2. Violini  
2. Violi  
2. Violonceli  
2. Contrabasi  
2. Pianouri  
2. Organi  
2. Chitare  
2. Bateria  
2. Percuții  
2. Flauti  
2. Oboi  
2. Clarineti  
2. Trombe  
2. Tromboni  
2. Cori  
2. Fagoti  
2. Timpuri  
2. Triunghi  
2. Percuții  
2. Violini  
2. Violi  
2. Violonceli  
2. Contrabasi  
2. Pianouri  
2. Organi  
2. Chitare  
2. Bateria  
2. Percuții

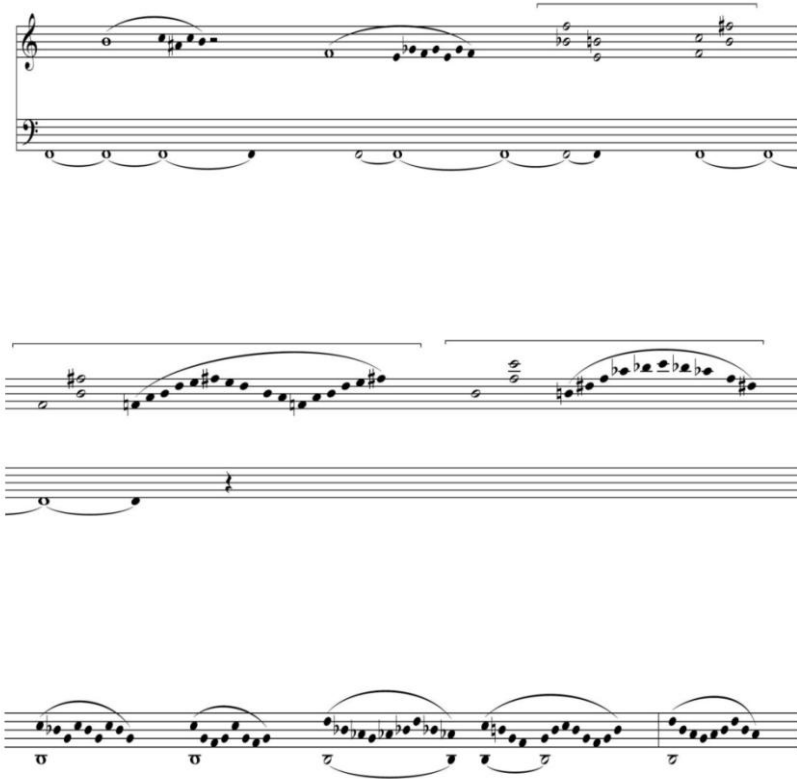
10.

20.



Handwritten musical score for "Miserere" by Giuseppe Verdi. The score is written on multiple staves, including vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The piano part at the bottom features complex rhythmic patterns and chords. The score is labeled with "Miserere" and "Verdi" at the bottom left.

Exemplul 3



Exemplul 4 a, b

Handwritten musical score for a symphony, labeled "Exemplul 4 a, b". The score is written on multiple staves, including vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Piano, Violin, Viola, Cello, Double Bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, clefs, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in Romanian, including "CEREA", "TROMBON", "TROMPA", "MELO", "ALTO", "BASS", and "CONTRABAS". A circled number "380" is visible in the upper right corner of the score.

Handwritten musical score for a symphony, page 39. The score includes staves for Piccolo, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns (I and II), Trumpets (I and II), and Tuba. It features complex musical notation with various dynamics (p, f, mf, sf, sfz), articulations (accents, slurs), and performance instructions. There are also handwritten notes in French and Romanian, such as "avec force et passion", "Soprano", and "Corno II". The score is written on a system of staves with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Exemplul 5 - tabela 2

Tabelle 2									
Zone um T.377									
n.b. = nicht belegt									
≈ = kurze Floskeln, weniger als ein Takt									
↓ = Gran Cassa-Schlag									
↓	↓	T.377	↓	↓	↓	↓	↓	T.411	↓
↓	↓	-34	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	-13	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	-5	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	-2	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	-1	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	0	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	1	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	2	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	3	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	4	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	5	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	6	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	7	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	8	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	9	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	10	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	11	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	12	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	13	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	14	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	15	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	16	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	17	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	18	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	19	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	20	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	21	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	22	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	23	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	24	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	25	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	26	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	27	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	28	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	29	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	30	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	31	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	32	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	33	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	34	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	35	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	36	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	37	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	38	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	39	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	40	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	41	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	42	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	43	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	44	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	45	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	46	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	47	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	48	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	49	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	50	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	51	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	52	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	53	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	54	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	55	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	56	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	57	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	58	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	59	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	60	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	61	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	62	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	63	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	64	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	65	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	66	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	67	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	68	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	69	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	70	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	71	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	72	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	73	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	74	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	75	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	76	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	77	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	78	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	79	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	80	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	81	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	82	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	83	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	84	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	85	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	86	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	87	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	88	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	89	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	90	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	91	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	92	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	93	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	94	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	95	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	96	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	97	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	98	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	99	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	100	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	101	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	102	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	103	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	104	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	105	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	106	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	107	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	108	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	109	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	110	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	111	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	112	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	113	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	114	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	115	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	116	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	117	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	118	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	119	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	120	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	121	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	122	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	123	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	124	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	125	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	126	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	127	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	128	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	129	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	130	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	131	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	132	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	133	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	134	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	135	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	136	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	137	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	138	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	139	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	140	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	141	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	142	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	143	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	144	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	145	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	146	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	147	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	148	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	149	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	150	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	151	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	152	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	153	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	154	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	155	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	156	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	157	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	158	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	159	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	160	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	161	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	162	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	163	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	164	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	165	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	166	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	167	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	168	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	169	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	170	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	171	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	172	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	173	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	174	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	175	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	176	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	177	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	178	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	179	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	180	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↓	↓	181	↓	↓	↓	↓	↓		

Exemplul 6 a, b

Handwritten musical score for Example 6a, b, page 63. The score is written on multiple staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures with notes and rests. Below the top staff, there are several staves with notes and rests. The score is marked with '63.' at the bottom center.

Handwritten musical score for Example 6a, b, page 64. The score is written on multiple staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures with notes and rests. Below the top staff, there are several staves with notes and rests. The score is marked with '64.' at the bottom center.