

“GRĂDINI SONORE”

(VI)¹

Sintaxe muzicale în „grădinile” lui Paul Klee

Lena Vieru Conta

Pe vremea când Paul Klee picta grădinile sale, termenul de sintaxă muzicală era prea puțin vehiculat; deși Hugo Riemann îl folosise deja în 1877², referindu-se la armonia funcțională, e improbabil ca un student violonist să-i fi asociat chiar și noțiunea de polifonie. Recent, sistemul cuaternar al sintaxelor muzicale formulat de Pierre Boulez, îmbogățit și consacrat de către Ștefan Niculescu, a fost completat de Corneliu Dan Georgescu, în comunicarea „Niculescus Theorie der syntaktischen Kategorien. Neue Kontexte und Perspektiven”, susținută la simpozionul internațional de muzicologie „Zwischen Zeiten”, în noiembrie 2015, la Delmenhorst, Germania. Sistemul propus de C.D. Georgescu diversifică teoria lui Boulez, definind sintaxa muzicală prin categorii, tipuri și atribute, așezate pe șase nivele:

Nivel 1: categorii sintactice (*monodie* sau *monofonie* – în general *monovocalitate*, respectiv *polifonie* în sens larg – în general *plurivocalitate*); acest nivel este „închis”, nu pot exista alte categorii.

Nivel 2: tipuri sintactice (*contrapunct* sau polifonie în sens restrâns, *omofonie*, *eterofonie*, *canon*, *shifting phase*, *bordun* respectiv *ison*, *antifonie* respectiv *hoquetus*, *Moment-Musik*,

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

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

muzica de o clipă, continuum, structura colotomică etc.); acest nivel rămâne „deschis”, poate cunoaște și alte tipuri sau o altă orânduire a lor.

Nivel 3: atribut – muzica *rarefiată, detaliată* sau *densă*;

Nivel 4: atribut – muzica *repetitivă* sau *progresivă*;

Nivel 5: atribut – *sintaxa stabilă* sau *flexibilă, transformațională* sau *colaj*;

Nivel 6: atribut – *sintaxa simplă* sau *complexă (super-sintaxă)*.

Atributele reprezintă o anexă a primelor două nivele, ordinea lor este de asemenea relativ liberă; pot fi definite și alte atribute, iar descrierea lor poate fi și altfel formulată¹.

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

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

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

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

¹ C.D. Georgescu, „Categoriile sintactice muzicale după Ștefan Niculescu. Noi contexte și perspective”, *Muzica* 2 (2017), p. 60.

² Ștefan Niculescu, „O teorie a sintaxei muzicale”, *Muzica* 3 (1973), text preluat în volumul de autor *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 279-292.

poate folosi astfel studiului relațiilor dintre orice fel de evenimente. Aspecte ale acestei sintaxe se vor afla în toate artele duratei (bunăoară baletul sau în genere dansul se poate reduce la categorii de mișcări pe deplin corespunzătoare categoriilor sintactice în muzică – monodia, omofonia, eterofonia, polifonia – sau combinații lor); mai mult, vor lega aceste arte de fenomenele temporale din natură¹.

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

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

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

¹ Niculescu, p. 281.

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

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

ale căror relații separat nu au sens, ci tind spre o unire a lor”¹; „întregul este însă mai mult decât suma părților sale, el cuprinde și relațiile dintre aceste părți”². Faltin adoptă un punct de vedere gestaltist în privința percepției relațiilor muzicale, care nu ar fi „substanțiale”, ci „calități funcționale ale unor stimuli acustici a căror receptare estetică nu este o simplă înregistrare, ci o formare a lor corespunzătoare acestor funcții, astfel încât ele să capete sens conform categoriilor deja existente în conștiință”, ca „produse ale unei anumite situații sociale”³. La un nivel elementar, ce nu ține neapărat cont de receptarea estetică, știm că percepția auditivă operează cu configurații, stabilește legături și diferențe între ele. Percepem evenimente sonore (nu doar sunete, ci *Gestalt*-uri sonore – acorduri, clustere, motive, moduri, formule ritmice etc.) și devenim conștienți de densitatea, intensitatea, repetabilitatea, coeziunea lor. Și la Pascal Bontoiu *configurația* are un înțeles similar cu noțiunea de *Gestalt*, dar mai complex: ea presupune act mnemotic și criterii valorice⁴. În fine, însăși practica artistică, ce implică, la pictorul-muzician, conștientizarea unor modele de asamblare a elementelor de limbaj, legitimează demersul aplicării tipului de analiză propus în continuare.

Klee a avut de ales între două vocații, situație dramatică în sine, cu atât mai mult cu cât părinții săi, muzicieni, l-au orientat către o carieră muzicală, pe care a și urmat-o, ca violonist în orchestră și autor de critică muzicală în revista *Die Alpen*. E greu de evaluat talentul său muzical; deși la 11 ani fusese invitat să cânte în Asociația muzicienilor din Berna⁵, a preferat să urmeze studii de arte plastice, cu aprobarea destul de reticentă a părinților săi. Gustul său muzical era mai degrabă

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

² Faltin, p. 13; Georgescu, p. 44.

³ Faltin, p. 4-5; Georgescu, p. 44.

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

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

conservator, cum rezultă din *Jurnalul* pe care l-a ținut între 1898 și 1918, dar comentariile concertelor la care asista, notate conștiincios după fiecare eveniment, deși adesea capricioase, sunt totdeauna pertinente și au puterea de sinteză și forța percutantă de exprimare a criticului avizat și nemilos. Dragostea sa pentru Bach, pe care îl numește tandru „Johann-Sebastian”, e necondiționată. Brahms îl plectisește în *Recviem*, nu și în *Concertul de vioară* sau în simfonii. Nu îl comentează pe Richard Strauss, pe care îl și văzuse dirijând, nu reușește să se apropie de Mahler și Bruckner. Debussy îl impresionează profund cu *Pelléas et Mélisande*. Fiul său Felix Klee scria¹ că preferații săi erau, indiscutabil, Bach, Mozart, Beethoven. Acasă mai cânta, acompaniat la pian de soția sa Lily, *Caprice viennois* de Kreisler (pe care însă se pare că îl includea mai degrabă în categoria kitsch-ului).

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

Chiar în discuțiile despre situația muzicii moderne, care pe vremuri erau mult mai haotice decât astăzi, apărea o trăsătură a omului, care mi s-a părut cea mai înaltă: o totală libertate interioară și o chibzuință în contact cu care orice polemică părea mai puțin ascuțită, mai puțin otrăvită și care readucea atenția la obiect. Klee avea o maturitate care se întâlnește rar³.

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

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

³ Grebe, p. 264.

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

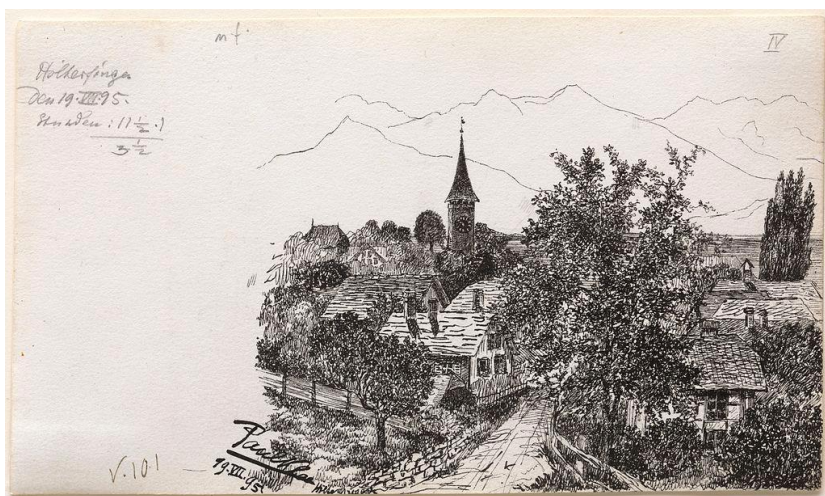


Fig. 1. *Hilterfingen*, 1895, cerneală pe hârtie, Muzeul Solomon R. Guggenheim, New York, <https://www.guggenheim.org/artwork/2118>

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

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



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

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

În 1914, în acuarela *Erinnerung an einen Garten* [*Amintirea unei grădini*] (vezi Fig. 2), se văd clar principii de construcție, tatonate deja în 1913 (acuarela *Ein Hotel* și altele), care se vor realiza într-o mare parte din lucrările sale: *compoziția în zone geometrice suprapuse, tratată prin modulări cromatice, cu suprapuneri grafice*. Muzicianul o descifrează ca eterofonie, mai precis, folosind termenul lui C.D. Georgescu, ca *super-sintaxă: combinație de eterofonii*. Iată de ce: citim tablourile, de obicei, de la stânga la dreapta nu numai în funcție de obiceiul cititului, care variază între culturi și continente, ci mai ales pentru că emisfera cerebrală stângă coordonează cele cinci simțuri fizice, transformă senzațiile în percepții și în raționamente cauzale, iar cea dreaptă generează înțelegerea imaginilor vizuale. Senzația, odată primită, devine percepție (emisfera stângă), apoi imaginea se transformă în reprezentare mentală și este deslușită afectiv (emisfera dreaptă); apoi este analizată (din nou emisfera stângă). Cercetările asupra lateralității stânga-dreapta în citirea imaginilor continuă; una din ipotezele enunțate încă în anii 1950 este că privitorul se identifică subiectiv cu stânga, din cauza predominanței acestei emisfere cerebrale, care cuprinde centrii superiori ai vorbirii, cititului și scrisului; dar, cum emisfera dreaptă răspunde de gândirea video-spațială și de capacitatea de reprezentare, privirea se deplasează imediat spre dreapta¹.

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

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

Astfel, compoziția lui Klee se înfățișează ca o *combinație de eterofonii*, o *super-sintaxă*. Klee evită simetriile și înclină configurația către dreapta, în asentiment cu cele enunțate mai sus. În mare parte, plăcerea estetică vine din aspectul liber, artizanal al lucrărilor sale; combinația acestuia cu referințele figurative satisface necesitățile psihologice profunde ale privitorului¹: aspectul artizanal, ușor neregulat induce ideea de natural și accesibil; referința la figurativ solicită mai puțin intelectul decât configurațiile ambigue semantic². Acuarela de față e văzută simultan frontal și de sus, în perspectivă egipteană, iar zonele unde grafismul este estompat de laviu sugerează atenuarea detaliilor, voalarea lor în amintire.



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

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

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

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

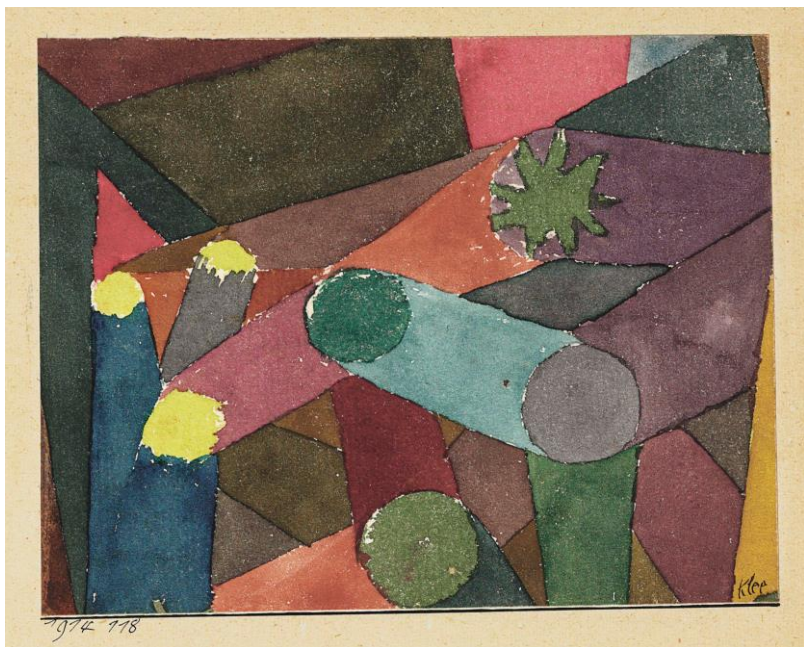


Fig. 4. *Abstract Garten Dämmerung* [Amurg în grădină abstractă], 1914, acuarelă pe hârtie pe un grund de compoziție proprie, 10 x 12.6 cm, pusă în vânzare de Christie's în 5 noiembrie 2013, la New York, <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/paul-klee-1879-1940-abstract-garten-dammerung-5737602-details.aspx>

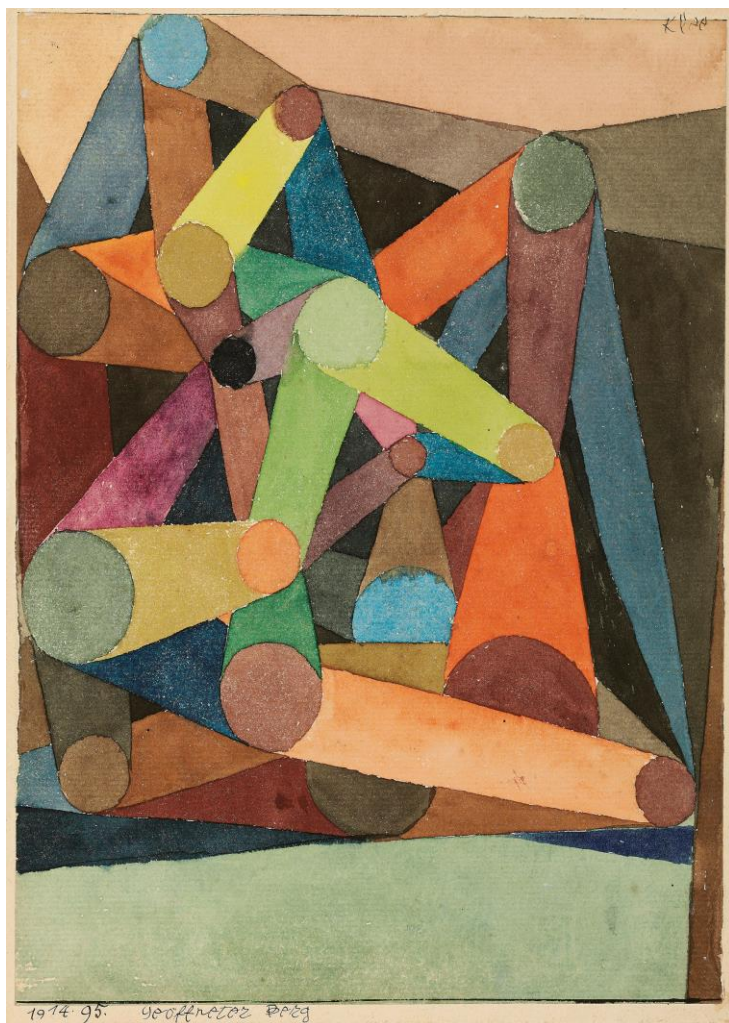


Fig. 5. *Geöffneter Berg* [*Munte deschis*], 1914, acuarelă, peniță și tuș pe hârtie, pusă în licitație de Christie's, Londra, 2 februarie 2010, <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/paul-kee-1879-1940-geoffneter-berg-5289407-details.aspx>

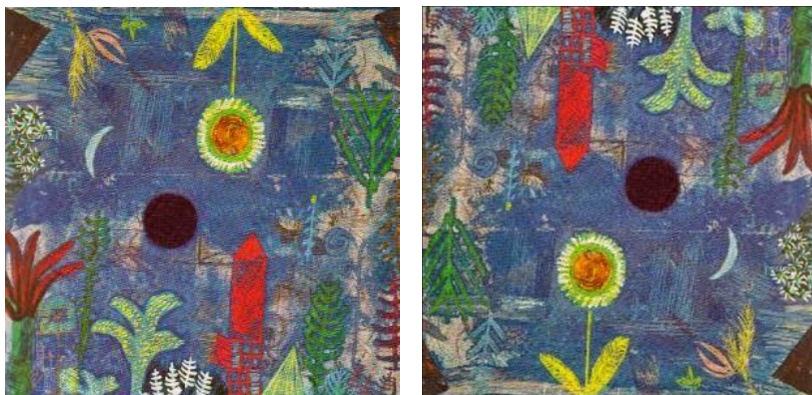


Fig. 6. *Nächtliche Blumen (Versunkene Landschaft)*
[*Flori nocturne (Peisaj scufundat)*], 1918, acuarelă,
Folkwang Museum, Essen.

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paul_Klee#/media/File:Klee_sunken_landscape.jpg

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

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



Fig. 7. *Gartenlandschaft* [*Peisaj cu grădină*], 1918, ulei pe carton, 17 x 21 cm, colecție privată (Dr. Paul Sacher, PratelIn, Elveția).

<https://www.art-prints-on-demand.com/a/klee-paul/garden-landscape.html>

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

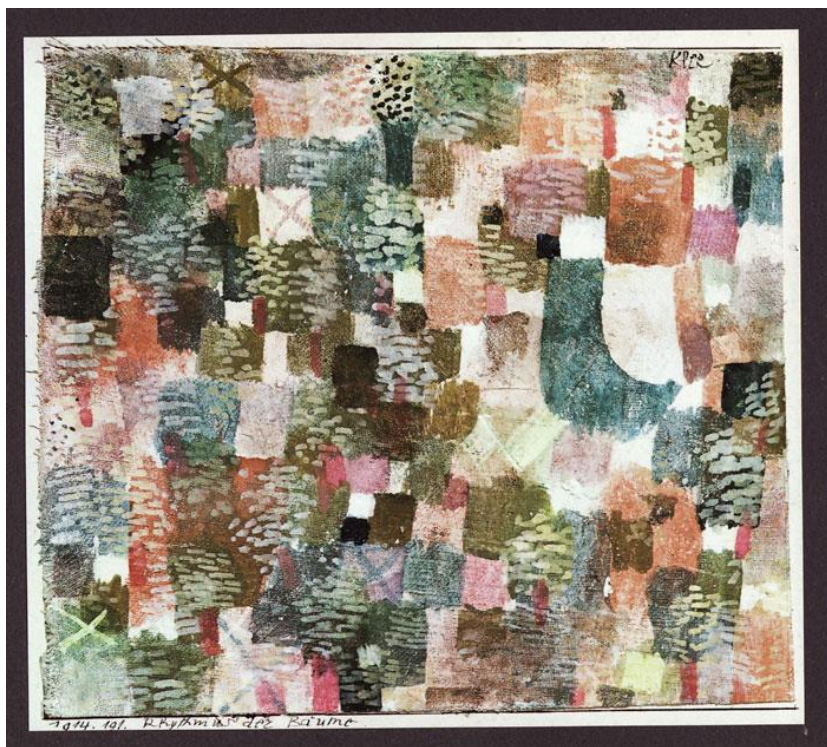


Fig. 8. *Rhythmus der Bäume* [*Ritmul copacilor*], 1914, acuarelă pe material textil tratat cu gips, 17cm x 20cm, Geneva, Musée d'Art et d'Histoire (Art Museum).

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



Fig. 10. *Blumenmythos* [*Mitul florilor*], 1918, acuarela pe fond de pastel pe material textil și hârtie de ziar, montate pe carton, Sprengel Museum, Hanovra,
[https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Klee BLUMENMYTHOS_1918.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Klee_BLUMENMYTHOS_1918.jpg).

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

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

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

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

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

¹ Georgescu, p. 37.

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



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

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

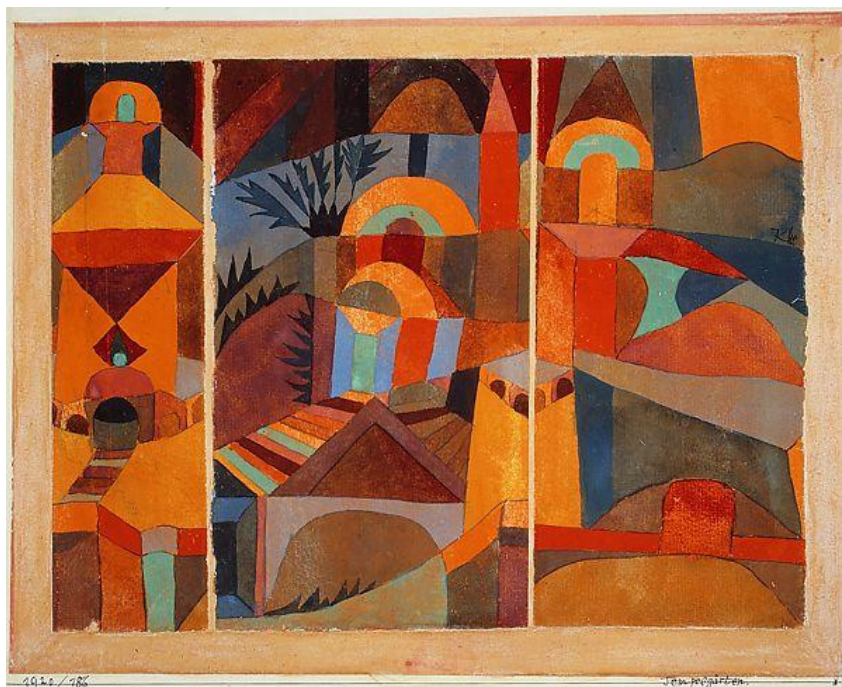


Fig. 12. *Tempelgarten* [Grădina templului], 1920, guașă și tuș pe trei foi de hârtie montate pe carton, 23.8 × 30.2 cm,
The Berggruen Klee Collection, Metropolitan Museum of Art, New York,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Klee_-_Tempelg%C3%A4rten.jpg.

Probabil o amintire a călătoriei în Tunis din aprilie 1914, guașa *Tempelgarten* [Grădina templului] (vezi Fig. 12) seamănă cu un vitraliu. Este un triptic, posibil rearanjat de Klee prin decupare¹: partea stângă ar fi putut fi în centrul lucrării (urmărind linia curbă din treimea superioară a compoziției, putem presupune că ea începea în stânga cu curbura dealurilor). Reprezentările scărilor și ale arcelor suprapuse sunt în sine eterofonii; așadar avem o *formă tripartită alcătuită din super-sintaxe interșanjabile*.

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

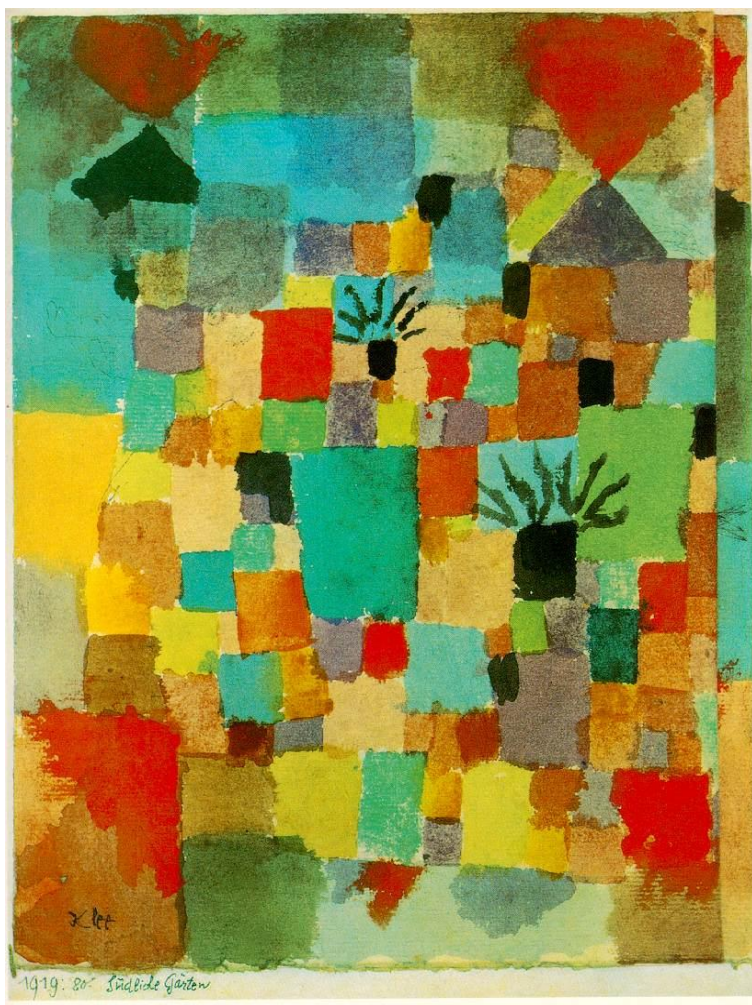


Fig. 13. *Südliche Gärten* [Grădini din sud], 1919,
acuarela și tuș pe hârtie textilă pe carton, 28.9 × 22.5 cm,
Heinz Berggruen Klee Collection, Metropolitan Museum of Art, New York.

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

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

La Boulez, evenimentele muzicale ce se combină în „forme simple de organizare sintactică” (monodia, omofonia, eterofonia, polifonia) se manifestă pe dimensiunea orizontală, verticală, diagonală; intră în joc și caracterul individual sau colectiv al lor¹.

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

¹ Boulez, p. 133.

² Boulez, p. 134-135.



Fig. 14. *Tropische Garten Kultur* [Grădinărit tropical], 1923, acuarelă și ulei pe hârtie (17.9 x 45.5 cm) pe carton (24.5 x 56.5 cm) cu acuarelă, Solomon R. Guggenheim Museum, New York Solomon R. Guggenheim Founding Collection,

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Paul_Klee#/media/File:GUGG_Tropical_Gardening.jpg.

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

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

În toate aceste cazuri este vorba de transformări treptate, transformări în care sunt implicate două sintaxe, cunoscute dar diferite, aflate într-o strânsă relație una cu cealaltă în cadrul unei noi sintaxe, flexibile. O sintaxă transformațională nu este legată în mod necesar de tipul sintactic continuum, așa cum ar putea sugera cazurile citate mai sus¹.

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



Fig. 15. *Kamel in rhythmischer Baumlandschaft*
[Cămilă în peisaj ritmic cu copaci], 1920,

ulei pe pânză, 48 cm x 42 cm,

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Paul_Klee_Kamel_in_rhythmischer_Baumlandschaft_klein.jpg.

¹ Georgescu, p. 57.

În pictura *Kamel in rhythmischer Baumlandschaft* [*Cămilă în peisaj ritmic cu copaci*] (vezi Fig. 15), Klee ordonează suprafața picturală în *12 fâșii orizontale*, a 12-a fiind tăiată în două, cu fiecare jumătate amplasată la marginile de jos și de sus ale tabloului – observăm analogia cu observația sa despre curcubeu, ale cărui benzi extreme sunt de aceeași luminozitate, simbolizând o violentare a infinitului, reducerea lui la finit¹.

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

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

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

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

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

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

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



Fig. 16. *Rosengarten* [Grădină cu trandafiri], 1920, ulei, tuș pe hârtie și carton, 49×42 cm, Lenbachhaus, München,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee_Rosengarten_1290085.jpg.

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

Reluăm definiția dată de Ștefan Niculescu eterofoniei:

distribuție verticală (suprapunere) de monodii asemănătoare, care evoluează simultan și oscilează permanent între două stări: una de totală dependență (obiectele suprapuse sunt identice; caz particular de omofonie) și alta – eterofonia propriu-zisă – de totală independență (obiectele suprapuse sunt diferite; caz particular de polifonie). Eterofonia se înfățișează astfel drept o categorie intermediară între omofonie și polifonie, deși este ireductibilă la acestea¹.

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

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

¹ Niculescu, p. 283.

trecerea inexorabilă și imperturbabilă a timpului și evocă indiferența universului față de angoasa existenței umane, fundalul lui Klee, ce pare a continua după limita dreaptă a tabloului, dă un răspuns prin crucea din profunzime. Tabloul lui Klee este, probabil, un tribut rozicrucianismului; influențat de Rudolf Steiner și de Kandinsky, prietenul și colegul său la Blaue Reiter și apoi la Bauhaus, Klee propune o viziune proprie asupra doctrinelor ezoterice cu care intră în contact. Simbolul crucii, la fel de vechi ca alte simboluri antice – centrul, cercul și pătratul – pe care, de altfel, le leagă, este asociat în creștinism cu patimile vieții trupești, iar trandafirul roșu simbolizează sânge, regenerare, renaștere¹. În tabloul lui Klee, crucea poate fi interpretată și ca simbol al suferinței, al umanului (și prin asta se poate trasa o paralelă la întrebarea enunțată de trompetă în piesa lui Ives), dar și ca emițător – cu brațele deschise – al trandafirilor, ofrandele iubirii spirituale.

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

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

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

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



Fig. 17. Arme Sünder [*Bietul păcătos*], 1918, acuarelă și tuș pe hârtie, 6,7 x 10 cm, colecție privată,
<http://www.artnet.com/artists/paul-klee/arme-sunder-VOZq-ZIQEkcpzon3IEIGjQ2>.

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



Fig. 18. *Einsiedelelei* [*Schit*], 1918, acuarelă pe pânză, 18x25cm, Muzeul de artă din Berna,

<http://byricardomarcenaro.blogspot.com/search/label/Painter:%20Klee%20Paui%20-%20Part%201%20-%20Links>

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

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



Fig. 19. *Garten in der Ebene* [Grădină pe câmpie], 1920, ulei pe hârtie, 18 x 25.4 cm, colecție privată,

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Paul_Klee#/media/File:Klee-Garten in der Ebene II DSC9006.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Paul_Klee#/media/File:Klee-Garten_in_der_Ebene_II_DSC9006.jpg).

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

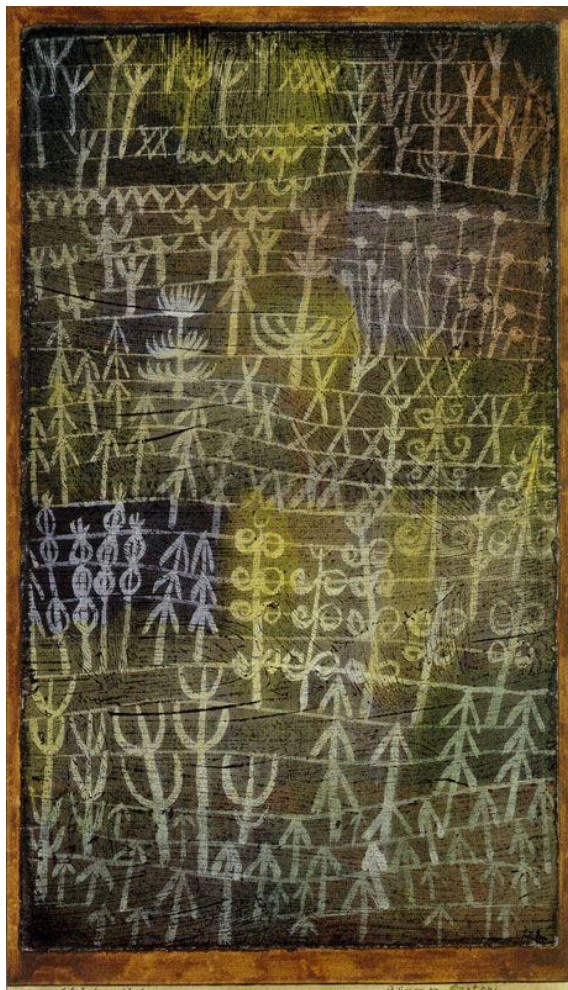


Fig. 20. *Blumengarten* [Grădină de flori], 1924,
guașă și incizii pe un grund din pastă neagră, hârtie pe carton,
44.5 x 32.4 cm,
MoMA, New York,
https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3130_role-1_sov_page-102.html.

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

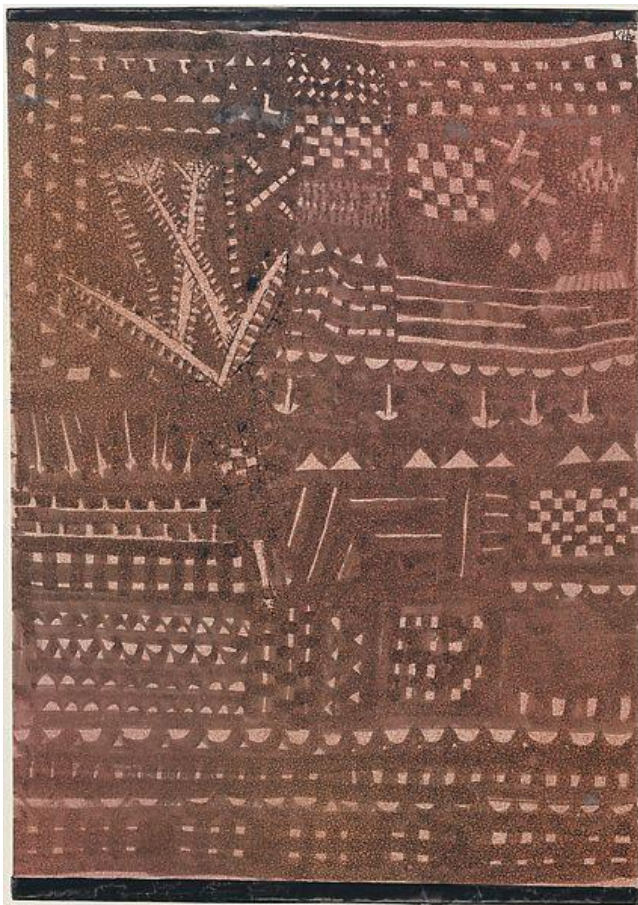


Fig. 21. *In der Art eines Lederteppichs* [În maniera unui covor de piele], 1925, tuș și tempera pe hârtie lipită pe carton, 32.1 × 24.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GUGG_Curtain.jpg.

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



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

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

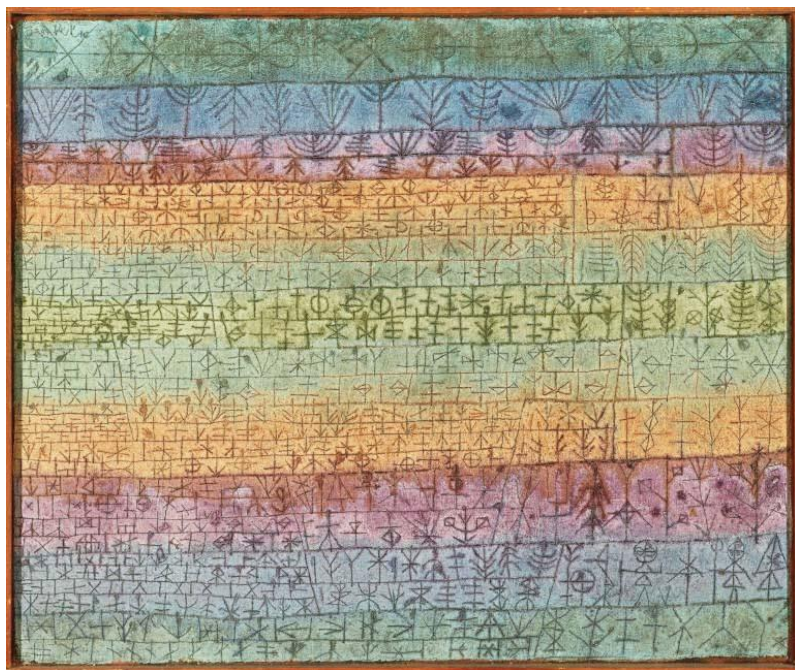


Fig. 23. *Baumschule* [*Pepiniera copacilor*], 1929, ulei pe material textil grunduit cu gips, lipit pe carton, The Phillips Collection, Washington, D.C.,

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

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



Fig. 24. *Zaubergarten* [Grădină magică], 1926, ulei pe rețea de sârmă umplută cu gips (52.1 x 42.2 cm) în ramă făcută de autor, (53 x 45.1 cm), Muzeul Guggenheim, New York.

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Paul_Klee#/media/File:GUGG_Magic_Garden

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

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

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

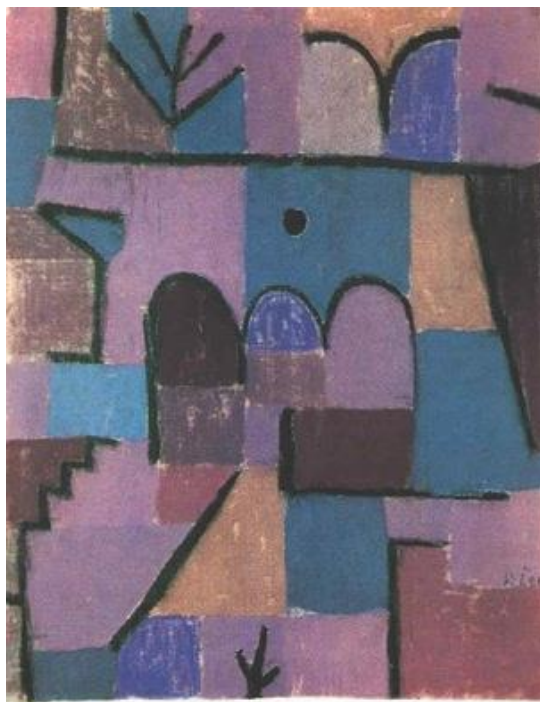


Fig. 25. *Orientalische Garten* [Grădina orientală], 1937,
Colecție privată, S.U.A.

https://www.lot-art.com/auction-lots/Paul-Klee-1879-1940-Garten-im-Orient/38a-paul_klee_1879-11.11.19-christie.

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

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

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

SUMMARY

Lena Vieru Conta

Musical syntax in Paul Klee's "Gardens"

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

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

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