

Studiul arhetipurilor muzicale (IV)

Arhetipul alternanței elementelor contrarii (Yin-Yang)

Corneliu Dan GEORGESCU

1. Cuplajul arhetipal Yin-Yang (formă de exprimare simbolică a *opozității binare relative* în general pe care am ales-o dintre multiplele formulări posibile pentru bogata și îndelungata ei tradiție ca și pentru complexitatea asociațiilor de idei sugerate astfel) semnifică relevarea *bipolarității energetice fundamentale*, a *echilibrului*, *simetriei*, *intersanjabilității forțelor unitare ce acționează în univers*.

În cadrul psihologiei analitice a lui Carl Gustav Jung se propun câteva asocieri binare arhetipale, între care reținem pe cele numite de el *arhetipurile Persona-Ombra*, respectiv *Animus-Anima* sau *arhetipurile Tatălui-Mamei*; deși toate acestea subînțeleg opoziții binare, dintre ele, primele două nu par a fi asimilabile, prin abstractizare, cu modelul Yin-Yang (după cum acest model, la rîndul lui, nu se reduce sau identifică pur și simplu cu Diada, diferențierea, opoziția binară etc., adăugîndu-le sensuri particulare).

1.1. Astfel, *arhetipul Persona* (10, 81) apare ca un fragment al psihismului colectiv, o *formație de compromis între individ și societate* (în traducere exactă ar însemna „mască”), de fapt, un *complex*, poate mai bine structurat decît toate celelalte posibile (10, 159), complex ce permite funcționarea acceptabilă a unei individualități într-un context social dat, conform unor coordonate care aparțin atît individualității cît și colectivității respective. *Arhetipul Persona* nu se identifică cu *Eu-1* (nucleul conștient al personalității, cu mult mai divers în conținut) decît în cazuri patologice (cazuri ce impun, de exemplu, în condițiile unei *inflații a personalității*, o *reconstituire regresivă a Personei* prin *înțelegerea critică a realității*). Fiecare ființă este însă urmată de *Ombra* sa (9, 153), arhetip ce exprimă latura ascunsă, inferioară, primitivă, de obicei refulată, a personalității (fără a fi nici bun nici rău în esența sa); cu cît este mai puțin incorporată în viața conștientă, cu atît această *Ombra* este mai „neagră”, prezentînd pericolul *fracționării personalității*, *dezechilibrării Eu-lui*. În schimb, prin integrarea armonioasă a *Ombrei*, omul se apropie de totalitate, devine mai bogat, complex (ceea ce nu înseamnă neapărat că astfel se apropie de perfecțiune) (14, 100).

1.2. Arhetipul *Anima* ocupă un loc important în psihologia lui Jung, fiind un concept asupra cărui se revine constant, adăugîndu-i-se de fiecare dată pre-

cizări (9; 10; 12; 14). Nu există o simetrie deplină, așa cum s-ar părea, în ceea ce privește raportul *Animus-anima*, conceptele operînd în planuri diferite și avînd deci semnificații, roluri distincte (există, de exemplu, o relație compensatorie specifică între arhetipurile *Persona* și *Anima*) (10, 147). Arhetipul *Anima* pare a avea și o *funcție de relație între conștient și inconștient*, misiunea sa fiind aceea de a unifica, integra elemente ale inconștientului în conștiință (9, 54); arhetipul *Animus* poate fi considerat ca avînd o *funcție predominant discriminatorie, organizatoare*, rolul său fiind acela de a *distinge, cunoaște, controla*. În ambele cazuri este vorba de „personalități parcelare” (9, 54), de *zone fragmentare, incomplete*, ale unui psihic (de o „minoritate feminină” pentru bărbat sau „masculină” pentru femeie, disimulată sub pragul conștiinței) (9, 86) ce poate *integra* sau *proiecta* (în cel mai rău caz, *refula*) sale, adică împlinirii unei personalități complete, echilibrate, armonioase.

2. Odată cu noțiunea de *individuație* acceptăm o perspectivă dinamică asupra personalității unui individ, personalitate privită ca o *devenire continuă* (devenire ce poate, la rîndul ei, eșua în nevroză, poate fi stopată temporar sau definitiv de *factori externi* sau interni, după cum poate conduce la o *maturizare reală*). *Individuația* se desfășoară practic prin alternanța a două procese complementare, la fel de necesare: un aspect de *regresie* (care ar consta în adaptare la o lume interioară, impusă de exigențele *Eu-lui* propriu), respectiv, un aspect de *progresie* (care ar consta din necesitatea la fel de vitală a adaptării la condițiile mediului extern). Primul aspect subînțelege un *proces subiectiv și interior de integrare*, iar al doilea, un *proces obiectiv de „relație cu ceilalți”* (13, 61) (14, 96). În mod normal, aceasta reprezintă o acțiune continuă ce-și desfășoară componentele într-o armonioasă reciprocitate (sensul alternanței lor a fost intuit perfect de către Goethe, care le asemăna cu raportul între sistolă și diastolă în funcționarea inimii, persistența în doar una din aceste faze însemnînd moartea) (13, 59). Precizăm că procesele de *regresie* și *progresie* nu trebuie confundate cu bipolaritatea tipologică *introverste-extra-verste*, care acționează în alt plan (13, 61).

2.1. Deși cuplurile arhetipale *Persona-Ombra*, *Animus-Anima* prezintă un aspect bipolar, adaptabil în linii foarte generale unei opoziții de tip Yin-Yang, o apropiere mai pregnantă pare să fie vizibilă în cazul proceselor *regresive* și *progresive* implicate în *individuație*, datorită caracterului acuzat dinamic și compensatoriu al acestora (astfel, *regresia* subînțelege o „întoarcere spre sine limitativă“ de factură Yin, în timp ce *progresia* subînțelege o „direcționare spre exterior, expansivă, adaptivă“ de factură Yang). Dar transformarea, dinamismul sînt implicate în chiar aparent cea mai statică departajare binară a tipurilor psihologice în *personalități introvertite și extravertite*, tipuri definite de *mișcarea energiei psihice (libido-ul) între subiect și obiect* (11, 323). Tipul *introvertit* se caracterizează prin faptul că acordă o importanță mai mare factorilor subiectivi în raporturile sale cu lumea exterioară, are o atitudine rezervată față de fapte în general, are o viață interioară mai bogată, profundă, originală, dar riscînd să conducă la dezadaptare, egocentrism, neurastenii (sau explozii/afective disproporționate cu cauzele lor aparente, prin reacția compensatorie a inconștientului); mișcarea energiei este *concentrică*, manifestare conformă principiului Yin. Tipul *extravertit*, dimpotrivă, depinde de evenimente exterioare, se manifestă mai activ în mediul în care trăiește, își comunică expansiv ideile, impresiile sale, se acomodează mai ușor la orice situație neprevăzută, are o viață interioară poate mai superficială dar mai entuziastă, generoasă, deschisă spre lume, în cazurile extreme riscînd să ajungă la risipirea energiei, dorință de a place cu orice preț, isterie (sau, prin reacția compensatorie a inconștientului, la idei fixe proiectate abuziv în acțiuni capricioase, incoerente); mișcarea energiei psihice este *excentrică*, manifestare conformă principiului Yang. Aceste două tipuri psihologice generale se asociază, în viziunea lui Jung, cu alte patru tipuri funcționale (definite prin preponderanța proceselor de factură *rațională*, *sentimentală*, *intuitivă* sau *senzorială*); acestea ar funcționa, într-un echilibru propriu fiecărui subiect, prin asocierea unei funcții principale, dominante, cu o funcție secundară (asocierea *rațional-senzorial* ar conduce la tipul *intelectual practic*, asocierea *rațional-intuitiv* la tipul *intelectual speculativ*, asocierea inversă — *intuitiv-rațional* — la tipul *artistic* etc.). În contextul celor două tipuri psihologice principale (*introvertit-extravertit*), aceste patru tipuri funcționale *adaugă nuanțe specifice unei scheme binare* în care acțiunea principiilor Yin-Yang rămîne totuși vizibilă.

3. În general, arhetipurile introduse și comentate de către Jung reprezintă noțiuni complexe care nu suportă întotdeauna o accepțiune unică, o definiție limitată, uneori nu sunt clar diferențiable sau nu au un simetric bine definit etc.; tentativa de aplicare a lor în muzică — în sensul celor arătate în (5) și reluate în (6) (7) (8) — prezintă, desigur dificultăți suplimentare. Privind arta sunetelor ca pe o *image* a vieții psihice, iar o piesă muzicală ca pe o personalitate în curs de împlinire, vom putea remarca în procesul *individuației* acesteia momentele cunoscute de *regresie* (momente în care ideile muzicale par a se concentra, reduce la ceea ce le este esențial), respectiv de *progresie* (momente în care

ideile par a fi în expansiune, variînd, asimilînd informație nouă etc.). În mod similar, cuplajul arhetipal *Persona-Ombra* ar putea fi reprezentat prin aspectul relativ convențional, ordonat, raționalizabil, adaptat unui public anumit etc., respectiv cel subteran, neconformist, neordonabil, vecin cu dezordinea, iar cuplajul *Anima-Animus* prin aspectul instabil, capricios, divergent al unei idei (aspect care, prin integrare, conduce la îmbogățirea evidentă a ideii respective) sau prin aspectul rigid, legiferabil, oarecum formal, schematic al acesteia (aspect care, prin integrare, conduce la relevarea structurii logice a ideii). (Ca un exemplu, putem cita, pentru primul caz, tema a II-a — temă „feminină“, contrastantă —, aspectul variațional al unor reluări tematice, iar pentru al doilea, planul tonal prestabilit al unei forme, rigiditatea unei „caruri“ frazale etc.). Continînd această optică, procesul *transferului* — văzut ca fenomen de *proiecție* a unui conținut arhetipal psihic asupra unui obiect sau fenomen fizic exterior (în principiu, un subterfugiu adesea util dar defectuos în esență) ar putea fi ilustrat într-o operă muzicală prin includerea neadecvată, „naturalistă“, neintegrată etc. a unor „obiecte muzicale străine“ (cum ar fi citate sau aluzii din alte limbaje muzicale), transfer ce sugerează prin caracterul material, senzorial, „inferior“ al obiectului ales o *proiecție a Animei* (adică, a factorului coloristic, decorativ, ornamental etc. ce nu-și găsește suportul *înăuntrul* limbajului muzical respectiv ci apare ca un artificiu care pare să înviorze construcția, de fapt micșorîndu-i coerența și mărindu-i vulnerabilitatea) sau elemente schematice străine (cum ar fi structuri logico-matematice fără un corespondent artistic-senzorial corespunzător), transfer ce sugerează, prin caracterul rigid, formal al procedurii ales o *proiecție a Animusului* (adică, a factorului profund, de „rezistență“ interioară, care nu este însă creat de operă după necesitățile ei ci este „împrumutat“ din afara sa, efectul fiind doar aparent structurant și contribuind, de fapt, la diminuarea caracterului viu, spontan, organic al muzicii respective). O operă de artă muzicală poate fi privită deci ca o personalitate care-și poate găsi *individuația*, se poate împlini în modul ei specific, unic, într-adevăr creator, original, integrînd elemente ale structurii sale corespunzînd acestor arhetipuri sau poate „esua“ pe unul sau mai multe din aceste planuri. Aceleași idei se pot formula prin extensie, la analiza unui stil sau curent muzical anumit; există astfel perioade, muzici „imperfect împlinite“ (oricît de relativ ar apărea acest termen în judecata unei opere de artă, deoarece noi nu vizăm aici aspectul ei estetic), în care, de exemplu, arhetipul *Ombrei* ar irumpe, impunînd informalul, dezordinea, întîmplarea, arbitrariul, într-un context cultural în care arhetipul *Persona* stabilise un convenționalism inacceptabil, sau muzici „dezechilibrate“, înclinate către complementar fie în direcția proiecției arhetipului *Anima* (prin colaje, mixturi de genuri muzicale ireconciliabile aparent, de obicei mai aproape de senzorial, ca reacție la o predominanță a coerenței) fie, invers, în direcția *proiecției arhetipului Animus* (prin modele formale rigide, respectiv „formalism“, schematicism etc. prin reacție la o perioadă de dominație a unei

muzici pur coloristice, insuficient susținute interior constructiv); în primul caz, muzica poate fi expresivă, colorată, plăcută dar superficială, „defectuos construită“ iar în al doilea, solidă, bine proporționată, dar seacă, inexpressivă. Încercarea de a detecta tipuri psihologice sau funcțiile lor în structurile muzicale pare îngreunată de faptul că acestea nu sînt întotdeauna lesne disociabile nici în plan pur psihologic; din acest motiv, este mai interesant a urmări nu atît modul în care ar arăta o muzică de tip rațional, sentimental, intuitiv, senzorial, de exemplu, ci mai ales în ce anume constă latura rațională, sentimentală, intuitivă, senzorială a unei opere muzicale privite ca o unitate specifică, cu doaje proprii, a acestor patru funcții.

4. Semnificația profundă a cuplului arhetipal Yin-Yang nu poate fi relevată pe deplin decît în contextul cultural care a generat această definiție simbolică și anume, în relație cu conceptul *Tao* (sau *Dao*), concept al cărui valențe arhetipale evidente ar justifica o abordare separată. Ca și cuplul Yin-Yang, *Tao* reprezintă o noțiune fundamentală a gândirii filosofice antice chineze, considerat anterior perioadei marcate de gândirea lui Lao-Tse (sau Lao-Tzi) sau Confucius (care a contribuit de altfel, la formularea lui), fiind atribuit legendarului împărat Houang-Ti (mileniul III î.e.n.) (2, 8).

4.1. *Tao* semnifică Unitatea primordială, Principiul inefabil, în afara relației cu timpul și spațiul, care precede Cerul și Pămîntul, Absolutul, Ultima realitate, nenumărabilul, ne-ființa conținînd virtualitatea ființei, vacuitatea de unde izvorăște plenitudinea, obscuritatea care conține germenul luminii; el nu are origine, nici sfîrșit, există în sine și pentru sine, fiind inezisabil, indefinibil, inexprimabil, în același timp drumul parcurs și împlinirea lui, lumina care clarifică. Dar, *Tao*-ul pe care-l numim nu este eternul *Tao*; numele care definește nu este numele imuabil. Concept de esență non-teistă, el nu este supus riscurilor antropocentrismului; dimpotrivă, el ne atrage atenția asupra dublei naturi a Principiului: imanența sa față de lume și, în același timp, transcendența sa. *Tao* este asemuit cu vidul originar; din el provine Unul — suflul primordial, Doi — cuplul Yin-Yang, Trei cuplul menționat plus vidul menționat), (2, 8—83).

4.2. Principiul Yin-Yang (numit și *Ti-Tien*: Pămînt-Cer) figurează, pe de o parte, cele două forțe ale naturii, principiul dualității care impregnează lumea manifestărilor, iar pe de alta, ordinea cosmică, pentru că operează sub acțiunea lui *Tao*. El cunoaște două reprezentări grafice tradiționale care figurează cele două forțe ale Universului (terestru/celest, obscur/luminos, feminin/masculin, negativ/positiv, perfecțiunea pasivă/perfecțiunea activă) într-un echilibru perfect; reprezentarea dinamică sugerează întrepătrunderea, alternanța, reversibilitatea. Componentele Yin-Yang sunt total interdependente, neputînd exista unul fără celălalt, completîndu-se mutual, cerîndu-se reciproc într-un ciclu fără sfîrșit. Nu este vorba deci de un dualism ireductibil, radical, pentru că ele se resorb în unitatea *Tao*; forțele opuse nu sînt decît aspecte diferite ale uneia

și aceleiași realități, avînd funcția de multiplicare ca și pe aceea de reuniune, echilibrul în care se păstrează provenînd din armonia interacțiunii lor și nu dintr-o luptă între ele. Nefiînd nici substanțe, nici entități, ci reprezentînd un principiu inerent ansamblului lumii manifestărilor, perpetua lor interacțiune condiționează toate transformările și alternanțele forțelor contrarii, din ele emană toate combinațiile posibile de opoziții, toți factorii complementari existenți în natură.

4.3. Principiul Yin determină tot ce este negativ, întunecat, slab, feminin, potențial, natural; el este legat de haosul inițial, tenebre, pămîntul-mamă, de forțele inerției, de ceea ce înseamnă contracție, condensare, coagulare, de regiunile nordice, umbrite, de frig, noapte, iarnă dar și de elementul matern, de indulgență, înțelegere, pasivitate, dulceață, înțelepciune, de carnea trupului, liniște, apă, grădină, argint, perlă, lună. Principiul Yang determină lumina care împrășteie tenebrele (din această cauză, Yin precede totdeauna pe Yang în reprezentările tradiționale, deoarece întinericul, moartea precede — și succede — lumina, viața), mișcarea, energia pozitivă, expansiunea, disiparea, evoluția. Cerul-tată, în relație cu regiunile sudice, însoțite, cu căldura, ziua, vara, aspectul patern, de justiție, metodă, energie, cu oasele trupului, casa, muntele, aurul, jadul, focul, soarele. Din punct de vedere al reprezentării simbolice geometrice, ele sînt exprimate de Careu, respectiv Cerc (ca imagini ale Pămîntului și Cerului); aplicate la cele două ipostaze ale omului — imobil, pasiv, respectiv în mișcare, activ — ele determină viața internă, inima, sentimentele, instictul, emoția, intuiția, respectiv activitatea fecundă, spiritul, intelectul, rațiunea. Deși există o legătură evidentă, mai strînsă, între *Vid* și Yin, în principiu cuplul Yin-Yang determină legea dinamică a realului marcat de *Plin*, acționînd în cadrul acestuia, *Vidul* fiind doar locul funcțional în care are loc transformarea. Trebuie evitată asocierea cuplului Yin-Yang cu noțiunile de „rău“ și „bine“, noțiuni cu mult mai limitative, ireconciliabil opuse; ori, în gândirea chineză care a generat aceste concepte, de exemplu, ziua (ca și virtutea, binele) nu poate exista decît prin raportare la noaptea (sau viciu, rău), deoarece Yin și Yang nu sînt doar pur și simplu complementare ci și inevitabile: cînd se afirmă un lucru, se afirmă în același timp și opusul său. Pe de altă parte, legea universală a schimbării, impusă de interacțiunea Yin-Yang angrenează pe cea a reversibilității. Doar *Tao* este imuabil etern; în lumea dualității nu poate exista o stabilitate durabilă, „binele“ poate oricînd deveni „rău“ și invers. Fiecare element „crește“ pînă la apogeul său, apoi „descrește inevitabil, relevînd opusul său. Unitatea superioară, coerența întregului, „sănătatea“ apar doar cînd cele două forțe acționează într-o perfectă armonie; dacă echilibrul dintre ele este rupt, dacă cele două forțe încep să se opună una alteia, încercînd să se domine reciproc, ele devin destructive, rezultatul fiind dezintegrarea unității, „suferința“. În limbajul pictural clasic chinez, jocul elementelor de *Vid* și *Plin* determină o alternanță multi-etajată de tip Yin-Yang, în care, de

exemplu, Muntele este Yang și Apa este Yin, dar, în relație cu Cerul — care este Yang — ele semnifică împreună Pământul, care este Yin etc. (1, 82).

4.4. Semnificația simbolică a acestui cuplu arhetipal este valorificată pe deplin, într-un mod poate unic în istoria civilizației umane, în *Yi-King* („Cartea transformărilor“), al cărui nucleu îl constituie. Cu ajutorul unor semne primare (linia întreruptă pentru Yin și cea continuă pentru Yang) se construiesc cele patru combinații binare posibile, apoi, prin adăugarea unui al treilea element, cele opt trigrame, semne încărcate cu un bogat simbolism, încercând să acopere în totalitate, în plan arhetipal, realitatea vieții psihice a omului privită în continua ei transformare. Aceste opt trigrame sunt reunite într-o schemă duală (așa numitul „Cer anterior“, respectiv „posterior“ (18, 16); pe de altă parte, ele se combină, la rândul lor, două câte două, producând 64 hexagrame distincte (care pot fi fixe — „luminoase“ sau „obscure“ — respectiv, *mutabile*, conducând la acele transformări care constituie esența acestei construcții). *Yi-King* distinge trei tipuri de transformări: 1. non-transformarea (fundamental indispensabil, care face perceptibilă o transformare propriuzisă, o schimbare); 2. transformarea circulară (care revine la punctul de plecare); 3. transformarea ireversibilă („deschisă“) (18, 322). Simbolismul acestei construcții nu se oprește însă aici; din interacțiunea celor opt trigrame fundamentale se nasc cele cinci substanțe (în gândirea chineză, *focul, apa, lemnul, metalul, pământul*), incluse la rândul lor într-un sistem unic („planul Fluviului Galben“), sistem ce stabilește relații cu punctele cardinale, anolimpuri, cele nouă numere principale (18, 347). Expresie a dualismului și complementarismului universal principiile Yin și Yang sunt deci inseparabile, iar ritmul lumii este cel al alternanței lor (ele „descompun“ timpul în perioade și spații în regiuni). Nu este deci de mirare că sfera semantică a simbolismului lor (asupra căreia nu putem insista aici) este atât de bogată. Alături de cuplurile binare citate ar mai putea fi amintite și altele (interior-exterior, închis-deschis, prăpastie-creastă, șarpe-vultur, Eva-Adam, coborîre-ascensiune, negru-alb, stînga-dreapta, jos-sus, echinocțiu-solstițiu, respectiv solstițiu de iarnă-solstițiu de vară etc.). Remarcăm și existența unor simboluri fără corespondent simetric (pentru Yin: cutia, vasul, caverna, aurora, lebăda, floarea, crinul, pădurea, romb, cîmpia etc., iar pentru Yang: cerbul, berbecul, calul, leul, cavalerul, cuțitul, săgeata, securea, cornul, fierul, cocoșul, sulf etc.). Dacă marea majoritate a simbolurilor curente (2) pot fi, dacă nu grupate binar, conform corespondenței lor cu principiile Yin-Yang, măcar atribuite univoc unuia sau altuia, există totuși și o categorie cu totul aparte de simboluri care par a exprima tocmai lipsa de polaritate, incertitudinea (răscrucea, labirintul, balanța, crucea, ceața, crepusculul, sita, proba, fereastra, ușa, poarta, moneda, firul, lanțul, scara, podul etc.).

5. În muzică, se impune diferențierea celor două planuri analitice fundamentale ale fenomenului muzical (diferențierea echivalentă cu reprezentările

grafice tradiționale ale principiilor Yin-Yang): planul static (care are în vedere paradigma muzicală, structura „în afara timpului“), respectiv cel dinamic (care are în vedere sintagma muzicală, relațiile ce se stabilesc în timp între „obiecte muzicale“). Consecințele acestei dichotomii sînt evidente: în timp ce o structură muzicală poate avea, privită static, un caracter Yang, într-o succesiune — deci, privită dinamic — ea poate prezenta un caracter Yin, dacă succesiunea conduce la o descreștere de energie relativă. Din punct de vedere al transformării, conform principiilor Yin-Yang, este normal ca ceea ce începe ca Yang să devină în mod inevitabil Yin și invers.

5.1. Analogia dintre pauză și *Vid*, respectiv, sunet și *Pliv* pare evidentă; realitatea muzicală poate face însă ca uneori, rolul *Vidului* să fie jucat de un „fundal muzical pasiv“ (sunete *tenuto*, pedale, acompaniament etc.), în raport cu „evenimente muzicale active“ („obiecte muzicale“ mai pregnante, situate în prim plan, vocea principală etc.).

5.2. În mod similar, noțiuni uzuale, aparent univoce, ca acelea de *ordine* și *dezordine* (comparabile cu cuplul arhetip *Persona-Ombra*) suportă mai multe interpretări. În primul rând, se poate distinge o *ordine* declarată, explicită (manifestată prin notație muzicală precisă, schemă vizibilă, intenții declarate ale autorului) și o *ordine* ne-declarată, implicită (perceptibilă uneori, aparent paradoxal, în lipsa sau chiar prin contrazicerea factorilor citați anterior). Astfel, o muzică improvizată (cum ar fi secțiunea de cadență a unui concert instrumental clasic, o piesă muzicală tradițională indiană sau, ca un caz limitat, un produs al practicii „Freies Zusammenspiel“ — improvizatie colectivă) poate conține în ea o *ordine* „naturală“, involuntară (locuri comune, automatisme, repetați) superioară unei muzici notate în cele mai mici detalii (dar care evită sistematic elementul previzibil). Deci, raportul schemă/improvizatie, scris/oral, determinat/întimplător etc. nu reproduce în mod obligatoriu pe cel între *ordine/dezordine*. De fapt, nu este deloc simplu a defini ce înseamnă *dezordine* pentru o operă artistică. În principiu, ar părea simplu să considerăm tot ceea ce este străin de o anumită paradigmă muzicală, definită de opera respectivă, ca *dezordine* (de exemplu, *cluster*-ul față de sistemul armonic funcțional clasic sau — căutînd un corespondent grafic — linia curbă într-un sistem de linii drepte, dar — pe de altă parte — și linia șerpuită într-un sistem de linii drepte sau linia întreruptă într-un sistem de linii continue, fie ele drepte sau curbe etc.). *Dezordinea* pare însă să fie o noțiune extrem de relativă, pentru că ceea ce este definit ca atare într-un anumit sistem, poate fi considerat *ordine* în altul; ea nu poate fi definită deci decît într-un context concret, prin raportare specifică la termenii acestuia. Dar acest context poate evolua la rândul lui, se poate transforma în timp, iar ceea ce era la un moment dat resimțit ca *dezordine* să fie incorporat într-un nou sistem, mai complex decît cel precedent, ca o nouă *ordine* (procedeu de altfel curent în forma muzicală de tip evolutiv, bazată pe principiul arhetipal de construcție

progresiv). Astfel, într-o muzică „pe deplin structurată“ cum este cea clasică europeană (care ne-a oferit puncte de sprijin concludente și în definirea arhetipurilor Nașterii și Morții) (8), dezvoltarea tematică (respectiv, descompunerea, confruntarea, „deformarea“ ideilor, temelor, legată de o anumită instabilitate tonală, un caracter mai disonant al armoniei, o ritmică mai agitată etc.) apare ca o *dezordine* (relativă și temporară) față de *ordinea* propusă de *expoziție* și restabilită de *repriză*, într-o *formă sonată*, după cum, o gamă cromatică apare într-o poziție similară față de una diatonică (sau față de trisonul consonant). Orice abateri de la un *tempo*, nivel dinamic, tonalitate, formulă coloristic-orchestrală, categorii sintactice etc. *propuse și stabilizate anterior*, sînt resimțite ca abateri, devieri. Ele nu pot fi însă detectate decît în desfășurarea temporală a muzicii, într-un anumit moment al acesteia, moment trecător, fugitiv, deoarece el poate fi urmat de integrarea acestor elemente într-o nouă unitate, în momentul următor. Deci, din nou, *viziunea dinamică se opune celei statice*. Această optică se poate extinde asupra unui grup de opere, stil sau context stilistic general, la nivelul cărora se pot defini factori care *re-organizează, ordonează* ceea ce „turburase“ epoca precedentă.

6. Vom încerca să depistăm forme de manifestare a principiilor Yin-Yang la nivelul structurilor muzicale elementare. La nivelul *înălțimii sunetului muzical* (parametru dictat de frecvența acestuia), în general, registrul grav (sunetele „joase“) prezintă un caracter Yin, iar cel acut (sunetele „înalte“), un caracter Yang (nu atît prin echivalență simbolică cu cuplul *Pămînt-Cer*, cît și prin tensiunile diferite pe care le reprezintă). În mod particular, orice *mişcare ascensională* (o gamă ascendentă, de exemplu) are un caracter Yang și invers; aceeași interpretare poate fi extinsă la o celulă, motiv, frază muzicală. Acest contur melodic poate avea însă un aspect mai complex, caz în care raportul Yin-Yang poate fi definit pe fragmente ale acestuia sau global, considerînd direcția sa principală. În cazul conglomeratelor armonice sau timbrale, criteriul registrului poate să nu mai apară operant. Evident, între două acorduri similare, cel plasat în registrul acut va avea un caracter Yang mai pregnant, dar — în cazul în care un acord este mai disonant — este posibil ca tensiunea sa să-i imprime acest caracter. În cazul aceleiași poziționări ca registru, formațiile armonice mai complexe, dinamizatoare, tensionate, relevă un caracter Yang. În mod similar se pot interpreta scările tonale, modale etc. de tip major sau minor, acordurile respective; un rol important îl poate juca și *densitatea* sunetelor ce formează o structură melodică (deși acest aspect este analizabil în plan agogic). La nivelul *intensității sunetului* (parametru dictat de amplitudinea vibrației acestuia), analiza relevă datele poate cele mai puțin contestabile, comparativ cu celelalte nivele. Se poate considera aspectul static (caz în care un sunet, obiect muzical expus în *forte* are un caracter Yang, implicînd o investiție energetică efectiv mai mare decît în cazul expunerii sale în *piano*) sau aspectul dinamic (caz în

care, o înșiruire de sunete în *crescendo*, în opoziție cu cele în *diminuendo*, impune caracterul Yang). În acest sens pot fi interpretate detaliile ce se înscriu în sfera timbrală/dinamică (atribuind caracter Yang sunetelor accentuate, în *sforzando* etc.), ca și unele formațiuni mai complexe (de exemplu, cuplul *crescendo + diminuendo* are caracter Yin, deoarece conduce la scăderea energiei). La nivelul *duratei sunetului* (parametru dictat de timpul în care se desfășoară vibrația respectivă), criteriul pur cantitativ ar putea distinge un caracter Yin-Yang relevat prin sunete scurte-lungi, celule sau motive ritmice simple sau complexe, începînd cu durate lungi sau scurte etc. În planul *agogicii muzicale*, raportul Yin-Yang poate fi relevat în diferențierea tempo lent-rapid — în cazul unui tempo constant — sau, *rallentando-accelerando*, în cazul unui tempo variabil. Raportul simetric-asimetric poate fi deasemeni luat în considerație. Astfel, măsurile simetrice (de exemplu, cele binare) au un caracter Yin; același caracter poate fi atribuit tempo-ului liber, *rubato*, opus celui *giusto* („tactul“ implicînd o energie organizatoare, de tip Yang). La nivelul *timbrului sunetului* (parametru dictat de forma undei sonore și a raportului dintre armonice) — domeniu prin excelență dificil, refractar ordonării — criteriul cantitativ pare cel mai operant. un *Tutti* orchestral față de un *solo* va sugera raportul Yang-Yin. În rest, noțiunile de timbru „masculin“ (dur, penetrant, aspru) și „feminin“ (moale, blînd, lin) rămîn supuse unui subiectivism greu de evitat. Un raport Yang-Yin ar putea fi exprimat prin sunete executate în *secco*, *pizzicato*, *premere*, *fruiato* etc. față de cele obișnuite, sau de instrumente ca cele de alamă (trompetă, corn, trombon) sau percuție dură (tobă, timpan), în comparație cu cele de coarde (vioară etc.) sau de suflat din lemn (flaut, clarinet etc.); la un nivel mai general, modul de producere a sunetului (de exemplu, prin lovire, frecare, vibrația coloanei de aer) nu ne oferă un criteriu concludent, asociațiile simbolice „din afara muzicii“ impunîndu-se ca inevitabile.

6.1. O viziune mai generală asupra ideii de structurare a spațiului și timpului muzical, în sensul principiilor Yin-Yang ne relevă date sintetice și o perspectivă mai puțin obișnuită asupra unor noțiuni curente în muzicologia contemporană. Astfel, spațiul și timpul în care se desfășoară diverse operații la nivel melodic sau ritmic (expuneri, inversări, recurențe, transpoziții *augmentări-diminuări*, reuniuni, diferențe, intersecții etc.) poate avea sau nu o structură proprie, relativ independentă față de aceste operații. În cazul planului înălțimii sunetului, o asemenea organizare spațială impune ideea de *muzică modală* în adevăratul înțeles al cuvîntului (muzică în care *sunetele se raportează permanent la o tonică*, ceea ce presupune un sistem de relații complexe între ele), față de ideea de *muzică serială* (în care aceleași operații se desfășoară în absența acestei structuri superioare unificatoare, *sunetele fiind absolut egale și neutre unul față de celălalt*). În cazul planului duratei sunetului, organizarea temporală poate impune ideea de *puls ritmic*, cu valoare similară de *reper, factor structurant superior*

(în acest caz, raporturile de durată dintre sunete cîștigînd în plus dimensiunea relației ce se stabilește între ele și acest tact, puls). În ambele cazuri, este vorba de o *rețea invizibilă structurată, de esență Yang*, care conferă operațiilor enunțate o dimensiune în plus, o valoare informațională superioară, o energie suplimentară, o *a doua posibilitate de articulare, în afara relațiilor de la individ la individ*, specifice concepției seriale, prin raportarea permanentă la un *reper unic*, spațial sau temporal, reper ce acționează ca *factor unificator*. Distincția muzică modală-muzică serială — care tinde să se estompeze în ultimul timp — devine astfel mai clară, ca și aceea dintre ritm și durate.

7. La nivelul sintaxei muzicale ne interesează relațiile dintre elementele analizate, relații ce se stabilesc în succesiunea lor în timp. O primă abordare generală va releva și aici existența unei *coerențe superioare*, a unor relații *sintactice direcționate* (context în care așa numita *formă de tip evolutiv* nu ar reprezenta decât un caz particular, *dar nu unicul*), respectiv, a unor *relații sintactice flexibile, nedirecționate* (context care ar impune așa numita *muzică non-evolutivă sau atemporală*), dichotomie ce relevă echivalentul unei tipologii conforme principiilor Yang-Yin. Același raport Yang-Yin poate fi observat în opoziția dintre forma „deschisă“

(tip AB) și cea „închisă“ (tip ABA), între structurile de tip simetric sau asimetric. Din punct de vedere al categoriei sintactice (problematică pe care o abordăm în modelarea propusă de S. Niculescu) (16) o dichotomie simplă mono-plurivocală oferă un prim punct de reper, reliefînd un raport Yin-Yang ce poate fi regăsit în relația monodiei față de homofonie, polifonie, heterofonie sau a heterofoniei față de polifonie, a homofoniei față de heterofonie și polifonie, deși în aceste cazuri decizia pare mai discutabilă. Remarcăm posibila asociere în plan simbolic cu o altă structură cvaternară arhetipală, asociere care ar releva caractere comune între *homofonie* și *pămînt* (material dens, aspru, greu, static, pasiv), a *monodiei* cu *acru* (material rarefiat, transparent, fluid), poate și a *heterofoniei*, respectiv *polifoniei* cu *apa* sau *focul* (materiale fără formă stabilă, mobile, fecundante sau destructive, transmițătoare de energie.

8. În această sumară aplicație muzicală am încercat intenționat să abordăm, succesiv sau simultan, diferite planuri, nivele, momente ale unei structuri muzicale, cu scopul de a releva caracterul mobil, flexibil, interșanșabil al principiilor Yin-Yang, în fond, *esența relativă, aparența ideii de opoziție în general. Unitatea precede și succede orice opoziție binară*, oferindu-i zone de trecere, perspectiva unei sinteze sau incluzînd-o într-o unitate superioară.

1. Cheng, François, **Vid și plin**, București, 1983 (Paris, 1979).
2. Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, **Dictionnaire des symboles**, Paris, 1982.
3. Cooper, J. C., **La philosophie du Tao**, St. Jean de Braye, 1977 (Wellingtonborough, 1972).
4. Daniélou, Alain, **Sémantique musicale**, Paris, 1967.
5. Georgescu, Dan Corneliu, **Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music**, in **Revue Roumaine d'Histoire de l'Art**, tome XIX, București, 1982.
6. Georgescu, Dan Corneliu, **The Study of Musical Archetypes (I). The Symbolic of Numbers**, in **R.R.H.A.**, tome XXI, București, 1984.
7. Georgescu, Dan Corneliu, **The Study of Musical Archetypes (II). The Iterative Building Principle**, in **R.R.H.A.**, tome XXII, București, 1985.
8. Georgescu, Dan Corneliu, **The Study of Musical Archetypes (III). The Birth and Death Archetypes**, in **R.R.H.A.**, tome XXIII, București, 1986.
9. Jung, Carl Gustav, **Psychologie et religion**, Paris, 1958.
10. Jung, Carl Gustav, **Dialectique du Moi et de l'Inconscient**, Paris, 1964 (Zurich, 1933).
11. Jung, Carl Gustav, **Types psychologiques**, Genève, 1965.
12. Jung, Carl Gustav, **Les Racines de la Conscience**, Paris, 1971.
13. Jung, Carl Gustav, **L'Energetique psychique**, Genève, 1973.
14. Jung, Carl Gustav, **La psychologie du transfert**, Paris, 1980.
15. Mâche, François-Bernard, **Musique, mythe, nature**, Paris, 1983.
16. Niculescu, Ștefan, **Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și eterofonia**, în **Studii de muzicologie**, vol. VIII, București, 1972.
17. Niculescu, Ștefan, **Intre individual și general**, in **Arta**, tome XXX, București, 1983.
18. **Yi King**, Rennes, 1976.