

Studiul arhetipurilor muzicale (V) Idea “substanțelor primordiale” și categoriile sintactice*

Corneliu Dan Georgescu

“Music can be only described metaphorically”
(Gombrich, 1979:299)

Noțiunea de „arhetip muzical“ a devenit un loc comun în discuția muzicologică românească. Expresii generale cum ar fi „arhetipuri folclorice“, „întoarcere la arhetip“ sau „muzică arhetipală“ sunt frecvent conotate axiomatic pozitiv, fără ca, de cele mai multe ori, definiția și sensul lor să constituie subiectul unei atenții speciale. Evitând aici o discuție de principiu asupra problematicei arhetipurilor, voi preciza doar că, din punctul de vedere al lui Carl Gustav Jung, această noțiune ar putea fi clar definită, iar modul în care este ea concepută ar putea pune în lumină anumite aspecte și relații interne ale fenomenului muzical care de obicei sunt trecute cu vederea. Este poziția pe care m-am situat de la bun început, de aceea cele ce urmează presupun acceptarea și o bună înțelegere a gândirii simbolice în sensul lui Jung ca și un oarecare interes pentru asociații libere, nu rareori, cel puțin aparent, fanteziste, între cele mai diverse domenii. Concepția lui Jung ca și unele idei formulate în studiile mele anterioare vor fi expuse aici pe scurt.

„Arhetipul este în sine un element vid, formal, nimic altceva decât o posibilitate dată *a priori* de forme de reprezentare. Arhetipurile sunt elemente de neclintit ale inconștientului, dar ele își schimbă permanent forma. Există atâtea arhetipuri, câte situații tipice există în viață. Înainte de toate, experiențele umane elementare ca

nașterea, căsătoria, maternitatea, moartea au o ancorare arhetipală în sufletele oamenilor, ele au produs în toate timpurile și în toate culturile imagini similare.

Trebuie diferențiat *arhetipul*, noțiune abstractă care se referă la un conținut psihic, dificil de definit, de *reprezentările arhetipale*, forme materiale, concrete, de expresie ale acestuia. Niciun arhetip nu poate fi redus la o simplă formulă. *Simbolul* este cea mai bună modalitate de exprimare a unui conținut inconștient bănuțit, dar încă necunoscut; el are marele avantaj de a fi capabil să combine factori eterogeni, incomensurabili, într-o unică imagine sugestivă. Deoarece orice dat psihic este pre-format, sunt de asemenea pre-formate și funcțiunile lor separate, mai ales acelea care provin nemijlocit din disponibilitatea inconștientului. Între ele ele află, înainte de toate, fantezia creatoare.“ (după Jung, 1990:1, 9, 78-79, 124).

Jung nu încearcă să ofere o listă completă, o sistematică sau ierarhie a domeniului arhetipurilor, domeniu care l-a preocupat practic aproape întreaga sa viață și pe care, de altfel, l-a descoperit și explorat puțin câte puțin. El se referă însă adesea la *diferitele forme de reprezentare a arhetipurilor în mituri, basme, vise, ca și în arte în general*. Arhetipurile inconștientului colectiv, care pot fi *proiectate* atât asupra naturii cât și asupra artei, ar exprima de asemenea în muzică experiențe umane generale, în forme specifice.

Pornind de la o extensie a accepțiunii date arhetipului de către Jung, am încercat într-o serie de studii, începând de prin 1980, să arăt avantajele pe care le poate ea oferi unei analize a muzicii privite la nivel psihologic. Menționez de asemenea în acest domeniu contribuțiile remarcabile ale lui Octav Nemescu și Dan Dediu, ca și intuiția lui Ștefan Niculescu, care între primii, se referă la un „arhetip sintactic“ (Niculescu, 1980:279, republicat după Muzica nr. 3, București, 1973:10-16). Constantin Brăiloiu amintește într-un mod asemănător „un arhetip ideal, din care [ni se] oferă întruchipări trecătoare” (Brăiloiu, 1969/1959:106-107). Nu este dificil de văzut însă că,

mai ales în cazul lui Brăiloiu, dar și în cele mai multe din celelalte cazuri, se are în vedere arhetipul în sens general platonice, de model ideal sau de simplu simbol, și nu cel imaginat de Jung. Teze mai noi în domeniul psihologiei, sinteze, comentarii sau, mai ales, unele critici aduse teoriei lui Jung, nu ating în mod decisiv acest domeniu.

Prin *arhetip muzical* înțeleg deci, în sensul lui Jung, *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 temporal.* Ambii factori, ca și conexiunea lor, sunt esențiali. Arhetipurile sunt deci obiective, fundamentale, mai mult „natură” decât „cultură”, dar *forma lor de exprimare concretă* reprezintă un proces pur cultural.

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 manifesta mai ales inconștient. (Georgescu, 2001:99-120). De aici rezultă faptul că *muzica poate fi considerată un „limbaj universal” doar la nivel arhetipal.* În timp ce, la acest nivel, 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. Deci expresia „muzică arhetipală” nu are sens: *muzica posedă în esența sa un nivel arhetipal implicit*, ne-am putea referi eventual doar la un nivel arhetipal mai mult sau mai puțin accentuat al unei anumite muzici. Dar **o „muzică ne-arhetipală” nu există.**

Deosebirea sau confuzia între *arhetipul muzical* și *reprezentările arhetipice, simboluri, metafore* depinde de consecvența aplicării poziției lui Jung, care are în vedere permanent *psihicul uman*, în acest caz, manifestat prin muzică, și nu date fizice în sine. În lipsa acestui punct de vedere, noțiunea enunțată se dizolvă în accepțiunea generală a „ideii absolute” platonice, se confundă cu unele simboluri sau se

limitează, în cazul muzicii, la date fizico-acustice ale sunetului, în mai toate cazurile, ne-specific muzicale. Desigur că *un arhetip muzical se exprimă prin date fizico-acustice*, dar - muzica fiind o activitate umană - aceste elemente se încadrează în calitate de *componente arhetipale* în structuri tipice, ce nu se regăsesc ca atare în natură. (Pentru a da un singur exemplu: scara armonicelor naturale nu este un arhetip muzical în sine, în sensul arhetipurilor jungiene. Fiind un *dat natural fizic, obiectiv*, ea are desigur virtuți arhetipale în general și poate fi considerată un arhetip fizico-acustic; folosirea ei tematică într-o compoziție este însă un *gest arhetipal*, deoarece abia aici este vorba de *muzică*, deci de o activitate umană. În acest caz nu mai este vorba doar de calități fizice, ci de *rolul pe care îl joacă acest component arhetipal într-un context muzical*.

Este evident însă că fiecare poate înțelege prin arhetip ceea ce consideră potrivit. Mai mult: arhetipul văzut în sens platonian este de fapt forma cea mai comună în care este folosit în cele mai diferite domenii. Accepțiunea lui Jung, cu totul particularizată, este centrată asupra unor aspecte psihologice: arhetipurile lui aparțin inconștientului colectiv, ele regăsindu-se ca atare (și) în creația artistică. Nici nu există o contradicție între diferitele accepțiuni ale noțiunii de arhetip, unele se completează chiar reciproc, în orice caz, oferă indirect o anumită informație asupra perspectivei implicate într-un anumit context. De exemplu, din titlul volumului *Romanian Archetypes* (Seria *Musicology Papers*, vol. XXIII, Cluj-Napoca 2009) se poate deduce ce înțelege redactorul prin „arhetip”: structuri elementare melodice sau ritmice cu (presupus) caracter național. În accepțiunea lui Jung, caracterul național poate apare doar la nivelul reprezentării concrete a unui arhetip, care este prin definiție *general uman*, deci nelocalizabil geografic.

Arhetipurile în sens jungian pot construi o bază de relaționare între nivele interne muzicale (ritm, melodie, formă: acest fapt, evident în muzica clasică, poate fi contrazis în unele orientări contemporane) dar și în *contexte sincretice*.

În special în teatru sau film există un anumit consens pentru un public avizat, referitor la figuri, situații arhetipale generale sau alte *patterns* ce pot fi ușor recunoscute (de ex. figurile clasice din *commedia dell'arte* sau cele derivate din mitologie). Toate aceste figuri sunt destul de precis conotate mai ales în literatură și artă plastică, conotații la care muzica, prin natura ei, nu are acces direct. Dacă există totuși un „numitor comun” între toate nivelele diferite ale unei opere sincretice, acest element este de căutat mai întâi în planul psihologic ce unește muzica, dansul, literatura, reprezentarea scenică într-o operă coerentă. (Asupra noțiunii de „coerență a unei opere de artă” voi reveni). Domeniul sinesteziei („percepția colorată”) reprezintă un caz particular, ce ar necesita un alt mod de abordare, fiind dominat de subiectivitate.

Voi avea în vedere în continuare pe scurt, cu titlu de exemplu, arhetipurile *Începutului și Sfârșitului* (sau - numite simbolic în tradiția lui Jung - al *Nașterii și al Morții*, respectiv *Incipit / Finis*). (Georgescu 1986)

Începutul reprezintă o perturbare a unei stări de ordine sau, dimpotrivă, ordonarea unui haos primordial, el este deschis tuturor posibilităților, implică o tensiune inițială, geneză, deschidere, eventual speranță, așteptare, construcție, creștere, dezvoltare. Contextul său simbolic este foarte bogat: răsărit de soare, explozie, erupție, înflorire, izvor. *Sfârșitul* trebuie să țină cont de cele petrecute, să ofere o concluzie, împlinire, încheiere, eventual relaxare, distrugere sau transfigurare, apoteoză, eventual perspectiva unui nou început, sugerând astfel existența unui ciclu. Într-o operă de artă pot exista mai multe *Nașteri și Morți*, succesive sau situate în diverse planuri: *Moartea* poate semnifica o nouă *Naștere*. O anumită relativitate în acest sens evocă ideea unei *tranziții* sau *pasaj* în ambele sensuri: *Moartea* a ceva „vechi” devine *Naștere* pentru ceva „nou”, după cum orice altă nouă *Naștere* reprezintă o despărțire de altceva, deci o *Moarte*.

Nașterea (unei opere de artă) se exprimă adesea într-un mod unitar atât în structuri muzicale cât și în imagini vizuale sau texte, caracteristice unui film sau unei opere. (Cum ar fi de exemplu în tetralogia wagneriana, care debutează cu opera "Rheingold", la rândul ei deschisă de un amplu preludiu axat pe o pedală armonică figurată, ca simbol al *Nașterii* unei lumi mitologice, ce se încheie cu „Gotterdämmerung“, ca simbol al *Sfârșitului* acesteia, atât în plan literar și scenic cât și muzical.)

Însă perechea de arhetipuri muzicale a *Nașterii* și *Morții* poate îmbrăca forme foarte diferite de expresie. În acest sens, am încercat să schițez o tipologie a lor (Georgescu 1986), axat cu precădere pe introducerile și finalurile din simfoniile beethoveniene. Într-un alt studiu special am remarcat și comentat, de exemplu, forma concisă a *Începutului*, în contrast cu dimensiunea hipertrofiată a *Sfârșitului* în unele opere enesciene. Este vorba atât de opere muzicale integrale, dar și de segmente ale lor, cât și de încadrarea lor într-un concert, văzut ca un ritual modern sau într-un alt ansamblu, mai mult sau mai puțin complex. Se presupune întotdeauna existența unui timp structurat, evolutiv. În anumite contexte muzicale „atemporale“ (muzici etnice sau experimente contemporane) perechea de arhetipuri *Incipit / Finis* poate avea doar un sens formal: există muzici care „nu încep” și nu „se termină” niciodată.

Unele planuri analitice permit definiția unor perechi de arhetipuri contrarii, ca în cazul menționat (dar și în cazul perechilor clasice *Persona / Ombra* și *Animus / Anima* la Jung sau *Ascensio / Descensio* la Dediu), după cum unele structuri muzicale au un caracter scalar, măsurabil: înălțimea, durata, intensitatea sunetului se pot măsura și clasifica după un criteriu simplu – frecvența în Hertz, timpul în diferite unități, absolute sau relative (secunde, tacte), intensitatea în decibeli. Nu același lucru se poate afirma despre *timbrul sunetului*, domeniu în care amestecul de parametri diferiți creează o imagine prea complexă pentru a mai putea fi ordonată simplu. („Timbrul este

o funcție cu mai multe variabile“, Niculescu 1980:261). Ierarhizarea calităților sunetului în vederea schițării unei tipologii a obiectelor muzicale (Schaffer 1966) oferă probabil singura modalitate obiectivă în acest scop, complexitatea domeniului pare însă practic de necuprins. Dar problema unei clasificări a „culorii muzicale“ nu se reduce la timbrul în sine, ci include elemente eterogene: densitatea, caracterul sunetelor, modul de atac, tempo-ul, registrul, armonia (deci și date legate de înălțimea, durata, intensitatea sunetului) joacă de asemenea un rol important. Ștefan Niculescu se referă la „personajele sonore“ (*complexe melodico-armonico-timbrale*) create de Debussy în Nocturna pentru orchestră „Nori“ (Niculescu 1980:259). Deci nu putem desprinde *culoarea* de *substanța muzicală concretă*, cum putem face în cazul duratei sau înălțimii unui sunet.

Dacă ne referim la *substanțe*, respectiv la *substanța muzicală* ca la un punct de vedere ce încearcă să privească global toate elementele *materiale* muzicale (fără a putea însă exclude cu totul *timpul*), un model l-ar putea reprezenta cele patru elemente primordiale: *pământ-apă-aer-foc*, privite desigur simbolic și denumite, în tradiție jungiană, *Aqua-Terra-Aeris-Ignis*. Ideea, ispititoare prin sugestivitatea ei, dar dificil de prelucrat la un nivel într-adevăr științific, am enunțat-o de mai multe ori (Georgescu 1986, 2001). Acest *model cuaternar*, devenit aproape convențional, are o lungă istorie, datând probabil din perioada filozofiei ionice pre-socratice, fiind preluat apoi de Aristotel. Ar fi existat și un fel de super-substanță, un al 5-lea element, *Quinta essentia* sau *Aether*, care ar sta la bază și ar uni cele patru elemente primordiale. În tradiția culturală chineză există un alt model, constituit din cinci elemente (*metal-lemn-pământ-apă-foc*), *cuaternitatea* este însă o „schemă a ordinii prin excelență“ (Jung, GW 9/2, 1955:381), de aceea o vom adopta în cele ce urmează.

Aqua este asociată intuitiv cu noțiunile de *inform, nedefinit, curgător, purificator, mișcare descendentă*, respectiv *fluviu, mare, lac, valuri, izvor, cascadă, ploaie, inundație*.

„Les significations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants: source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence. Les eaux, masse indifférenciée, représentent l'infinité des possibles, elles contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement, mais aussi toutes les menaces de résorption.“ (Chevalier 1969: 431)

Din punct de vedere muzical, *Aqua* ne sugerează atât caracterul *static* cât și cel *directionat* sau *ciclic*, dar, în toate cazurile, *difuz*, *variabil*, *inform*, apoi, în domeniul muzicii: *legato*-ul, *tempo rubato*, politempia, poate tritul, ornamentarea, eventual **eterofonia**, în general, forma liberă, lipsa contururilor precise.

Terra este asociat cu noțiunile de *stabil*, *solid*, *dur*, *bine definit*, *masiv*, *compact*, respectiv *munte*, *stâncă*, *piatră*, *ogor*, *nisip*.

„La terre s'oppose symboliquement au ciel comme le principe passif au principe actif; l'aspect féminin à l'aspect masculin de la manifestation; l'obscurité à la lumière; le yin au yang; [...] la densité, la fixation et la condensation [...] à la nature subtile, volatile, à la dissolution.“ (Chevalier 1969: 1086).

Din punct de vedere muzical, *Terra* ne sugerează blocul de sunete (acordul sau *cluster*-ul), registrul grav, *Tutti*, *tempo giusto*, modul de atac *secco*, eventual **omofonia**, în general, forma fixă, structura ”*quadrată*”, prezența unor contururi ferme.

Aeris este *imaterial*, poate fi *mobil* sau *imobil*, se asociază cu *golul*, *vântul*, *cerul*. Aerul

„est avec le feu un élément actif et mâle, tandis que la terre et l'eau sont considérées comme passives et femelles. Alors que ces deux derniers sont matérialisants, l'air est un symbole de spiritualisation. L'élément air est symboliquement associé au vent, au souffle. Il représente le monde subtil intermédiaire entre le ciel et la terre, celui de l'expansion, qu'emplit.“ (Chevalier 1969:21).

Din punct de vedere muzical ni se sugerează pauza, registrul

acut, *glissando-ul*, Solo-ul, eventual **monodia**, în general *subtilitatea, imperceptibilul, subliminalul*.

Ignis este *ascendent, dinamic, evolutiv, distructiv sau creator, instabil*, se asociază cu *soarele, explozia, flacăra, vulcanul, fulgerul*. El este

„intermédiaire et céleste, c'est-à-dire le feu ordinaire, la foudre et le soleil. Il existe en outre deux autres feux: celui de pénétration ou d'absorption [...] et celui de destruction [...] soit que le feu symbolise les passions (notamment l'amour et la colère), soit qu'il symbolise l'esprit (le *feu de l'esprit*) [...] ou la connaissance intuitive.“
(Chevalier 1969:502).

Din punct de vedere muzical ne sugerează mișcarea rapidă ascendentă, scara, textura, *accelerando-ul, crescendo-ul*, eventual **polifonia**, în general agitația, schimbarea, efemerul.

Din cele expuse se remarcă mai ales paralela cu cele patru categorii sintactice muzicale definite de Ștefan Niculescu (Niculescu 1980): **monodia, omofonia, polifonia, eterofonia**, ca și sprijinul pe care l-ar putea oferi în definirea lor. Într-adevăr, asociațiile simbolice **Aeris-monodie** sau **Terra-omofonie**, poate mai puțin **Aqua-eterofonie**, respectiv **Ignis-polifonie** par a se impune. Niculescu citează și alte cazuri de structuri muzicale privite global, cum ar fi *textura* sau *muzica rarefiată*, fără a le lua însă în considerare în sistemul său, considerându-le cazuri speciale, irelevante din punct de vedere al sintaxei, după cum relevă și posibilitatea combinării categoriilor sintactice, cum ar fi de exemplu în *monodia acompaniată* sau în *polifonia de omofonii* etc. (Niculescu 1980:290). Ceea ce ar putea sugera o combinare a calităților substanțelor primordiale, conducând la noi substanțe, cum ar fi de exemplu *gheața* ca o combinație între *Aqua* și *Terra* sau *lava* ca o combinație între *Aqua* și *Ignis* sau norii ca o combinație între *Aqua* și *Aeris* etc.

În ce măsură asemenea fantezii se pot dovedi utile trebuie lăsat la discreția compozitorilor sau muzicologilor... Ele ar putea sugera, de exemplu, un mod de organizare a materialului folosit într-o

compoziție. Dar nu trebuie așteptat de la ele mai mult decât ca de la orice altă simplă sugestie simbolică. Este bine să ne amintim faptul că oricum *muzica s-a servit întotdeauna de simple fantezii simbolice când a folosit noțiuni curente*, pe care nimeni nu s-ar mai gândi să le conteste astăzi, ca acelea de *notă, accident, cheie, portativ, scară, acord, cadență, întârziere, răsturnare, legato, coroană, pedală, temă masculină sau feminină, punte, culoare...* chiar atunci când s-a dorit abordarea sa la un nivel strict fizic-descriptiv.

Atât modelul celor patru categorii sintactice, *monodia, omofonia, polifonia* și *eterofonia*, a căror *abstracțiune* Niculescu o relevă repetat, opunând-o sintaxelor reale, infinite ca număr, „cazuri particulare ale sintaxei abstracte“ (Niculescu 1980:279), cât și modelul celor patru substanțe primordiale *Aqua-Terra-Aeris-Ignis* (a căror simbolism este în fond la fel de abstract, de general) nu par a fi „construcții cuaternare perfecte“. În timp ce *monodia* și *polifonia* (respectiv monovocalitatea și plurivocalitatea) sunt pure și opozabile, *eterofonia* reprezintă o combinație între ele („cea mai imprecisă“ - Niculescu 1980:283) sau o variație a uneia (Boulez 1964:140). De asemenea, în timp ce opoziția bipolară *Terra-Aqua* (solid-flexibil) este univocă, definirea substanțelor *Aeris* și *Ignis* nu aduce o diferențiere de aceeași natură: acestea sunt la fel de flexibile și informe ca *Aqua*, dar nu au materialitatea ei. Într-o interpretare mai liberă, *Ignis* ar putea fi asociat și cu Viața, Ființa, după cum *Aeris* era asociat în tradiția greacă cu Sufletul, Spiritul; chiar și din caracterul uneori contradictoriu al interpretării lor metaforice observăm diferențe față de perechea *Terra-Aqua*. Ca și în cazul cuaternității celor patru temperamente după Hypokrates (*coleric, melancolic, flegmatic, sanguin*), în modelul cuaternar al celor patru substanțe primordiale sau al celor patru categorii sintactice, componentele pot fi citate în orice ordine, lipsesc aici *simetria* și *complementaritatea*, eventual *ierarhia* sau *direcționarea*. Acestea se pot recunoaște fără dificultate în alte modele cuaternare ideale, cum ar fi cel al *punctelor cardinale* (nord-sud-est-vest) sau cel al *anotimpurilor* (primăvara-vara-

toamna-iarna), care au o structură de tip 2x2: în primul caz este vorba de două axe aflate în unghi drept (o reprezentare geometrică ideală ar fi *Crucea*), în al doilea, de perioade de timp având ca centru date astronomice: echinocțiul de primăvară și de toamnă, respectiv solstițiul de vară și de iarnă. Cum spuneam, și în cazul categoriilor sintactice există o diviziune binară (monovocal–plurivocal), dar ea nu cunoaște o subîmpărțire consecventă.

Nu este de fapt vorba în cazul substanțelor primordiale și a categoriilor sintactice de o *clasificare*, deci de o împărțire a unei totalități în sectoare unice și inconfundabile după un criteriu unic, ci doar de o *tipologie*, ce poate adopta orice model (sau niciun model) și care permite, în principiu, interferențe ale obiectelor incluse ca și aplicarea unor criterii diferite în definirea lor. O tipologie nu cunoaște „perfecțiunea” unei clasificări, dar ea permite o mai mare libertate (de exemplu, în alegerea unor criterii diferite pentru definirea membrilor ei) și poate rămâne permanent deschisă pentru completări. Scopurile acestor proceduri sunt de altfel diferite: în cazul unei clasificări, se tinde spre *ordonarea univocă a unui grup de obiecte* (exemplu clasic: catalogul unui clase școlare), în cazul unei tipologii, spre *definirea unor tipuri caracteristice* în grupa respectivă (exemplu clasic: rasele umane).

În cazul tipologiei categoriilor sintactice muzicale s-ar putea pune în discuție eventual și definirea, respectiv includerea unor noi categorii în schema lui Ștefan Niculescu, de exemplu – alături de *textură* și de *muzica rarefiată*, tratate succint de el, dar eliminate – a *isonului*, structură specifică, nereductibilă la niciuna din categoriile sintactice acceptate până acum, dar poate și a altor forme cum ar fi *hoquetus*-ul sau procedura *shifting phase*, definită de Steve Reich (Reich:1974); între aceste forme de plurivocalitate există unele asemănări dar și deosebiri esențiale. Trebuie precizat că nu este vorba aici de sintaxe concrete, practic infinita la număr, ci tocmai de categorii sintactice abstracte.

Desigur că este însă mai prudent să nu încercăm aici să dăm un răspuns definitiv acestei probleme.

Ca și în cazul celor patru categorii sintactice muzicale sau a arhetipurilor *Incipit* și *Finis*, și cele patru substanțe primordiale pot fi recunoscute nu numai în muzică. Având caractere arhetipale, aceste tipologii „privesc pe deasupra genurilor artistice” - a căror departajare sau combinare (muzică, dans, teatru, film) va rămâne probabil întotdeauna deschisă - evidențiind ce pot avea ele comun. Niculescu releva „caracterul independent al sintaxelor față de obiecte”, faptul că ele „depășesc cadrul muzicii”, de asemenea, faptul că ele ar „lega aceste arte de fenomenele temporale din natură” (Niculescu 1980:281). În cazul celor patru substanțe primordiale, această idee pare cu atât mai evidentă, chiar dacă, așa cum am mai afirmat, aici nu este vorba de *apă* sau *pământ* propriu-zise, ci de *Aqua*, respectiv *Terra*, deci de *simboluri* denumite astfel și reprezentând *fluidul*, *instabilitatea* respectiv *solidul*, *stabilitatea*. Iar dacă ne putem permite să asociem în mod sugestiv *categoriile sintactice* (deci *dimensiuni temporale*) cu *substanțe primordiale* (deci *elemente spațiale*) înseamnă că vedem în amândouă componentele *structuri abstracte complexe* ce își depășesc „aria” specifică: o categorie sintactică nu poate face cu totul abstracție de materialitatea obiectelor a căror succesiune în timp o studiază, după cum o substanță primordială nu este de conceput cu totul în afara timpului, care îi controlează eventuala mișcare, schimbare, evoluție.

Dacă putem exemplifica plastic *schimbarea*, *evoluția* unei substanțe primordiale – cum ar fi *curgerea apei*, *bătaia vântului*, *aprinderea și stingerea focului* – avem în vedere întotdeauna *sensul simbolic* al acestor procese; este evident însă faptul că dimensiunea temporală nu le este străină.

Afirmam mai sus că nivelurile diferite ale unei opere sincretice (muzica, dansul, literatura, reprezentarea scenică) sunt reunite înainte de toate pe plan arhetipal, deci psihologic, manifestat în fiecare dintre aceste niveluri într-un mod specific

acestora. Această *congruență* a nivelelor asigură *coerența* unei opere de artă. Dar, desigur, stricta coerența a unei opere de artă nu este întotdeauna dorită (ajunge să evocăm suprealismul), deci nu numai congruența acestor planuri este semnificativă în plan multimedial: *incongruența* lor poate juca un rol la fel de important și poate induce noi tensiuni în imaginea globală respectivă. „Desprinderea” ritmului de melodie, a culorii de formă, a zgomotului de obiectul care îl produce, a sensului unui text în raport cu muzica însoțitoare etc. poate contrazice logica normală a percepției, oferind sugestii neașteptate.

Această alternanță între *congruența* și *incongruența stimulilor* este un procedeu uzual în arta filmului. Un exemplu concret l-ar putea constitui filmul meu experimental „Sliding” (© Docor-Berlin, 2005, durata cca. 13’ – NN redarea acestui film a fost recomandată în încheierea referatului susținut la simpozionul din 2013 de la Cluj, menționat mai sus, ca un exemplu pentru cele afirmate). Acest film se bazează deliberat pe *jocul consecvent în reprezentarea celor patru substanțe primordiale* ca „personaje principale”. *Aqua* poate apare ca ocean, cascadă, fluviu, *Terra* ca munte, nisip, pietre, *Aeris* ca nori, vânt, *Ignis* ca soare, dar și ca viață. Elemente caracteristice lor în plan auditiv, vizual, coloristic etc., după o primă expunere „normală”, se decalează, „alunecă”, devin incongruente, multiplică astfel planurile în care are loc un dialog între ele și introduc o dimensiune nouă, dificil de exprimat prin cuvinte și, implicit, o tensiune nouă.

Acest procedeu - pe care desigur că nu l-am inventat eu - l-am explicat și comentat amănunțit în comunicarea *Klangfarben-Farbtöne. Komponieren mit Klängen und Bildern. Ein Experiment*. Oldenburg, 6.11.2009. [*Culorile sunetului - sunetele culorii. A compune cu sunete și imagini vizuale. Un experiment.*] (manuscris)

Concluzie: În acest demers nu s-a urmărit o descriere „obiectivă”, mai mult sau mai puțin convențională, a fenomenului muzical, ci s-a încercat înțelegerea, „descifrarea” sensului său la nivel psihologic. Puncte de sprijin au fost cele *patru substanțe primordiale clasice* și cele *patru categorii sintactice muzicale* definite de Ștefan Niculescu, domenii care – în pofida diferenței esențiale între *temporal* și *material* – permit, datorită caracterului lor abstract, o abordare paralelă. Este de necontestat faptul că gândirea simbolică a fost și va rămâne întotdeauna expresia unei anumite *Weltanschauung*, în contextul căreia și are sens; în afara ei, totul devine discutabil, îndoielnic – dar nu arbitrar. Perspectiva arhetipală, ca și, în general, abordarea metaforic-simbolică a fenomenului muzical, facilitează înțelegerea intuitivă globală a unor aspecte ale acestuia, aspecte care sunt rareori atinse într-o analiză muzicală descriptivă obișnuită, fie ea riguros fizico-matematică sau cu caracter documentar, pedagogic sau istoricizant. *Muzica nu poate fi epuizată astfel...* rămâne întotdeauna *ceva* ne-analizabil, ne-spus. Într-adevăr, în esența ei, așa cum afirmam la începutul acestui studiu, “Music can be only described metaphorically” (Gombrich, 1979:299)

* Referat susținut la simpozionul *Capcane și riscuri ale comunicării intramuzicale: terminologie, notație, interpretare* (*The Pitfalls and Risks of Intra-Musical Communication: Terminology, Notation, Performance*) din cadrul Festivalului *Cluj Modern*, organizat de către Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca la 10 aprilie 2013.

Forma actuală, ușor modificată, intenționează să continue în mod liber, după o lungă pauză, seria studiilor inițiate în 1982 prin *Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music* (In: RRHA XIX/1982, p. 75-78) și continuată cu alte patru studii referitoare la *simbolica numerelor, principiul de construcție iterativ, arhetipul “Nașterii” și al “Morții” și arhetipul alternanței elementelor contrarii „Yin-Yang”*. (Variantele în limba engleză au fost publicate în: RRHA XXI/1984 p. 59-67; RRHA XXII/1985, p. 49-54; RRHA XXIII/1986, p. 23-26; RRHA XXIV/1987, p. 59-66.)

Bibliografie selectivă:

- Böhme, Gernot & Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996
- Boulez, Pierre: *Penser la musique aujourd'hui*. Genève, Editions Gonthier, 1964
- Brăiloiu, Constantin: *Opere*. Vol. II. București, 1969
- Chevalier, Jean: Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris, 1969 (1982)
- Davis, Robert H.: *Jung, Freud and Hillman: three depth psychologies in context*. Praeger, Westport (Conn.) 2003
- Dediu, Dan: *Aplicații ale fenomenologiei arhetipale muzicale la Simfonia de cameră Op. 33*. În: *George Enescu în muzica secolului XX la 40 ani de la moartea sa*. 1995, Simpozionul internațional de muzicologie „George Enescu”. Editura Muzicală, București, 2000, p. 93-97
- Durand, Gaston: *Structurile antropologice ale imaginarului*. București, Frankfurt am Main, 1990
- Erlor, Michael, *Platon*, in: Hellmut Flashar (Hg.): *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike 2/2*. Schwabe, Basel 2007
- Georgescu, Dan Corneliu: *A Study of Musical Archetypes: (III) The Archetypes of Birth and Death*. In: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, XXIII/1986, București, p. 23-26
- Georgescu, Dan Corneliu: *Myriam Marbe und die Suche nach Archetypen in der rumänischen zeitgenössischen Musik*. In: *Myriam Marbe. Komponistin zwischen Ritual und Intellekt. și în: Klänge und Gegenklänge*. Festschrift für Peter Schwarz. Berlin 2001, p. 99-120
- Georgescu, Dan Corneliu: *Spezifische musikalische Gesten bei Enescu. Eine Untersuchung unter dem Aspekt der Musikarchetypen*. Vortrag gehalten beim George Enescu Symposium im Oldenburg, 17-19 November 2006. Publicat sub titlul *Essays zu George Enescu. II: Enescu und die Musikarchetypen*. In: *Musica* 1/2008, Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, p. 52-61
- Georgescu, Dan Corneliu: *Klangfarben - Farbtöne. Komponieren mit Klängen und Bildern. Ein Experiment*. Oldenburg, 6.11.2009 - Handschrift
- E. H. Gombrich: *The Sense of Order*, Oxford, Phaidon, 1979 (1909)

- Harrison, John: *Wenn Töne Farben haben*, Springer-Verlag, Heidelberg 2007
- Hillmann, J. : *Archetypal Psychology: A brief account*. Dallas, TX: Spring, 1983; Archetypal Psychology. Uniform Edition, Volume 1. Spring Publications, 2004
- Jacobi, Jolande: *Die Psychologie von C. G. Jung*. Olten, 1971
- Jung, Carl Gustav: *Gesammelte Werke*. Walter, Solothurn, Düsseldorf, 1955
- Jung, Carl Gustav: *Archetypen*. DTV München, 11. Auflage, 2004 (1971-1990 Walter-Verlag, AG Olten)
- Jung, Carl Gustav: *Der Mensch und seine Symbole*, 16. Aufl., 2003 der Sonderaufgabe 1999 (diese Ausgabe: 1968, Patmos Verlag GmbH & o. KG Walter Verlag, Düsseldorf und Zürich)
- Motte-Haber, Helga de la: *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber, 1985
- Nemescu, Octavian: *Elementele arhetipale naturale în perspectiva recuperării lor de către culturalitățile muzicale (II)*. In: Muzica Nr. 1/1990, București, S. 45-51
- Niculescu, Ștefan: *Culoarea în muzică*. In: Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*. Editura Muzicală, București, 1980, p. 264-270
- Niculescu, Ștefan: *O teorie a sintaxei muzicale*. In: Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*. Editura Muzicală, București, 1980, p. 279-292
- Reich, Steve: *Writings About Music*. Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1974
- Romanian Archetypes. Musicology Papers. Special issues dedicated to composers György Kurtag*. Vol. XXIII. MediaMusica Publishing House, Cluj-Napoca, 2009
- Schaeffer, Pierre: *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Éditions du Seuil, Paris, 1966
- Sidler, Natalia, Jörg Jewanski: *Farbe - Licht - Musik: Synästhesie und Farblichtmusik*. Peter Lang, Bern u.a.O. 2006
- Wörterbuch Jungscher Psychologie*. München, 1989

Traducerea citatelor din text: Corneliu Dan Georgescu