



Universitatea
Transilvania
din Braşov

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Iuliana PORCOS (ISAC)

**Reflectarea stilistică a curentelor minimal și arhetipal
în creația muzicală românească din a doua jumătate a
secolului XX**

REZUMAT/ABSTRACT

Conducător științific:

Prof. dr. Ioan OARCEA

BRAȘOV, 2023

COMPONENTA

Comisiei de doctorat

PREŞEDINTE:	Conf. dr. Anca Preda-Uliţă, Universitatea Transilvania din Braşov
CONDUCĂTOR ŞTIINŢIFIC:	Prof. dr. Ioan Oarcea, Universitatea Transilvania din Braşov
REFERENŢI:	Prof. dr. Doru Albu, Universitatea Naţională de Arte <i>George Enescu</i> , Iaşi Conf. dr. Şerban Marcu, Academia Naţională de Muzică <i>Gheorghe Dima</i> , Cluj-Napoca Prof. dr. Mădălina Dana Rucsanda, Universitatea Transilvania din Braşov

Data, ora şi locul susţinerii publice a tezei de doctorat:

25 Septembrie 2023, ora 10:00, sala ZI7 (Corpul Z).

Eventualele aprecieri sau observaţii asupra conţinutului lucrării vă rugăm să le transmiteţi, în timp util, pe adresa iuliana.isac@unitbv.ro.

Totodată, vă invităm să luaţi parte la şedinţa publică de susţinere a tezei de doctorat.

Vă mulţumim.



CUPRINS

Pg. teză/Pg. rezumat

ARGUMENT.....	8/9
---------------	-----

Partea I. SPAȚIUL ROMÂNESC ÎN CEA DE-A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX. CONTEXT SOCIAL, POLITIC ȘI CULTURAL

I.	CULTURA MUZICALĂ ȘI REGIMUL POLITIC AFERENT.....	12/10
I.1.	Influențele creației enesciene.....	18/11
II.	AVANGARDĂ ȘI POSTMODERNISM.....	21/12
II.1.	Avangardă.....	21/12
II.1.1.	Școala componistică românească. Generații de compozitori circumscriși <i>avangardei</i>	22/12
II.1.2.	Caracterul experimental al muzicii <i>avangardiste</i>	25/12
II.1.2.1.	Zgomotul – element constitutiv particular al materiei sonore..	25/13
II.1.2.1.1.	Muzica concretă.....	25/13
II.1.2.2.	Experimentul artistic în spațiul românesc.....	27/13
II.1.3.	Influențe folclorice și sacralitate.....	28/13
II.2.	Postmodernism.....	30/14
II.2.1.	Criza culturală.....	33/14
II.2.2.	Identificarea problemelor.....	36/15
II.2.2.1.	Dificultăți în perceperea mesajului.....	36/15
II.2.2.2.	Relația profesor-student.....	37/15
II.2.3.	O perspectivă pozitivă.....	38/15
III.	DIRECȚII ESTETICE.....	39/16

Partea II. MINIMALISMUL-REPETITIV ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC. CONCEPT ȘI REPREZENTANȚI

I.	O PERSPECTIVĂ GLOBALĂ ASUPRA FENOMENULUI.....	46/17
I.1.	Predecesorii curentului minimal în artele vizuale.....	46/17
I.2.	Predecesorii curentului minimal în arta muzicală.....	48/17
I.2.1.	Sfârșitul secolului al XIX-lea și secolul XX. Detronarea principiilor imuabile.....	48/17
I.2.2.	Cultura muzicală europeană – un cadru al rigidizării artificioase....	50/18
I.3.	Minimalismul în artele vizuale.....	52/18



I.4.	Manifestarea globală a muzicii minimal-repetitive.....	55/18
I.4.1.	Principii generatoare de tehnici în compoziția minimal-repetitivă...57/19	
I.4.1.1.	Principiul iterativ.....	57/19
I.4.1.2.	Principiul minimal.....	58/19
I.4.1.3.	Principiul tonal-gravitațional.....	58/19
I.4.1.4.	Principiul pulsatoriu.....	59/19
I.4.1.5.	Principiul continuității.....	59/19
I.5.	Concluzie.....	60/19
II.	MINIMALISMUL-REPETITIV ROMÂNESC.....	61/20
II.1.	Versiuni ale minimalismului-repetitiv. Studii de cercetare.....	61/20
II.2.	Organizarea spațială a evenimentelor sonore. Binomul evolutiv– non-evolutiv.....	66/21
II.3.	Timpul – o paradigmă universală.....	68/21
II.3.1.	Timpul. Abordări filosofice.....	68/21
II.3.2.	Arhaic și modernitate. O perspectivă a întoarcerii.....	70/21
II.3.2.1.	Despre elasticitatea timpului. Binomul reversibil- ireversibil	71/22
II.3.2.2.	Cosmogoniile ciclice.....	72/22
II.3.2.2.1.	Mitul eternei reîntoarceri.....	74/22
II.4.	Timpul muzical.....	75/22
II.4.1.	Concluzie.....	77/23
II.5.	Despre monotonia arhetipală.....	78/23
III.	MINIMALISM-REPETITIV. PORTRERE DE COMPOZITORI....	81/24
III.1.	Liana ALEXANDRA. Repetitivitatea evolutivă.....	81/24
III.2.	Sorin LERESCU. Repetitivitatea contrastantă.....	83/24
III.3.	Maia CIOBANU. Minimalism-repetitiv.....	87/24
III.4.	Mihai MITREA-CELARIANU. Muzică repetitivă.....	89/24
III.5.	Liviu DĂNCEANU. Muzică repetitivă.....	91/25
III.6.	Lucian MEȚIANU. Muzică repetitivă.....	92/25
III.7.	Liviu GLODEANU. Elemente minimal-repetitive.....	95/25
III.7.1.	Influențe.....	96/-
III.7.2.	Viziunea componistică.....	96/-
III.7.3.	Creația minimal-repetitivă.....	97/-
III.8.	Mihai MOLDOVAN. Minimalism-repetitiv.....	102/26
III.8.1.	Repere minimal-repetitive în creația compozitorului.....	104/-
III.9.	Horațiu RĂDULESCU. Muzică non-evolutivă.....	106/26
III.10.	Iancu DUMITRESCU. Muzică non-evolutivă.....	107/26
IV.	MINIMALISM ARHETIPAL. PORTRERE DE COMPOZITORI..	110/27
IV.1.	Corneliu Dan GEORGESCU.....	110/27
IV.1.1.	Creația muzicală. Linii directoare principale.....	112/27
IV.1.1.1.	Direcția atemporal-arhetipală.....	113/-



	IV.1.1.1.1. Ciclul <i>Modele</i>	114/-
	IV.1.1.1.2. Ciclul <i>Atemporal Studies</i>	115/-
	IV.1.1.2. Direcția postmodernă avant-la-lettre	117/-
	IV.1.1.2.1. Folclorism.....	117/-
	IV.1.1.2.2. Folosirea citatelor din Johann Sebastian Bach.....	118/-
	IV.1.1.3. Direcția consonanțelor pseudo-tonale.....	119/-
	IV.1.1.3.1. Simfoniile. Ciclul Țuculescu.....	119/-
	IV.1.1.3.2. Cvartetele de coarde. Ciclul Mondrian.....	120/-
	IV.1.1.4. Direcția orientată spre minimalismul esențializat. Direcția filmelor.....	122/-
	IV.1.1.4.1. Minimalism esențializat.....	122/-
	IV.1.1.4.2. Muzică de film.....	122/-
	IV.1.1.5. Concluzie.....	123/27
IV.2.	Aurel STROE.....	123/28
	IV.2.1. Profil componistic.....	124/-
	IV.2.2. Aspectul minimal-arhetipal.....	127/28
	IV.2.2.1. Aspectul minimal al arhitecturii. <i>Orestia II. Hoeforele</i> ..	128/-
	IV.2.3. Travaaliul non-evolutiv. Exemplificări.....	129/-
	IV.2.4. Estetica arhetipală. Ciclul <i>Canto</i>	131/-
IV.3.	Ștefan NICULESCU.....	132/29
	IV.3.1. Pedagog și muzicolog.....	133/-
	IV.3.2. Profil componistic.....	135/-
	IV.3.3. Eterofonia. La intersecția dintre minimalismul-repetitiv și curentul arhetipal.....	137/29
	IV.3.3.1. <i>Sincronie I și II</i>	139/-
	IV.3.3.2. <i>Duplum</i>	140/-
	IV.3.3.3. <i>Undecimum</i>	141/-
	IV.3.3.4. <i>Incantații</i>	142/-
	IV.3.3.5. <i>Ison I și II</i>	143/-
	IV.3.3.6. Simfonia a II-a, <i>Opus Dacicum</i>	145/-
	IV.3.4. Muzica sacră.....	146/30
	IV.3.4.1. <i>Echos I</i>	147/-
IV.4.	Myriam MARBÉ.....	149/30
	IV.4.1. Muzica ritualică – conexiuni arhetipale.....	149/30
	IV.4.2. Profil componistic.....	149/31
	IV.4.2.1. <i>Ritual pentru setea pământului</i> pentru 7 voci, percuție și pian preparat (1968)	151/-
	IV.4.2.2. Concertul pentru saxofon și orchestră (1986).....	152/-
IV.5.	Adrian RAȚIU.....	153/31



Partea a III-a. CURENTUL ARHETIPAL

I.	VIZIUNE GLOBALĂ ASUPRA FENOMENULUI ARHETIPAL156/32
I.1.	Arhaic și universal. Influențele culturii indiene.....156/32
I.2.	Cercetarea arhetipală. Accepțiuni.....157/32
II.	DESPRE PSIHIC ȘI ARHETIPURI DIN PERSPECTIVA JUNGIANĂ. ELONGAREA CONCEPTULUI ÎN SFERA ARTEI MUZICALE.....160/33
II.1.	Psihanaliză jungiană.....160/33
II.1.1.	Despre psihic.....161/33
II.1.1.1.	Suflet și spirit.....161/33
II.1.1.1.1.	Dimensiunea spirituală a artei.....163/33
II.1.2.	Conținuturile psihicului din perspectivă jungiană.....165/34
II.1.2.1.	Psihic conștient.....165/34
II.1.2.2.	Psihic inconștient.....166/34
II.1.2.2.1.	Inconștientul personal.....168/34
II.1.2.2.2.	Inconștientul colectiv.....168/34
II.1.2.2.2.1.	Arhetipurile.....169/34
II.1.3.	Personificări ale inconștientului.....170/35
II.1.3.1.	Persona.....171/35
II.1.3.2.	Umbra.....171/35
II.1.3.3.	Syzygy: Anima și Animus.....172/35
II.1.3.4.	Sinele.....174/36
II.1.4.	Procesul individuării.....176/36
II.2.	Manifestarea fenomenului arhetipal în sfera muzicală.....177/36
II.2.1.	Trasarea unor linii directoare în clasificarea arhetipurilor muzicale. Studii de cercetare.....179/36
II.2.2.	Interpretarea arhetipurilor în creația muzicală.....182/37
II.2.2.1.	Numere, forme și nume.....183/37
II.2.2.2.	Arhetipurile începutului și sfârșitului.....184/38
II.2.2.3.	Substanțele primordiale și categoriile sintactice.....185/38
II.2.2.4.	Arhetipurile ascensiunii, apocalipsei, eshaton.....185/38
II.2.2.5.	Arhetipul alternanței elementelor contrarii.....186/38
II.2.2.6.	Prezența arhetipurilor <i>persona</i> și <i>umbra</i> în creația muzicală.....187/39
II.2.2.7.	Arhetipurile <i>anima</i> și <i>animus</i> în creația muzicală.....187/39
II.2.2.8.	Alte arhetipuri. <i>Androgynus</i> , <i>Puer</i> , <i>Duplex Nativitas</i>188/39
II.2.2.9.	Prezența arhetipurilor muzicale în creația compozitorului Aurel STROE.....189/40
II.2.2.10.	Extensii în contemporaneitate. Mihaela VOSGANIAN.....191/40
II.2.2.11.	Concluzie.....191/40

III.	MANIFESTAREA ARHETIPURILOR. FORME ŞI CONTEXT ÎN CONTEMPORANEITATE.....	193/41
III.1.	Simboluri.....	193/41
III.1.1.	Categorii de simboluri.....	193/41
III.2.	Visul.....	194/41
III.2.1.	Onirismul. O direcţie estetică inedită.....	195/41
III.3.	Poveşti cu conţinut arhetipal.....	196/42
III.3.1.	Basmul.....	196/42
III.3.2.	Mitologia.....	198/42
III.3.2.1.	Mitul personal.....	199/42
III.3.2.2.	Mitul – sursă de inspiraţie pentru creatorii de artă.....	200/42
III.3.2.2.1.	Aurel Stroe. Ciclul <i>Orestia</i>	201/43
IV.	IMAGINEA. PERSPECTIVA JUNGIANĂ ŞI VIZIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI MODERNI.....	204/44
IV.1.	Mandala.....	205/44
IV.1.1.	Câteva considerente despre piatra filosofală.....	205/44
IV.2.	Simboluri sacre în artele vizuale.....	206/44
IV.3.	Interpretarea artei moderne.....	209/44
IV.3.1.	Arte vizuale în spaţiul românesc.....	212/45
IV.3.2.	Estetica operei lui Constantin BRÂNCUŞI.....	215/45
IV.3.2.1.	Influenţe.....	215/45
IV.3.2.2.	Caracteristicile creaţiei.....	216/45
IV.3.2.3.	Teme şi forme.....	217/45
IV.3.2.4.	Funcţii.....	220/46
IV.4.	Arta vizuală modernă. Model estetic pentru compozitori.....	220/46
IV.4.1.	Afinitate cu estetica brâncușiană.....	222/46
IV.4.1.1.	<i>Arcade versus Corona Borealis</i>	223/47
V.	PORTRETE DE COMPOZITORI.....	224/47
V.1.	Octavian NEMESCU.....	224/47
V.1.1.	Elemente stilistice definitorii în creaţia compozitorului Octavian NEMESCU.....	225/47
V.1.1.1.	Muzica arhetipală.....	228/47
V.1.1.1.1.	<i>Concentric</i> (1969).....	229/48
V.1.1.1.1.1.	Simbolismul <i>centrului</i>	232/48
V.1.1.1.2.	<i>Metabyzantinirikon</i> (1984).....	234/-
V.1.1.1.3.	<i>Trison</i> (1987).....	235/-
V.1.1.1.4.	<i>Natural-Cultural</i> (1973).....	236/-
V.1.1.2.	Muzica imaginară – o extensie a preocupărilor legate de <i>arhetipuri</i>	238/48
V.1.1.2.1.	Redescoperind muzica imaginară.....	240/48
V.1.1.3.	Concluzie.....	242/49
V.2.	Tiberiu OLAH.....	242/49
V.2.1.	Profil componistic şi scrieri muzicologice.....	244/49



	V.2.1.1. Ciclul <i>Omagiu lui Brâncuşi</i>	246/49
	V.2.1.1.1. <i>Coloana infinită</i> pentru orchestră (1962).....	247/-
	V.2.1.1.2. Sonata pentru clarinet solo (1963).....	247/-
	V.2.1.1.3. <i>Spaţiu şi ritm</i> pentru trei grupe de percuţie (1964).....	248/-
	V.2.1.1.4. <i>Poarta sărutului</i> – poem simfonic pentru orchestră mare (1965).....	250/-
	V.2.1.1.5. <i>Masa tăcerii</i> pentru orchestră (1966-1967).....	250/-
V.3.	Doina ROTARU.....	251/50
V.4.	Adrian IORGULESCU.....	256/50

CONCLUZII FINALE. CONTRIBUŢII PERSONALE ŞI ORIGINALITATE.....	258/51
--	---------------

BIBLIOGRAFIE.....	262/52
--------------------------	---------------

REZUMAT.....	275/65
---------------------	---------------

ABSTRACT.....	276/-
----------------------	--------------

LISTA LUCRĂRILOR PUBLICATE ŞI ACTIVITATEA PROFESIONALĂ.....	277/-
--	--------------

ARGUMENT

Pasiunea pentru ideea conectării limbajelor trecutului la prezentul artistic s-a remarcat și concretizat prin lucrarea de disertație în care, trasând un arc peste cele (mai bine de) cinci decenii de la apariția primelor compoziții minimale din spațiul american, am considerat că este interesant să aprofundez și să fac cunoscută printr-o grilă personală de lectură creația respectivei *Școli*, circumscrisă unor personalități precum Steve Reich (n. 1936) și Philip Glass (n. 1937). Acesta a constituit punctul de plecare pentru cercetarea de față, proiectat însă în spațiul geografic național.

Teza de doctorat este structurată pe principiul stratificării discursului, combinând procedeele de abordare ale problematicii: analiza sistematică și cea prin eșantioane. Pornind de la argument, voi trasa o boltă a conținuturilor prin capitole și subcapitole, în funcție de ponderea pe care informația circumscrisă domeniului o impune, cu mențiunea că structura lucrării cuprinde trei părți, după cum urmează: *Spațiul românesc în cea de-a doua jumătate a secolului XX. Context social, politic și cultural, Minimalismul-repetitiv în spațiul românesc. Concept și reprezentanți, respectiv Curentul arhetipal*.

Așa cum vom vedea pe parcursul cercetării științifice, se poate observa faptul că între cele două tendințe – *minimal* și *arhetipal* –, există o relație de interdependență. Mai mult, trebuie observat faptul că o expunere individuală a fiecăreia nu se realizează în totalitate pentru că, așa cum vom remarca, separarea categorică a celor două este exclusă. Cu toate că Partea a II-a a lucrării indică nominal unul din cele două curente, abordarea subiectului va dezvălui o perspectivă care include și concepția celui de-al doilea curent; și viceversa.

Pentru că subiectul este cu adevărat complex, am punctat aspecte importante care vizează manifestarea *arhetipurilor* în contemporaneitate – am abordat diferite tematici conexe: *simbolurile, visul, poveștile cu conținut arhetipal* (basm, mitologie). În centrul preocupărilor rămâne *imagea* – în legătură cu aceasta, am insistat asupra perspectivei jungiene și viziunii artiștilor plastici moderni: interpretarea jungiană a desenelor, dar și simboluri sacre în artele vizuale, interpretarea artei moderne. În mod categoric, în elaborarea demersului științific, artele vizuale reprezintă o referință fundamentală, ele devenind model estetic pentru compozitori – o dovadă evidentă în acest sens este afinitatea compozitorilor cu sculptura brâncușiană (și nu numai).

Cercetarea propune o nouă perspectivă asupra muzicii circumscrise esteticilor menționate. Pentru că asistăm la o dinamică socială și o evoluție a artei care sunt, involuntar, conectate la gândirea mitică, este firesc ca domeniul, cu toate că a fost amplu și divers abordat, să propună noi interpretări, mult mai apropiate de necesitățile societății moderne în care trăim.

Am vizat înțelegerea comparativă a artelor, dar și interpretarea artei în funcție de un domeniu sau altul, cu intenția de a crea o viziune unificatoare asupra tuturor. Pentru a păstra veridicitatea și viabilitatea, raportul tradițional-actual va fi unul decisiv.

Partea I. SPAȚIUL ROMÂNESC ÎN CEA DE-A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX. CONTEXT SOCIAL, POLITIC ȘI CULTURAL

I. CULTURA MUZICALĂ ȘI REGIMUL POLITIC AFERENT

Istoria muzicii postbelice este marcată de realismul socialist al anilor '50 (Sandu-Dediu, 2020: 45) și de cele două categorii de compozitori care îmbrățișează fie un *modernism radical* – Anatol Vieru (1926-1998), Ștefan Niculescu (1927-2008), Tiberiu Olah (1928-2002), Dan Constantinescu (1931-1993), Myriam Marbé (1931-1997), Cornel Țăranu (1934-2023) și Aurel Stroe (1932-2008), fie un *modernism moderat* – Carmen Petra-Basacopol (n. 1926), Theodor Grigoriu (1926-2014), Pascal Bentoiu (1927-2016), Wilhelm Georg Berger (1929-1993), Felicia Donceanu (1931-2022), ș.a.

În contextul limitatei perioade de liberalizare ideologică (1963-1971), domeniul artistic are parte de una dintre cele mai prolifiche perioade. În cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București¹ au loc 3 conferințe: prima dintre acestea marchează momentul în care compozitorul Ștefan Niculescu militează pentru practicarea *eterofoniei* (1963), cea de-a doua conferință este susținută de compozitorul Aurel Stroe care pledează pentru *clasele de compoziție* (1964), iar în cea de-a treia, Corneliu Cezar (1937-1997) propune muzica pe armonicile apropiate, cu fundamentala susținută pe parcursul unei lucrări – *spectralismul isonic* (1965).

Alte evenimente care au marcat deceniul 6: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor înflorește sub conducerea lui Ion Dumitrescu (1913-1996), Editura Muzicală și Magazinul Muzica din București desfășoară o intensă activitate, se acordă premiile Uniunii pentru creație, Filarmonicele din țară adoptă un repertoriu românesc și este înființat Laboratorul de muzică electronică al Conservatorului (1967).

De asemenea, compozitorii participă la festivaluri internaționale, primesc premii internaționale și burse din partea Uniunii (Sandu-Dediu, 2002: 35).

Anul 1971 marchează începutul cristalizării conceptului de *revoluție culturală*. În acest context, este înființat Concursul de creație corală *Cântarea României* (1976), un proiect ambițios și puternic mediatizat care, chiar dacă glorifica sistemul politic și conducerea lui, a devenit un reper important al vieții culturale și a ajutat la emanciparea muzicii corale românești.

În această perioadă, plecările în Occident sunt vizibil diminuate, accesul la informații este limitat și se aplică cenzura asupra creației componistice și a literaturii muzicale.

Și totuși, anii '50 și cei de după, au marcat o prolifică perioadă pentru cultura muzicală românească ce avea să se răsfrângă pe câteva decenii – asistăm la dezvoltarea unei pleiade de interpreți, dirijori, soliști, ansambluri camerale, s-au oferit prețioase lucrări care plasează fenomenul muzical românesc pe axa simultaneității tendințelor avangardiste europene și chiar americane, s-au lansat idei, concepte, atitudini cu totul inedite.

¹ Astăzi Universitatea Națională de Muzică.

Căderea regimului comunist (1989) schimbă dinamica din interiorul statului. În ceea ce priveşte domeniul muzical, instituţiile de specialitate s-au confruntat, cum era de aşteptat, cu situaţii inedite; spre exemplu, au loc foarte puţine prime audiţii ale creaţiilor româneşti. Pentru a remedia acest aspect, la iniţiativa UCMR, debutează *Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi* (1991).

Redeschiderea drumului spre Occident a reprezentat un beneficiu pentru mediul cultural, în general, şi pentru formaţiile de muzică contemporană ori tinerii compozitori care primesc burse de studiu sau premii de creaţie.

Se va remarca faptul că reprezentanţii artei muzicale vor aborda o atitudine antitetică – unii vor insista pe conceptul de *autenticitate* şi *specific naţional*, alţii vor pleda pentru asimilarea şi realizarea unei sinteze cu tendinţele culturale internaţionale, cu scopul de a integra muzica românească în circuitul universal; se creează deci o puternică tensiune între ceea ce semnifică *naţional* şi *universal*, *tradiţie* şi *inovaţie* (Sandu-Dediu, 2020: 54).

I.1. Influenţele creaţiei enesciene

Creaţia enesciană nu poate fi circumscrisă unei şcoli naţionale din cauza caracterului individual puternic accentuat care caracterizează întregul corpus componistic. Dacă, iniţial, reprezenta cadrul ideal de dezvoltare a unor sonorităţi asociate cu un folclorism idilic, fapt ce i-a adus consacrarea, creaţia se va desprinde treptat de acesta şi va fi circumscrisă unei zone estetice care cultivă *esenţele*; prin prisma unei viziuni creatoare particulare, ea propune o simbioză perfectă între *modern* şi *arhaic*.

II. AVANGARDĂ ŞI POSTMODERNISM

II.1. Avangardă

Termenul de *avangardă* are o accepţiune socio-culturală şi se referă la realizarea unei schimbări fundamentale în concepţia generală despre viaţă şi cultură, în anumite momente-cheie din istoria unei civilizaţii; vizează, deci, *o atitudine radicală* prin care se oferă o nouă revelaţie într-un anumit domeniu de activitate umană (estetic, ştiinţific, politic, etc.) (Nemescu, 2010: 3).

Intervalul istoric în care putem discuta despre *avangardă* este perioada cuprinsă între anii 1960-1980. Prin aceasta se marchează o revigorare a gândirii şi practicii muzicale în spaţiul autohton.

II.1.1. Şcoala componistică românească. Generaţii de compozitori circumscrişi *avangardei*

Se disting **două generaţii** de compozitori ai *avangardei*. **Prima** dintre acestea, este **generaţia anilor '60** care include următorii compozitori: Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Cornel Țăranu şi Myriam Marbé. Aceştia au contribuit semnificativ la dezvoltarea muzicii *eterofonice* şi stabilirea unor forme adecvate pentru aceasta.

Atitudinea estetică a generaţiei anilor '60 este una moderată, în comparaţie cu cea a compozitorilor occidentali. Aceasta pentru că, pe plan local, se căuta readucerea în centrul preocupărilor muzicale a *stării de acordaj*.

Din **cea de-a doua generaţie**, cea a **anilor '70**², se disting compozitori precum Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Nicolae Brînduş, Horaţiu Rădulescu, Iancu Dumitrescu, Corneliu Dan Georgescu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Lucian Meţianu, Mihai Mitrea-Celarianu, ş.a. Aceştia au continuat anumite perspective înnoitoare ale generaţiei anterioare, până au atins un punct maximal. De asemenea, acum se abordează radical ideea de *avangardă* şi se propune o nouă direcţie estetică – *recuperarea tradiţiei* (o *recuperare înnoitoare*), pe care o caută până în punctul de origine.

Tabloul ofertant al esteticilor propuse de compozitorii *avangardei* include *clasele de compoziţii, tema operei deschise şi conceptualiste, metastilistice şi morfogenetice ori muzica cu caracter improvizatoric, muzica spectrală, muzica arhetipală, muzica ritualică, minimalismul-repetitiv, onirismul, muzica non-evolutivă, atemporală, monotonă, muzica imaginară*.

II.1.2. Caracterul experimental al muzicii *avangardiste*

Cele mai importante caracteristici ale *experimentului* rămân *radicalitatea, ineditul, şocul*. Nu *noutatea* în sine are prioritate, cât mai ales *încărcătura semnificativă*; *experimentul* urmează un traseu al amplificării şi diversificării structurii sale semnificative (Brînduş, 2014: 20)³.

² Asimilată primei generaţii a *postmodernismului*.

³ În Revista MUZICA nr. 3.

II.1.2.1. Zgomotul – element constitutiv particular al materiei sonore

Compozitorul operează ca un adevărat explorator, experimentator și apelează la calitatea de *realitate, dinamism*, la organicitatea *materialului muzical audibil*.

În jurul *zgomotului*, a acestei *sonorități indeterminate*, vibrează întreaga *creație experimentală* a secolului XX.

II.1.2.1.1. Muzica concretă

Pierre Schaeffer (1910-1995) este considerat părintele *muzicii concrete*. În anul 1944, acesta a înființat la Radiodifuziunea Franceză un studio care va deveni locul în care se va naște *muzica concretă* (1948); în 1951, Schaeffer formează Grupul de muzică concretă care va deveni, în anul 1958, Grupul pentru cercetări muzicale (GRMC).

Este interesant de observat cum compozitorii-cercetători reușesc să manipuleze sunetul muzical și să obțină un material sonor inedit care a produs schimbări semnificative și a propus o nouă scară a posibilităților expresive ale muzicii, prin potențarea varietăților timbrale, pornind de la *zgomot*. Treptat, conceptul de *muzică concretă* este alipit fenomenului amplu cunoscut drept *muzică electronică*.

II.1.2.2. Experimentul artistic în spațiul românesc

În spațiul românesc, *experimentul* artistic a fost prezent sub două forme: *import* sau *imitație* a ideilor experimentale proprii *avangardei* occidentale, respectiv crearea unor idei experimentale originale.

În ceea ce privește zona în care evoluează *experimentul* în arta muzicală, Nicolae Brânduș identifică două direcții: prima vizează folosirea inteligenței artificiale în procesul creativ și a sintezei sonore, iar cea de-a doua se focusează pe interpretare, pe comunicarea în act – interpretul adoptă o atitudine *activă* în procesul comunicării muzicale (Brânduș, 2014: 26)⁴.

Pentru că în secolul XX nu doar o *tradiție* este *actualizată*, ci *tradiții succesive*, se poate spune că acestea corespund unei psihologii proprii compozitorilor secolului care realizează departajări ideatice între generații, având drept etalon temporal *deceniul*.

II.1.3. Influențe folclorice și sacralitate

Inspirați de folclor, compozitorii au recurs la *citarea* și *stilizarea* diferitelor elemente aparținând acestuia. Materia brută pe care au ales să o șlefuiască cu scopul de a o integra în circuitul modern, include sisteme modale oligocordice, pentacordice sau pentatonice, structuri melodice de sorginte populară, heterofonia, ostinato-ul ritmic, folosirea propriu-zisă sau sugerarea unor instrumente

⁴ În Revista MUZICA nr. 3.

populare (fluier, caval, țambal), evocarea unor ritualuri, obiceiuri, genuri folclorice, ș.a. (Chelaru, 2020: 469).

De asemenea, *sacrul* rămâne o sursă inepuizabilă de inspirație – integrarea *isonului*, a *muzicii bizantine*, fuziunile culturale, crearea unei gramatici universale, ideea de *transcendență*.

II.2. Postmodernism

Postmodernismul poate fi privit ca o continuare a *gândirii moderne*, într-o manieră diferită (Aylesworth, 2015: 1), o tranziție de la starea de *negare totală* (proprie *avangardei*) la starea de *acceptare totală* (proprie *ariergardei*) (Duțică, 2016: 8) ori realizează *exoteric* ceea ce *modernismul* probase *ezoteric* (Georgescu, 2019: 841); este *tolerant*, *ironic*, *naiv*, are caracter *hibrid*.

Principalele procedee la care apelează compozitorii sunt *reciclarea* trecutului, a totalității istoriei stilistice a muzicii – uzitând *citatul*, *pastișa*, *colajul* în diferite configurații de agregare – pentru inventarea viitorului. De asemenea, compozitorii recurg la *deconstrucție* și *reconstrucție*, acceptă diversitatea și renunță la *iluzia sintezei* (Georgescu, 2019: 855).

O **etapizare** a *postmodernismului* (Garaz, 2012: 55-59), din faza incipientă până în secolul XXI, ar include: **etapa 1 (1968-1979)** sau **deceniul emergent** – marchează perioada incipientă a *postmodernismului*, dar și momentul consacării și clasicizării *minimalismului* ca referent internațional, **etapa 2 (1980-1991+)** sau **deceniul clasicizant** – marchează *perioada cristalizării și consacării muzicii postmoderne* și **etapa 3 (1991-2000+)** sau **deceniul “Anything goes”** marchează *ieșirea din istoria stilistică a muzicii occidentale*.

Din *postmodernismul muzical românesc* fac parte compozitori aparținând generației '80, dar și ale generațiilor '70 sau '60. Îi amintesc pe Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Myriam Marbé, Cornel Țăranu și Pascal Bentoiu.

II.2.1. Criza culturală

Secolul XX devine spațiu prielnic pentru desfășurarea sincronică a diferitelor curente artistice. Fenomenele care descriu cel mai bine starea epocii sunt *accelerarea istoriei* și *egalizarea lumii* (Boia, 2013: 6).

În deceniul 6 al secolului XX, noua atitudine estetică opta pentru *recuperarea (înnoitoare a) tradițiilor uitate*, atitudine care justifică conștientizarea faptului că *revoluțiile continue* au avut drept consecință *îndepărtarea de origini* (Nemescu, 2014: 4)⁵. Cultural însă, s-a instaurat o stagnare, fiecare trecând printr-un filtru personal ideea de *recuperare a originilor*.

În contextul socio-politic european al ultimului deceniu din secolul XX, se accentuează marea direcție (apărută din anii '80) și anume, *retro*. Mai mult, după anul 1990, unii compozitori abordează o variantă *fusion* – sinteză între cultura academică și cea de masă/spectacol/divertisment (pop, rock, ș.a.) ori o mixtură *între arte* – muzică, teatru, instalații plastice, imagini video.

⁵ În Revista MUZICA nr. 3.

Arta contemporană ia forma unui *pluralist*, iar granița dintre arta profesionistă și cea neprofesionistă este cu mult diminuată. S-a instalat o estetică a compilației, este o epocă a consumismului, a divertismentului (Nemescu, 2014: 8)⁶. Într-o astfel de societate, a spectacolului, muzica savantă nu mai are adresant (Apostu, 2017: 16)⁷; “creierul cultural” al omului contemporan pare a fi intrat „într-o involuție lentă, dar sigură, spre atrofiere” (Frățilă, 2016: 6)⁸.

II.2.2. Identificarea problemelor

II.2.2.1. Dificultăți în perceperea mesajului

În special *avangarda radicală* a contribuit substanțial la producerea fracturilor, la crearea blocajelor între creator și receptor. Cauza a reprezentat-o eliminarea repertoriului de semne comune și propunerea unui volum mare al noutății care depășea capacitatea de recepție. În această situație, publicul se va orienta cu precădere spre lucrările muzicale circumscrise perioadei romantice, clasice sau neoclasice.

II.2.2.2. Relația profesor-student

Dacă în deceniul 7 al secolului trecut exista *o solidaritate între generații* (Apostu, 2016: 7), o curiozitate a discipolilor pentru creația măștrilor, odată cu trecerea anilor, acest interes se diminuează, iar mulți dintre studenți nici măcar nu cunosc creația profesorilor lor.

Prin urmare, faptul că receptorul (fie el coleg de generație, deci compozitor, muzicolog, pedagog, sau tânăr student, interpret ori meloman) a trăit în aceeași perioadă cu compozitorul, nu asigură reușita înțelegerii corecte a mesajului pe care cel din urmă dorește să îl transmită. Pentru că intervin o serie de factori – contextul istoric, existența unor propuneri variate de estetici – fiecare necesitând un bagaj de cunoștințe particular, accesibilitatea la informație, dezvoltarea individuală pe mai multe paliere disciplinare.

II.2.3. O perspectivă pozitivă

Concomitent, *postmodernismul* propune noi perspective de abordare a fenomenului sonor și reprezintă o excelentă premisă pentru promovarea creației autohtone. El intenționează recondiționarea, revalorificarea și redimensionarea unor metode, respectiv direcții. Aceasta pentru că se manifestă o *nostalgie a consistenței pierdute* care explică intenția descoperirii unor contexte inedite menite să *declanșeze noi dimensiuni emoționale* (Iorgulescu, 2012: 9).

⁶ În Revista MUZICA nr. 3.

⁷ În Revista MUZICA nr. 2.

⁸ În Revista MUZICA nr. 1.

III. DIRECȚII ESTETICE

Ștefan Niculescu precizează existența a **patru tendințe principale** în creația muzicală contemporană: *fuga înainte, fuga înapoi, căutarea unei ordini individuale, respectiv căutarea unei ordini arhetipale* (Sava, 1991: 66-69).

De asemenea, Ștefan Niculescu atrage atenția asupra unui alt aspect important: raportul dintre *individual* și *general* care caracteriza muzica secolelor trecute, pleca de la un *general* bine articulat și tindea spre *individual*. Acum, aceasta are ca element principal *pulverizarea în individual* și aspirația către *general*.

Compozitorul și muzicologul Corneliu Dan Georgescu identifică **4 linii estetice dominante – tendința liric-contemplativă, tendința structuralist-constructivistă, tendința arhetipal-reflexivă și tendința ludico-parodistică**, respectiv o serie de **aspecte comune** care caracterizează cultura muzicală românească – contextul cosmopolit, emigrarea, interesul pentru forme de artă tradiționale, coexistența unor planuri diverse, “inspirația din folclor” din perspectivă postmodernă (Georgescu, 2019: 846).

Având în vedere raportul existent între **formă și structură**, Vasile Herman propune patru categorii ale creației muzicale realizate începând cu deceniul 5 al secolului trecut (Banciu E. & Banciu G., 2009: 82).

O schiță asupra **tematicii creațiilor** muzicale românești este propusă de către Valentina Sandu-Dediu (Sandu-Dediu, 2002: 73). Ideile expuse aduc în prim-plan tradițiile orale ca surse componistice, cu precizarea că liniile directe sunt accentuate de tensiunea dintre *național și universal*, și condiționate, desigur, de situația politică a vremii.

Carmen Chelaru (n. 1955) prezintă, de asemenea, câteva orientări componistice care au dominat cea de-a doua jumătate a secolului XX. Acestea vizează diferite opțiuni ale compozitorilor, după cum urmează: inspirația din folclor, sacrul, relația național-internațional, muzica influențată de calculul riguros, matematic, dar și relația muzicii cu spațiul acustic în care se desfășoară interpretarea ori diferite opțiuni individuale.

O cartografiere a ideilor componistice românești care vizează ultimele 4 decenii ale secolului trecut a fost propusă recent în *Noi istorii ale muzicilor românești. Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*, volumul II (2020) de către compozitorul Dan Dediu (Dediu, 2020: 406).

Cu siguranță însă, reperul incontestabil rămâne Irinel Anghel care a realizat valoroase cercetări concretizate într-o serie de articole publicate în Revista Muzica și în lucrarea *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, tipărită în anul 1997⁹.

⁹ Retipărită în anul 2018, Editura Eikon.

PARTEA a II-a. MINIMALISMUL-REPETITIV ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC. CONCEPT ȘI REPREZENTANȚI

I. O PERSPECTIVĂ GLOBALĂ ASUPRA FENOMENULUI

I.1. Predecesorii curentului minimal în artele vizuale

Minimalismul s-a manifestat, inițial, în artele plastice și a vizat imaginarea unor forme cărora li s-au diminuat semnificativ „materialele, structura și culoarea, la cele mai minime elemente” (Karolyi, 1996: 101). Validarea termenului se leagă de numele criticului de artă Richard Wollheim (1923-2003) – vezi eseul *Minimal Art* (1965).

În ceea ce privește precursorii *artei minimale*, aceștia sunt chiar reprezentanții *constructivismului* în artele vizuale; mă refer la *Bauhaus* și la artiștii mișcării *De Stijl*.

Recunoscută ca făcând tranziția spre *postmodernism*, *arta minimală* a întretesut unele tendințe artistice prezente în timpurile moderne. Referindu-ne la aceste timpuri, constatăm că ele surprind atitudini estetice și etice diferite: *expresionismul* – vezi *Die Brücke* și *Der Blaue Reiter*, *fauvismul*, *cubismul*, *dadaismul*, *suprematismul*, *suprarealismul*, *abstracționismul*. Lista curentelor care au influențat *minimalismul* cuprinde, de asemenea, *arta conceptuală*; ideatic, se intersectează cu *pop art*.

I.2. Predecesorii curentului minimal în arta muzicală

I.2.1. Sfârșitul secolului al XIX-lea și secolul XX. Detronarea principiilor imuabile

Sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX marchează o perioadă în care încep să se contureze diferite forme de contestare a normelor tradiționale și orientarea generațiilor către un *experimentalism* care va atinge paroxismul în perioada *modernă* și *contemporană*.

O primă etapă o reprezintă *impresionismul*, urmat îndeaproape de *expresionism*, *atonalism muzical* și *serialism integral*. Cel din urmă propune o *explozie informațională* prin extinderea fenomenului serial asupra celor patru parametri, propunând o *estetică antimemorie*.

Apoi, avem în vedere *aleatorismul*. Acesta va opera cu hazardul, cu neprevăzutul care se manifestă ca o reacție nu doar la controlul absolut al *serialismului integral*, ci la toată muzica anterioară acestuia; vezi *conceptualismul* – *grafism*, *text-composition* și *conceptualism tematic*, *opera deschisă*.

I.2.2. Cultura muzicală europeană – un cadru al rigidizării artificioase

Disoluția sistemului tonal, va favoriza apariția *atonalității*. Ca emancipare a compoziției *atonale*, apare *serialismul dodecafonic*. Din spațiul gândirii *dodecafonice* se ivește o *ridigizare* artificială care va deveni pregnantă în *serialismul integral*. *Serialismul* viza non-repetitivitatea, folosirea exclusivă a totalului cromatic (non-gravitația, non-pulsația, discontinuitatea).

Germenii *serializării totale* s-au remarcat în lucrările lui Anton Webern – vezi *Trio-ul* de coarde op. 20 (1927), însă modele concrete ale unei astfel de superorganizări o reprezintă lucrările *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) a compozitorului Olivier Messiaen și *Structures I pour deux pianos* (1952) a lui Pierre Boulez.

I.3. Minimalismul în artele vizuale

Experiența oferită de arta minimalistă depinde într-o măsură de mică măsură de obiectul de artă și într-una mai mare de context, de mediul în care obiectul respectiv este expus, de perspectiva privitorului asupra obiectului din fața lui. Reprezentanți din spațiul american: Donald Judd (1928-1994), Sol LeWitt (1928-2007), Robert Morris (n. 1931), Dan Flavin (1933-1996), Carl Andre (n. 1935), dar și Ronald Bladen (1918-1988), Robert Ryman (n. 1930), Frank Stella (n. 1936), ș.a.

Orientarea propusă de aceștia primește ecouri și în spațiul european – vezi Yves Klein (1928-1962), Pierre Soulages (n. 1919), Hans Hartung (1904-1989), Richard Paul Lohse (1902-1988); după anul 1965, în *Op-Art* se manifestă o *monotonie vizuală extremă* care va cauza iluzii optice (Georgescu, 2021: 14) – vezi Bridget Riley (n. 1931), Richard Anuszkiewicz (1930-2020), Victor Vasarely (1906-1997).

În arhitectură, *minimalismul* se manifestă după anul 1980, însă calea a fost deschisă cu mult înainte – Frank Lloyd Wright (1867-1959), reprezentanții Bauhaus, mai apoi Mies van der Rohe (1886-1969) sau Luis Ramiro Barragan Morfin (1902-1988) și, bineînțeles, sculptura brâncușiană.

I.4. Manifestarea globală a muzicii minimal-repetitive

Prima utilizare a sintagmei *muzică minimală* (1968) îi este atribuită lui Michael Nyman (n. 1944). Câțiva ani mai târziu, în capitolul intitulat *Minimal musical, Determinacy and the New Tonality* din lucrarea *Experimental music* (1974), acesta oferă termenului o definiție mult mai clară (Shelley, 2013: 19), prin descrierea muzicii celor patru exponenți ai *minimalismului repetitiv* american, și anume Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass.

O radiografiere a *minimalismului-repetitiv*, așa cum s-a manifestat el în deceniile lui de glorie din a doua jumătate a secolului XX – cu extensiile și culorile particulare, este absolut necesară; în acest sens, a se consulta Fig. 11.

I.4.1. Principii generatoare de tehnici în compoziția minimal-repetitivă

I.4.1.1. Principiul iterativ

Principiul repetitivității reprezintă o condiție indispensabilă în procesul intentat împotriva *gândirii seriale*. Nu doar din punct de vedere muzical s-a dorit recuperarea *repetiției* ca proces, ci și din punct de vedere social și psihologic, cu referire la necesitatea societății umane de a avea o viață spirituală ghidată de conștiința reluării, a *refrenului*.

I.4.1.2. Principiul minimal

Minimalismul se instituie ca reacție la maximalizarea fonică (supusă uzurii) utilizată în chip inflaționist de serialiști (structuraliști); construcția presupune folosirea unei melodii simple și vizează o reductibilitate a materialului sonor; este deci o muzică a *esențializării*.

I.4.1.3. Principiul tonal-gravitațional

Dacă revenirea la *gravitație* se datorează practicării unei muzicii bazate pe *rezonanța naturală*, reactualizarea conceptului de *centru tonal* este consecința practicării unei muzici *minimal-repetitive*.

I.4.1.4. Principiul pulsatoriu

Sesizând strânsă legătură dintre muzica și dansul specifice unor popoare din Extremul Orient¹⁰ și, mai ales, a celor africane, compozitorii minimaliști se lasă inspirați de impulsul original al mișcării ritmice regulate pentru a o folosi ca pe un principiu fundamental generativ al vocabularului respectivei muzici.

I.4.1.5. Principiul continuității

Minimalismul-repetitiv face parte din categoria *muzicilor procesuale* (sau *transformaționale*), cu *evoluție gradată* (treptată). Exponenții ei considerau că procesul gradual (lent) poate susține atenția în permanență, printr-un fel de concentrare (mantră).

I.5. Concluzie

Minimalismul-repetitiv s-a manifestat în diferite spații geografice, ca o necesitate firească a artiștilor creatori de a cosmetiza elementele arhaice prin înzestrarea lor cu noi valențe și de a le reintegra în circuitul istorico-cultural actual; s-a urmărit repotențarea adevăratei valori a muzicii.

¹⁰ Țările de-a lungul coastei vestice a Oceanului Pacific.

II. MINIMALISMUL-REPETITIV ROMÂNESC

Minimalismul-repetitiv propus de compozitorii din spațiul românesc este unul arhaic prin proveniență – Adrian Iorgulescu asociază orientarea nu doar cu cântecele primitive, magice, ci și cu folclorul copiilor (Iorgulescu, 1991: 308), iar Corneliu Dan Georgescu atestă folosirea în *minimalism* a celor mai simple *arhetipuri muzicale* sau *imagini* ale unui *arhetip*, în scopul obținerii unui efect psihic maxim (Georgescu, 1965: 114). Deci compozitorii români practică un *minimalism esențializat, arhetipal* (Anghel, 2018: 98). Pentru aceștia, materialul sonor redus are valoare simbolică și primește o puternică culoare locală.

II.1. Versiuni ale minimalismului-repetitiv. Studii de cercetare

În ceea ce privește evoluția *minimalismului-repetitiv*, Irinel Anghel. punctează 3 etape distincte: *etapa evoluției graduale* (sfârșitul anilor ‘60), cea a *evoluției în salturi* (anii ‘70) și *etapa decadenței* (anii ‘80) (Anghel, 1994: 36).

O abordare specială propune Grete Tartler (n. 1948) în *Melopoetica* – autoarea descrie maniera particulară a unor compozitori (și poeți) prin care aleg “să salveze vechile coduri” (Tartler, 1984: 13). Prin urmare, ni se oferă valoroase informații legate de *căutările ordinii arhetipale* – capitol ce cuprinde idei legate de *repetitivitatea evolutivă, repetitivitatea arhetipală, repetitivitatea contrastantă, atemporalitatea, transformarea evolutivă și discontinuă, ș.a.*

În volumul *Noi istorii ale muzicilor românești. Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI* există un amplu capitol realizat de Dan Dediu și dedicat *Contribuțiilor componistice românești după 1960* – include referințe despre *minimalismul arhetipal* (Dediu, 2020: 407).

Cercetări importante legate de dezvoltarea unui *minimalism arhetipal* și, mai ales, despre o *muzică atemporală, monotonă, arhetipală* prin excelență, îi aparțin compozitorului Corneliu Dan Georgescu – vezi **II.5. Despre monotonia arhetipală** și **IV.1. Corneliu Dan Georgescu**.

Subiectul este abordat și inclus în cercetări ample sau articole de specialitate – vezi Valentina Sandu-Dediu, Gheorghe Duțică, Luminița Duțică, Carmen Chelaru, edițiile îngrijite de Olgața Lupu, articolele scrise de Octavian Nemescu, Nicolae Brânduș, interviurile realizate de Andra Apostu și Andra Frățilă, ș.a.

Lucrările circumscrise *minimalismului-repetitiv esențializat* reprezintă fie un segment redus din întreaga creație a unui compozitor, fie o extensie a unui profil componistic bine conturat într-o direcție care prezintă destul de multe aspecte tangente cu tendința *minimală*, fie reprezintă însăși crezul componistic al autorului.

Prezentarea promotorilor direcției se va realiza în funcție de alegerea preferențială a uneia dintre formele pe care tendința le propune – o articulație *minimală, minimal-repetitivă, starea de non-devenire/atemporalitatea*, o pregnantă *culoare arhetipală*.

II.2. Organizarea spațială a evenimentelor sonore. Binomul evolutiv – non-evolutiv

Muzica evolutivă presupune o acțiune prin care materia este supusă unor transformări, cunoaște deci un traseu progresiv spre un stadiu superior, ca o consecință a dezvoltării și revelării (Dănceanu, 2003: 172). Este un sistem dinamic, energetic, în interiorul căruia se desfășoară un proces de tranziție de la o stare la alta, tranziție ce presupune variații calitative și cantitative față de un *pattern* dat.

Muzica non-evolutivă vizează existența a patru indici esențiali, a căror joncțiune diferă de la un compozitor la altul, respectiv de la o creație la alta: *repetitivism*, *minimalism*, *statism*, *atemporalitate*. Este o muzică *non-spectaculară*, rezervată audierii individuale, intime.

II.3. Timpul – o paradigmă universală

Una din temele contemporaneității o reprezintă *timpul*. Acesta poate fi exprimat, în principal, prin raportarea lui la un spațiu, iar calitatea sa fundamentală este *irreversibilitatea*.

În general, subiectul implică ideea unui *timp primordial* și a unui *timp real*. În legătură cu acestea sunt emise diferite ipoteze prin care se încearcă elucidarea problematicii *timpului* și legătura lui cu existența umană, cu experiențele individului uman și crearea Universului.

II.3.1. Timpul. Abordări filosofice

Literatura consacrată *timpului* este extrem de bogată, iar abordarea deplină a tematicii în cercetarea de față este imposibilă, din motive legate de amploarea și complexitatea subiectului.

Principalele teme legate de filosofia *timpului* sunt *fatalismul*, *reducționismul* și *platonismul cu privire la timp*, *topologia timpului*, *argumentul lui McTaggart*, respectiv *prezentismul*, *eternismul* și *teoria blocului în creștere*.

Dintre personalitățile care au elaborat valoroase teorii, concepte, idei, în vederea explicării factorului temporal, îi amintim pe Immanuel Kant (1724-1804), Henri Bergson (1859-1941), Edmund Husserl (1859-1938), Bertrand Russell (1872-1970), Hermann Weyl (1885-1955), Max Black (1909-1988), John Locke (1632-1704), Martin Heidegger (1889-1976), ș.a.

II.3.2. Arhaic și modernitate. O perspectivă a întoarcerii

Omul arhaic nu se putea opune naturii, nu percepea lumea exterioară ca o multitudine de obiecte asupra cărora el ar fi putut să acționeze; dependența sa față de mediul înconjurător a fost reflectată în *mituri*.

Individul modern stăpânește *timpul*, știe să îl organizeze, iar salvarea sa depinde în exclusivitate de el, de acțiunile săvârșite pe pământ, în fiecare zi. Problema societății moderne vizează faptul că ea este una industrială, a consumului și, cu cât este mai bine organizată, afectează

viaţa individuală. Ajungând la limita autodistrugerii personale, singura soluţie a individului este să se reconecteze cu spaţiul primordial, cu *timpurile arhaice*.

II.3.2.1. Despre elasticitatea timpului. Binomul reversibil-ireversibil

O societate tradiţională va percepe existenţa temporală a individului drept *repetarea* ad infinitum a unor *arhetipuri* şi fapte semnificative, o *eternă reluare dintr-un început* (Eliade, 1994: 88).

Un spaţiu al revărsării *arhetipurilor* şi a modelelor eroice, este *mitul* – o *istorie adevărată* care serveşte drept *model* comportamentului uman. Prin *imitarea* sau simpla povestire a actelor exemplare, omul arhaic se detaşează de *timpul profan* şi intră în *timpul sacru*.

Există o graniţă clară între *timpul mitic* şi cel *profan* – acesta din urmă este *ireversibil* şi înregistrează existenţa umană cotidiană, desacralizată.

II.3.2.2. Cosmogoniile ciclice

Viziunea Timpului infinit şi *mitul eternei reîntoarceri* sunt strâns legate de concepţia indiană a timpului ciclic şi de faptul că, din perspectiva Marelui Timp, întreaga existenţă umană şi istoria în sine sunt iluzorii. Aceasta pentru că în planul ritmurilor cosmice, lumea istorică, existenţa individuală şi colectivă durează, de fapt, cât cuprinsul unei clipe (Eliade, 1994: 84).

Principiul de bază al *miturilor* care vizează *cosmogoniile ciclice* se raportează la început în momentul finalului, şi aceasta pentru că *miturile* respective sunt subordonate ideii de gravitaţie a formelor create către forma creatoare – ele ating apogeul, se sting şi se reîntorc. Acest proces plasează fiinţa în eternitatea din care renaşte de fiecare dată.

II.3.2.2.1. Mitul eternei reîntoarceri

Mitul eternei reîntoarceri vizează relaţia cu toate evenimentele din lume care *se repetă* în aceeaşi succesiune, printr-o serie eternă de cicluri (Anderson, 2017: 34). Un aspect esenţial este, de multe ori, ignorat: *Eterna Reîntoarcere* nu se referă la *revenirea unui identic*, la întoarcerea în acelaşi punct, ci este o *repetiţie eliberatoare* şi, mai ales, *selectivă* (Deleuze, 2002: 32-33).

II.4. Timpul muzical

Începând cu deceniul 5 al secolului trecut, compozitorii pledează în favoarea redobândirii dimensiunii sacre a muzicii. În acest context, ideea *temporalităţii* joacă un rol primordial. Creatorii găsesc diferite forme prin care să valorifice dimensiunea *temporală*: folosirea *isonului* – expresie a *eternului*, apelează la *doină* şi semnalele de buciium pentru a sugera ideea de *timp infinit*, respectiv *spaţiu fără graniţe*, viziunea lor implică ideea *circularităţii*, diferitele *ipostaze* ale “rupturii” la nivelul limbajului muzical – *muzica morfogenetică*, *tăcerea* şi aluzia vidului, golului, suspendării, spaţiu contemplativ, vastul *inconştientului*, ş.a.

Cu siguranță aspectul temporal este o particularitate a creației compozitorilor circumscriși esteticii *minimalismului-repetitiv esențializat*. Principiile care stau la baza edificării arhitecturii sonore sunt *principiul iterativ* și *principiul progresiv* – vizează reînnoirea permanentă a materialului, are o intenție evolutivă la nivel micro, sugerează *jocul cu timpul*.

Apoi, folosirea sunetelor lungi, a isonului, a unei mișcări lente, statismul, rarefierea, toate acestea sunt expresia unui *timp* care pare că *stă pe loc*, un *timp suspendat*, iar *muzica* creată devine *monotonă, atemporală* (Georgescu, 2020: 44-45).

II.4.1. Concluzie

Desacralizarea individului modern a alterat conținutul vieții sale spirituale, însă nu i-a afectat *imaginația*, acea componentă indispensabilă cu ajutorul căreia *imită, reproduce, reactualizează și repetă* continuu modele exemplare – *imaginile* (Eliade, 1994: 22-25).

De-a lungul timpului, *miturile* par a îmbrăca forme tot mai noi, par a-și schimba aspectul și a-și ascunde intențiile/funcțiile, însă în realitate rămân la fel de vechi.

Imaginea omului natural, nealterat de civilizație și istorie, precum și dorința de a restabili conexiunea între Cer și Pământ, toate acestea sunt în centrul preocupărilor omului contemporan și, implicit al artei aferente perioadei din care face parte, iar această atitudine se manifestă prin abordarea arhetipalității.

II.5. Despre monotonia arhetipală

Se poate discuta despre o *monotonie radicală, absolută* și o *monotonie parțială, relativă* (Georgescu, 2021: 12)¹¹. Referitor la prima dintre acestea, ea este în mod categoric un mijloc utilizat voit și consecvent în creația muzicală cu scopul de a obține un efect particular care să primească un ecou deosebit pe plan psihologic și care să dezvăluie o estetică specială.

Conform lui C. D. Georgescu, *monotonia arhetipală* are la bază **patru surse principale**: *arta vizuală, muzica atemporală, teoria jungiană și arhetipurile inconștientului colectiv și imaginea de ansamblu asupra muzicii românești*.

Monotonia evită noutatea informațională, dezvoltarea și dramaturgia, manifestă o preferință pentru simplitate, durate lungi, tempo-uri lente, segmente formale plate, operarea cu permanente și aproape insesizabile variațiuni ale aparatului fonic, cu intenția de a deruta receptorul “educat” să identifice structurile muzicale narrative.

În creația muzicală cultă, forme particulare de *monotonie arhetipală* apar în creația compozitorilor Corneliu Dan Georgescu, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Octavian Nemescu, Mihai Moldovan, Horațiu Rădulescu, Costin Mioreanu, Cornel Cezar, Anatol Vieru, dar și la Doina Rotaru, Liana Alexandra, Irinel Anghel, Mihaela Vosganian, ș.a.

¹¹ În Revista MUZICA nr. 4.

III. MINIMALISMUL-REPETITIV. PORTRERE DE COMPOZITORI

III.1. Liana Alexandra. Construcția repetitiv-evolutivă

Creația Liane Alexandra (1947-2011) se caracterizează printr-o anumită accesibilitate datorată orchestrației clare, precise și, mai ales, construcției *repetitiv-evolutive* ce creează senzația unei meditații plenare (Tartler, 1984: 65).

Creații: ciclul cameral *Incantații* (1978-2002) – comprimările și dilatările temei (aplicarea eterofoniei), *Crăiasa Zăpezii*, operă pentru copii (1978) – *contopirea repetitivității* cu celelalte elemente structurale oferă unicitate substanței muzicale, Simfoniile III, *Diacronii* (1982-1983), IV (1984) și VII (1995-1996) – o mixtură între *diatonic* și *minimalism*, ș.a.

III.2. Sorin Lerescu. Repetitivitatea contrastantă

Trăsătura esențială a lucrărilor circumscrise esteticii pare a o reprezenta asocierea ideii de contrast cu construcțiile repetitive – anumite creșteri sonore, prezența unei densități ritmice, prezența acelor aglomerări constituite din celule obsesive și generarea unor tensiuni, dar și divizarea aglomerărilor respective prin infiltrarea unei secțiuni contrastante, care anihilează efectul sonor construit până în acel moment.

Creații: ciclul de lucrări *Phonologos* (inițiat în 1983), Simfoniilor sale (1984-2019), *Modalis I* pentru orchestră (1979), cantata *Efigii* pentru trei grupuri concertino – tenor, bariton, grup vocal de copii (1979).

III.3. Maia Ciobanu. Minimalism-repetitiv

Preocuparea pentru *reducerea mijloacelor* și *simplitatea arhitecturii* o apropie, prin anumite lucrări, de *estetica minimalismului*. Maia Ciobanu folosește elemente de muzică minimală, pentatonia, ostinato-ul, recurge la *o maximă esențializare a expresiei* care poate fi efectul *căutării ordinii arhetipale* (Tartler, 1984: 100).

Creații: *Trei sculpturi* pentru cvartet de coarde: *Cumințenia Pământului*, *Himera* și *Muza adormită* (1987), *Decor* pentru clarinet și pian (1983), *Preludiu* pentru clarinet, chitară și trombon (1980), *Ghicitori*, cantată pentru cor mixt și orchestră pe texte populare românești (1975), *Cele șase peceți*, cantată pentru cor mixt, soliști și mediu electronic (1991), ș.a.

III.4. Mihai Mitrea-Celarianu. Muzică repetitivă

Mihai Mitrea-Celarianu a propus *unismul progresiv*; compozitorul adoptă limbajul *minimal-maximal* care are la bază “un material unic dezvoltat fără repetiție, dar cu infinite transformări variaționale” (Dediu, 2020: 395-396) – vezi ciclul *Incantations de la nuit éclairée*.

În lucrări precum *Milchstraßenmusik* (1984), *Jokari* (1990), *Aus* (1985), *Été* (1988) sau *Si* pentru 8 cello, Mihai Mitrea-Celarianu folosește *tehnica repetitivă* din necesități formale –

contribuie la realizarea unor suprafețe statice, non-evolutive, ca expresie a blocajului, a impasului – trăsături ce caracterizează societatea de tip capitalistă (Anghel, 1994: 48).

III.5. Liviu Dănceanu. Muzică repetitivă

Estetica propusă este o sinteză a multiplelor sale surse de inspirație și demonstrează aspirația către o unificare a concepției și personalizare a stilului, pentru că totul se desfășoară în cadrul unei *consecvențe conceptuale* (Georgescu, 2015: 37).

O apropiere de estetica *minimalismului-repetitiv* o sugerează construcția unor lucrări precum *Climax* pentru ansamblu cameral (1995) – *tehnica repetitivă* este îmbinată cu aspectul improvizatoric, *Șapte seri*, concert pentru trombon, orchestră și sintetizator (1991) – creează un fundal sonor continuu deasupra căruia evoluează un discurs sonor alcătuit dintr-un *material minimal*, *History 2* pentru ansamblu cameral, op. 75 (1998) – folosește micro-structuri repetitive și blocuri sonore care impun o anumită linearitate discursului muzical.

III.6. Lucian Meșianu. Muzică repetitivă

Despre modul inedit în care manipulează sunetul electronic, făcându-l marcă reprezentativă a stilului personal, compozitorul Nicolae Brânduș spunea că acest mediu *cânta!* (Brânduș, 2015: 50).

Lucian Meșianu a optat pentru *unismul progresiv*, cu precizarea că stilul componistic vizează o drastică economie de mijloace, non-repetitivitate și aspectul tranformațional.

Creații: *Hesperides*, Cvartetul de coarde nr. 3 pentru vioara I, vioara a II-a, violă și violoncel, *Musique pour deux pianos et deux percussions*, ș.a.

III.7. Liviu Glodeanu. Elemente minimal-repetitive

Stilul componistic vizează o formă concentrată a expresiei, o energie particulară în exprimare, gândirea constructivă, ordonarea rațională a materialului sonor clocotitor (Sandu-Dediu, 2018: 116).

Aparatul orchestral joacă un rol deosebit de important în evoluția discursului sonor și acționează ca un mecanism complex. El primește funcția de coordonator al dinamicii evenimentelor sonore, dinamică ce vizează comprimările și dilatările discursului muzical, evidențierea părților contrastante, alternanța dintre blocurile sonore tensionate și planurile transparente, calme, jocul suprapunerilor de blocuri sonore, permutarea și metamorfoza continuă a acestora.

Compozitorul optează pentru un material de dimensiuni restrânse – hexatonii, pentatonii și prepentatonii, contururile melodice sunt “stâncoase”, au o anumită asprime. Totodată, cultivă *muzica repetitivă* cu intenția de a configura o sonoritate arhaică cu rezonanțe incantatorii – un *folclorism minimal-repetitiv*.

Creații: *Leu și june se luptară* pentru cor mixt (1958), *Suita* pentru cor de copii, suflători și percuție pe versuri populare, op. 9 (1961), *Invențiunile* pentru suflători și percuție (1963), Concertul pentru orchestră de coarde și percuție, op. 5 (1959), Concertul pentru flaut și orchestră (1962), *Sabaracalina*, suită pentru cor mixt și jucării muzicale (1973), ș.a.

III.8. Mihai Moldovan. Minimalism-repetitiv

Stilul componistic se particularizează prin simetrie, utilizarea limbajului modal cromatic, dar și a unui polimodalism, folosirea texturilor, a structurilor spectrale, a unor motive folclorice – fără a le altera, preferința pentru organizări temporale bazate pe calculul matematic, pendularea între ritmul rubato și giusto, între static și pulsatoriu, folosirea unor elemente *repetitive* inspirate din ethosul românesc.

Creația sa este deci o sinteză între tradiție și inovație. Modernitatea stilului său componistic este explicată prin acțiunea de extracție a materialului din adâncurile muzicale ale tradiției orale românești, racordarea la inovațiile *avangardei* occidentale și investirea *arhaicului* cu funcția de expresie cu valoare *universală* (Duțică L., 2017: 91-92) – vezi *Cadenza III* pentru flaut, xilofon, marimbă și vibrafon (1971), *Imaginați-vă un spectacol Kabuki* (1973), *Clopote* pentru cor mixt (1978), *Tulnice* (1971), *Vitralii* (1968), *Scoarțe* (1969), ș.a.

III.9. Horațiu Rădulescu. Muzică non-evolutivă

Compozitorul optează pentru *muzica plasmatică* care este, în fond, o viziune asupra *muzicii non-evolutive*; ea presupune folosirea unei tehnici componistice prin care se realizează o mișcare minimă, omogenă, lentă în interiorul aparatului fonic pe care se clădește întreaga lucrare. Acesteia compozitorul îi adaugă *estetica acusmatică*, de ascundere a sursei sonore.

Rădulescu optează pentru *o muzică de stare specială* în defavoarea *muzicii active, cu acțiuni* (Anghel, 2018: 117).

Creații: *Capricorn's Nostalgic Crickets* pentru formație de suflători (1974-1975), *These Occult Oceans* pentru voci de bas (1981), *Astray* pentru saxofon și pian preparat (1983), ș.a.

III.10. Iancu Dumitrescu. Muzică non-evolutivă

Iancu Dumitrescu propune *orfismul* – “redescoperirea naturalității fenomenului muzical” și “restaurarea încrederii în puterea orfic-incantatorie a muzicii” (Tartler, 1984: 201). Lucrări concepute în sensul muzicilor ancenstral-intuitive: *Movemur et sumus* (1978), *Perspective la Movemur* (1979), *Ursa Mare* (1983), *Medium II* (1987), ș.a.

Apoi, compozitorul discută despre aspectul *acusmatic* care se referă la ocultarea sursei sonore, la transformarea și exploatarea continuă a entității sonore până în punctul în care forța primară, originară este aproape anihilată – vizează non-devenirea (Anghel, 1995: 73) – vezi *Harryphonie* (Epsilon, 1986), *Ursa Mare* (1983), *L'Orbite d'Uranus* (1988).

IV. MINIMALISM ARHETIPAL. PORTRERE DE COMPOZITORI

IV.1. Corneliu Dan Georgescu

Sursele de inspirație rămân arhitectura egipteană, gotică sau americană din prima parte a secolului XX, muzica exotică – tradiția asiatică, africană, dar și europeană, folclorul românesc și, în mod special, natura; preocuparea pentru muzica autohtonă și pentru limbajele tradiționale ale altor spații explică direcția sa componistică ce vizează globalizarea fenomenului muzical (Stănescu, 2019: 784).

În ceea ce privește **modelele sale estetice**, acestea se identifică cu figuri din domeniul artelor plastice – Piet Mondrian, Ion Țuculescu (1910-1962), Constantin Brâncuși, dar și Marin Gherasim (1937-2017), Paul Klee (1879-1940), Joan Miró (1893-1983), ș.a.

IV.1.1. Creația muzicală. Linii directoare principale

O schiță a atelierului său de creație ar evidenția existența câtorva direcții principale pe care compozitorul le-a abordat de-a lungul timpului, cu precizarea că ele însoțesc actul creator încă de la începuturi, doar teoretizarea lor este realizată mai târziu.

Prima direcție, o dominantă a stilului său, este cea **atemporal-arhetipală**. Principiile componistice pe care C. D. Georgescu le-a aplicat vizează ideea *contemplării unui arhetip* sau a unui *minimalism arhetipal esențializat*; vezi ciclul *Modele* (1969-1972) și *Studiile Atemporale* (1980).

A doua este direcția postmodernă avant-la-lettre orientată spre **neo-folclorism** – ciclul celor zece *Jocuri* pentru orchestră (inițiat în 1963) și ciclul *Motive Transilvane* (2001-2018), **folosirea citatelor** – ciclul *Contemplating J. S. Bach* pentru orgă sau formații camerale (1999), ori a **muzicii bizantine** ca element principal – ciclul *Byzantinische Suggestionen* (2001-2019).

A treia este direcția consonanțelor pseudo-tonale orientată către *arhetipal*; vezi cele 18 cvartete (inclusiv ciclul *Hommage à Piet Mondrian* (1980-2018)), cele trei simfonii dedicate lui Ion Țuculescu, precum și alte lucrări; direcția a fost inițiată în anul 1968 prin *Opt Compoziții Stative* pentru pian și mediu electronic.

A patra direcție vizează o predilecție pentru un **minimalism esențializat**, optarea pentru un material coerent și funcțional, pentru folosirea **isonului**, **direcția algoritmică** – vezi ciclul *Orbis* și compozițiile camerale realizate după anul 1990, **direcția filmelor** – filmele *Silberklang* (2004), *Sliding* (2005), *Principiul Fata Morgana. Sistematica iluziilor* (2018), ș.a.

IV.1.1.5. Concluzie

Despre lucrările sale spune că sunt imperfecte (Frățilă, 2016: 24)¹² și admite faptul că a deformat multe idei bune, prin supra-lucrare; despre reușite afirmă că sunt puține și, surprinzător, tocmai

¹² În Revista MUZICA nr. 4.

creațiile respective au fost lucrate repede (Ștefănescu, 2019: 869). Compozitorul nu urmărește să fie apreciată realizarea lor, ci idealul spre care aspiră.

IV.2. Aurel Stroe

Aurel Stroe este un important exponent al *moderniștilor avangardiști*. Muzica lui reprezintă fuziunea insolită dintre un modernism extremist, avangardist și un discurs melodic-diatonic, ecou al trecutului ancestral și al muzicii sale primitive (Teodoreanu, 2017: 141).

Gândirea abstractă, organizarea activității componistice cu o evidentă intenție de o apropiere de originea și esența muzicii, spiritul investigator, sintetic și analitic, studierea și aprofundarea unor discipline complementare compoziției muzicale, toate acestea sunt înglobate într-o viziune inedită, originală.

Scrierile muzicologice sunt o prelungire a acumulărilor impresionante și a preocupărilor sale componistice, mărturiile unui laborator creativ bine organizat, ale cărui idei și principii au fost profund gândite și asimilate.

Creația sa abundă de idei pline de originalitate ce marchează unele dintre cele mai importante evenimente muzicale din acea perioadă – *clasele de compoziții, muzica morfogenetică, palimpsestul, sistemele de acordaj, metamuzica, folclorul planetar, complexitatea în muzică* (Cibișescu-Duran, 2017: 116).

Stroe propune o abordare *catastrofico-termodinamică* asupra creației muzicale – de fapt, își fundamentează morfogenetic estetica pe *teoria catastrofelor* (Brânduș, 2014: 42)¹³. Aceasta presupune existența în interiorul compoziției a unor metamorfoze structurale extrem de dramatice; structural, acest aspect implică fluctuație, incertitudine, permanente rupturi, transfigurări, evenimente șocante, greu de ingerat; produc deci dezechilibru și confuzie.

Se va discuta frecvent despre un anumit tip de **tragic**, despre “efectul psihic direct, nemijlocit, independent de orice argumente literare” al acestor structuri muzicale (Georgescu, 2017: 85)¹⁴, un **tragic** abstract care solicită participarea intelectuală a receptorului.

IV.2.2. Aspectul minimal-arhetipal

Există puncte de congruență cu *estetica minimală* și cu *muzica non-evolutivă* – elemente minimale, o permanentă încercare de a atinge forma ultimă, esența fonică, o anumită mobilitate imperceptibilă a discursului sonor, rupturile care întrerup orice perseverență sonoră, un timp suspendat, controlul asupra diversității și contopirea într-o substanță muzicală unică, ș.a. De asemenea, lucrările compozitorului, fundamentate fiind pe material arhaic – deci impregnate cu *substanță arhetipală*, aspect vital și indispensabil creației în sine –, vor fi ofertante din punct de vedere al procedeelelor și mijloacelor prin care A. Stroe alege să își clădească întregul edificiu fonic.

Dintre lucrările care se apropie considerabil de *estetica minimală*, amintim *L'enfant et le diable* (1989) și ciclul *Orestia* (1973-1988). Apoi, o *muzică non-evolutivă* este propusă prin

¹³ În Revista MUZICA nr. 4.

¹⁴ În Pascal Benteoiu ♦ Aurel Stroe. *Schițe de portret*.

lucrările *Muzică de concert* pentru pian, percuție și alămuri (1965), Concertul pentru clarinet și orchestră (1974), *Monumentum* pentru cor bărbătesc și orchestră (1963), *Laude I* (1966) și *Laude II* (1968), iar *estetică arhetipală* cu siguranță va încadra ciclul *Orestia, Canto I* (1967), *Canto II* (1971) și *Arcade* (1962).

IV.3. Ștefan Niculescu

Compozitori, muzicologi, colegi de generație și foști studenți îl descriu ca fiind ordonat, coerent, sistematic și logic în gândire (Iorgulescu, 2015: 21), cu o evidentă afinitate pentru echilibru, armonie, o gravitate particulară și monumentalitate (Georgescu, 2015: 43)¹⁵. Deseori se afirma faptul că, înainte de scrierea propriu-zisă a unei lucrări muzicale, Niculescu studia întreaga literatură de gen (Brânduş, 2014: 48)¹⁶.

Referitor la cursurile și scrierile sale, acestea sunt descrise ca având „o logică impecabilă, cu o informație densă, concentrată, dar foarte clară” (Buciu, 2015: 12-13) – compozitorul era recunoscut pentru „limpezimea de cristal” (Hîrlav Maistrovici, 2015: 98-99) a scrierilor muzicologice, pentru precizia terminologică, rigurozitatea și meticulozitatea (Iorgulescu, 2015: 20) cu care trata orice subiect.

Muzica lui Ștefan Niculescu este o *muzică de viziune* (Dediu, 2004: 256). Creația muzicală se caracterizează prin respectarea unor principii riguroase de construcție, minuțiozitate în elaborarea edificiului arhitectonic, o anumită linearitate, un echilibru desăvârșit între detaliu și ansamblu, o sonoritate rafinată care este efectul *simplității esențelor* ce fundamentează discursul muzical (Petecel Theodoru, 2003: 184).

Alte particularități vizează puritatea, noblețea, eleganța, dar și pregnanța blocurilor sonore, structura monolitică, discursul aflat sub semnul sobrietății și a sacralității. Pentru el, muzica este o artă meditativă, solemnă, elevată spiritual, o formă intangibilă, luminoasă, care servește, dezinteresat, sacrul (Georgescu, 2015: 48)¹⁷.

IV.3.3. Eterofonia. La intersecția dintre minimalismul-repetitiv și curentul arhetipal

Niculescu tratează **eterofonia** în funcție de tipurile de distribuție a evenimentelor sonore în discursul muzical. În acest sens, compozitorul a evidențiat 3 zone: *zona evenimentelor sonore rarefiate*, *zona evenimentelor sonore detaliate* și *zona evenimentelor sonore aglomerate*. Dintre acestea, *aglomerarea* este puternic atașată de **eterofonie**.

În jurul conceptului arhetipal de **eterofonie**, va crea o muzică pentru care alege o abordare particulară, de tipul *dezvoltare concentrică*. Această abordare implică organizarea materialului sonor pe baza unui set de complementarități de tipul Unu-Multiplu, sincronie-asincronie, unison-plurimelodie, fapt ce va oferi conturarea unei tipologii componistice specifice – vezi ciclul

¹⁵ În Ștefan Niculescu. *Portret în eterofonie*.

¹⁶ În Revista MUZICA nr. 4.

¹⁷ Ibidem.

Sincroniilor, Hétérophonie pour Montreaux (1986), *A due* pentru clarinet și fagot (1986), *A tre* pentru vibrafon, flaut și sintetizator (1986), dar și *Duplum, Triplum, Octuplum*, ș.a., ciclul simfoniilor sau *clasele de compoziții: Unisonos I – Unisonos II, Ison I – Ison II*.

Una din trăsăturile principale ale lucrărilor menționate vizează folosirea *repetiției* cu cele două ipostaze ale sale – *evolutivă* (implică procesul desincronizării) și *non-evolutivă* (implică ideea sincronizării evenimentelor sonore). O altă particularitate vizează realizarea unui discurs muzical bazat pe *continuitate, coerență și coeziune*. În ceea ce privește forma muzicală, ea este construită din blocuri succesive, în interiorul fiecărui bloc existând un *proces*, o transformare progresivă a arhitecturii de început.

Dan Dediu vorbește despre capacitatea mematică a conceptelor niculesciene – cu referire la pregnanța și influența incredibilă asupra altor compozitori a memelor **sintaxe sonore** și, mai ales, a **eterofoniei** (Dediu, 2015: 27)¹⁸.

IV.3.4. Muzica sacră

Muzica de *esență sacră* este rezultatul dezvoltării unei sensibilități particulare și a unei afinități față de ceea ce înseamnă mistic, față de religie ori de sfera imaginarului; cu siguranță este rezultatul unor căutări și preocupări interioare.

Preferința pentru simetrie, pentru *simplificarea* discursului muzical, echilibrarea opozițiilor plinuri-goluri, continuitate-discontinuitate, folosirea *principiului iterativ*, toate acestea încadrează creațiile sale în zona unei estetici a luminii, a diurnului și, în mod deosebit, le leagă de ideea de *transcendență* (Petecel Theodoru, 2003: 305) – vezi *Invocatio* pentru 12 voci (1989), *Axion* pentru cor de femei și saxofon (1992), *Psalmus* pentru șase voci (1993), Simfonia a IV-a, *Deisis* (1995) și Simfonia a V-a, *Litanii la plinirea vremii* (1997).

De altfel, și *unisonul* este un topos specific stilului său componistic. *Unisonul*, ca soteriologie, se manifestă ca agent al bucuriei, ca imagine a divinității ori salvare și reîntoarcere în matca originală – vezi *Cantata a III-a, Ison II*, Simfonia a II-a, *Omagiu lui Enescu și Bartók*, ș.a.

IV.4. Myriam Marbé

IV.4.1. Muzica ritualică – conexiuni arhetipale

Pentru a reactualiza o muzică a *trecutului*, o muzică *ritualică*, compozitorii trebuie să identifice, înainte de toate, structurile muzicale arhaice și, apoi, să găsească mijloacele componistice adecvate integrării *arhetipurilor* în actualitate (Duțică L., 2017: 9).

Practica unor noi *ritualuri* pot avea un efect benefic asupra omului modern – îl pot (re)învăța să regăsească *natura tainică* (Dănceanu, 2003: 198).

În cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, reinvestirea muzicii cu atributele de *sacru* și *esențial* a fost posibilă prin îndepărtarea *muzicii rituale* de zona spectacularului.

¹⁸ În Ștefan Niculescu. *Portret în eterofonie*.

IV.4.2. Profil componistic

Fermecată de comorile adăpostite în stratul arhaic al culturii muzicale, compozitoarea va extrage versuri populare din acest fond străvechi și, folosindu-se într-un mod consecvent de alternanța dintre vorbit și cântat, de cuvinte murmurate sau strigate, va surprinde o anumită *primordialitate* (Petecel Theodoru, 2003: 297) care devine, de altfel, trăsătură dominantă a discursului său sonor. Complementar și inevitabil, același discurs va avea un pronunțat caracter *incantatoriu* (Manolache, 2009: 77).

Myriam Marbé a studiat relația dintre folclorul muzical autohton și anumite *rituale* arhaice – nașterea sau moartea, nunta, simbolistica anului nou, ș.a. În ceea ce privește explorarea folclorului, ea a urmărit obținerea unei expresivități specifice, motiv pentru care a recurs la uzitarea aceluși “timp lung” caracteristic doinei parlando-rubato, a unei linii preponderent melismatice, a unei pulsații obsedante, a unor timbralități și sonorități definitorii pentru spațiul românesc – vezi toaca, clopotele sau buhaiul (Sandu-Dediu, 2002: 117).

Creații: *Ritual pentru setea pământului* pentru 7 voci, percuție și pian preparat (1968), *Jocus secundus* pentru ansamblu instrumental, grup vocal și bandă (1969), *Requiem. Fra Angelico – Marc Chagall – Voroneț* pentru mezzosoprană, cor și orchestră de cameră (1990), *Trommelbass* pentru trio de coarde (1985), *Concertul pentru saxofon și orchestră* (1986), ș.a.

IV.5. Adrian Rațiu

Semne ale abordării *esteticii minimale* și existența unei zone de contact cu *tendința arhetipală*, se pot identifica în diferite creații. De fapt, însuși compozitorul mărturisea că, deși nu a urmărit realizarea unei sinteze *arhetipale*, ea există în lucrările sale (Sârbu, 2006: 33) – vezi Simfonia a II-a, *Independența* (1976-1977), *Sonata pentru vioară solo* (1985), ciclul *Convergențe* alcătuit din două cvartete și două trio-uri (1987-1995), *Sonata a cinque* (1984) și *Sonata pentru vioară și pian* (1991), *Alternanțe* pentru clarinet și clarinet bas (1986).

Alte argumente *arhetipale* vizează diferite formule melodice care au un substrat arhaic prin excelență, prezența *isonului*, a *eterofoniei* ori a unor *forme condensate, circulare* – vezi *Monosonata I* (1968) și *Impresii* pentru ansamblu de cameră (1968) –, *non-retrogradabile* – vezi macro- și micro-forma lucrărilor *Concertino per la “Musica nova”* (1967), *Convergențe II* pentru cvartet de coarde (1988) –, precum și tehnicile de construcție care le generează, și anume *repetitivitatea*, *ciclicitatea*, dar și *simetria*.

Partea a III-a. CURENTUL ARHETIPAL

I. VIZIUNE GLOBALĂ ASUPRA FENOMENULUI ARHETIPAL

I.1. Arhaic și universal. Influențele culturii indiene

Civilizația indiană reprezintă un model de conservare a moștenirii arhaice, astfel că interesul și deschiderea pe care popoarele europene le au vizavi de aceasta, sunt firești.

Conectarea la cultura indiană a contribuit semnificativ la redescoperirea *simbolismului* și a sacralității cosmice, a *mitului* și a *visului*, precum și a *psihismului* de adâncime, aspect ce a favorizat fundamentarea ulterioară a unor discipline ale *spiritului* – vezi folcloristica, mitologia, filosofia religiilor, filologia comparată și lingvistica, psihologia abisală.

I.2. Cercetarea arhetipală. Accepțiuni

De-a lungul timpului, *invarianții arhetipali* au primit 3 tipuri de explicații, după natura lor **metafizică** (esențe ontologice obiective), **psihologică** (antropologică), respectiv **culturală** (invarianți, toposuri ai anumitor culturi și curente). Fiecare aspect identificat era folosit, în funcție de epoca și contextul cultural particular, drept instrument analitic pentru diferite texte religioase, filosofice sau literare, fără a exclude posibilitatea îmbinării lor într-un demers complex care oferă posibilitatea realizării unor interpretări de anvergură.

Cercetarea arhetipală permite analiza individuală care surprinde configurația specifică fiecărei viziuni despre lume, fără a contesta valoarea uneia sau alteia, cu scopul de a realiza în cele din urmă o radiografiere generală prin care să se stabilească gramatica literaturii universale; ea evidențiază *imaginile simbolice* și *miturile colective* ale fiecărei culturi, ale fiecărui curent, și, în final, ale întregii umanități (Braga, 2017: 21).

II. DESPRE PSIHIC ŞI ARHETIPURI DIN PERSPECTIVA JUNGIANĂ. ELONGAREA CONCEPTULUI ÎN SFERA ARTEI MUZICALE

II.1. Psihanaliză jungiană

Astăzi, învăţăturile arhaice sunt înţelese prin prisma *imaginilor* şi *miturilor* care au supravieţuit trecerii timpului. Cercetători din diferite ramuri ale ştiinţei şi culturii – arheologi, antropologi, filologi şi istorici – s-au responsabilizat cu reconstrucţia diferitelor credinţe vechi şi cu transformarea lor în concepte moderne inteligibile (Jung et al. 2017: 133), pentru ca omul modern să le (re)descopere şi să înţeleagă aplicabilitatea şi necesitatea lor în viaţa cotidiană. Demersul a fost întregit de contribuţia Şcolii de psihologie analitică a lui Carl Gustav Jung.

II.1.1. Despre psihic

De-a lungul timpului, au fost elaborate diferite teorii şi filosofii legate de ceea ce ar putea desemna termenul de *psihic* – începând cu Antichitatea şi continuând cu civilizaţiile următoare, până în secolul al XIX-lea, s-a discutat despre existenţa unui *suflet* sau a unui *spirit*. Din secolul al XX-lea, termenul se contopeşte cu noţiunile: *minte*, *intelect*, *conştiinţă* şi *inconştient*, *totalitate a personalităţii*.

II.1.1.1. Suflet şi spirit

Termenul *suflet* derivă din cuvântul latin *anima* care înseamnă suflu, respiraţie, şi etimonul grec *ànemos* care înseamnă vânt. În Biblia scrisă, iniţial, în limbile ebraică şi greacă, *sufletul* este asociat cu termenii *nephesh* (din lb. ebraică, cu referire la *ceea ce respiră*) şi *psyché* (din lb. greacă, cu înţeles de *personificare a sufletului*).

Spiritului (termen german, *geist*) îi corespund multiple sensuri – include ideea de principiu opus materiei, substanţa sau existenţa imaterială numită, în sensul cel mai larg, Dumnezeu ori purtător al vieţii (Jung, 2014: 236)¹⁹:

Spiritul apare în relaţie cu *sufletul* – sunt considerate principii active (superior, respectiv inferior), însă la fel de des apare ideea conform căreia cele două sunt, în final, unul şi acelaşi lucru.

Mai apoi, *spiritul* este limitat la anumite funcţii sau proprietăţi psihice – gândire, raţiune, intelectual, opus *sufletului* – acestuia din urmă îi corespunde sentimentul, afectul.

II.1.1.1.1. Dimensiunea spirituală a artei

Arta şi *cultura* au apărut şi au evoluat în spaţiile în care s-a manifestat *spiritualitatea*, în societăţile religioase (şi nu numai). Pentru spaţiile creştine, *arta* a reprezentat principalul instrument educaţional, iar ţelul vizat era trezirea *sufletului* sau a *conştiinţei*.

¹⁹ Lucrarea *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, Opere Complete 9/1.

În timp, s-a pierdut dimensiunea *ritualică* și cathartică a *artei*, artistul îndreptându-și întregul demers creator în sfera gândirii, îndepărtând-o astfel de tot ceea ce înseamnă *spiritual*.

Începând cu a doua jumătate a secolului trecut, creatorii și gânditorii au fost preocupați de recâștigarea dimensiunii *spirituale*, a accesului pierdut la *transcendență*, apelând la diferitele forme de exprimare – cuvânt, sunet, culoare.

II.1.2. Conținuturile psihicului din perspectivă jungiană

II.1.2.1. Psihic conștient

Eul reprezintă centrul câmpului *conștiinței*, fiind o achiziție empirică a existenței individuale și o imagine a *personalității conștiente*. Principala sa caracteristică este *individualitatea*. Elementele care compun Eul sunt „pretutindeni aceleași; ele variază totuși la infinit în ceea ce privește claritatea, nuanțarea lor emoțională și dimensiunea” (Jung, 2005: 13).

II.1.2.2. Psihic inconștient

Din perspectiva psihologiei conștiinței, *inconștientul* este divizat în conținuturi temporar subliminale, conținuturi reproductibile în mod nearbitrar, respectiv conținuturi care nu vor pătrunde niciodată în *conștiință* (Jung, 2005: 12).

Din perspectiva psihologiei personalității, *inconștientul* cuprinde *psihicul* exterior *conștiinței* – conținuturi *personale*, respectiv *psihicul* alcătuit din conținuturi *impersonale* sau *colective*.

II.1.2.2.1. Inconștientul personal

Inconștientul personal depozitează toate tendințele pe care individul le-a refuzat pe parcursul vieții sale – sunt deci experiențe care au fost la un moment dat *conștiente* și pot fi percepute ca acele *complexe afective* individuale.

II.1.2.2.2. Inconștientul colectiv

Inconștientul colectiv înglobează toate conținuturile experienței psihice ale omenirii și are un caracter neutru, obiectiv. El este alcătuit din conținuturi care nu au fost niciodată *conștiente*, *arhetipurile* – imagini universale arhaice.

II.1.2.2.2.1. Arhetipurile

“În cazul *arhetipurilor* nu este vorba despre reprezentări moștenite, ci despre *posibilități de reprezentări* moștenite; fiecare *arhetip* este capabil de o dezvoltare și o diferențiere infinită” (Jacobi, 2015: 75).

Jacobi admite existența *arhetipului per se*, care se manifestă ca posibilitate. Apoi, există *arhetipul* care apare și este perceput de *conștiință* datorită faptului că a primit o formă – apare ca o *expresie pulsională* sau o *imagine*. *Imaginea* își găsește corespondentul în *simbol*. În comparație cu *arhetipul per se* care este energie psihică concentrată, *simbolul* facilitează apariția și perceperea lui de către *conștiință*.

II.1.3. Personificări ale inconștientului

Fiecare dintre aceste conținuturi permanente și *a priori* (Jung, 2005: 16), prezintă un aspect dual; ele pot influența și perturba Eul. Felul în care este gestionată această ambivalență depinde exclusiv de fiecare persoană.

II.1.3.1. Persona

Persona (sau *personae*) – masca sau *arhetipul social*, este o calitate dobândită pe parcursul vieții individuale care asigură integrarea individului în societate. Ea reprezintă aparența, convenționalismul (Georgescu, 2021: 14)²⁰; o realitate secundară și o componentă infimă dintr-o personalitate complexă.

II.1.3.2. Umbra

Umbra este simbolic legată de noapte și este percepută în special ca acea dimensiune negativă a *psihicului* (Samuels et al. 2014: 257) – dorințe refulate, tot ceea ce societatea consideră a fi anormal și inacceptabil, dar și ceea ce un individ dorește să ascundă de cei din jurul său. *Umbra* este o problemă morală iar acceptarea ei reprezintă o provocare pentru personalitatea Eului.

II.1.3.3. Syzgy: Anima și Animus

Anima reprezintă personificarea tuturor tendințelor feminine din psihicul bărbatului (Jung et al. 2017: 231), incluzând intuiția, sentimentele, sensibilitatea, emoțiile, receptivitatea, tendința îmbrățișării iraționalului și cultivarea sentimentelor față de natură.

Animus reprezintă personificarea tuturor tendințelor masculine din psihicul femeii. Acesta facilitează crearea unei legături cu Sinele și oferă posibilitatea de a transforma totul într-o activitate creatoare, plină de sens. Mai mult, datorită lui, femeia este înzestrată cu un spirit întreprinzător, curajos, sincer, obiectiv, rațional, disciplinat, un spirit care atinge înțelepciunea spirituală; devine un sprijin interior inestimabil, care îi compensează delicatetea exterioară.

²⁰ În Revista MUZICA Nr. 2.

II.1.3.4. Sinele

Sinelui reprezintă nucleul cel mai profund al *psihicului*, este *arhetipul totalităţii psihice*. El poate fi simbolizat ca centru al unei sfere care este înconjurat întâi de *inconştientul colectiv*, apoi de învelișul *inconştientului personal* și de un cerc exterior al *conştientului* ce are drept focar Eul (Vosgian, 2017: 43)²¹.

Sinele este un supraconcept care cuprinde Eul. Lui îi corespunde *personalitatea totală*, deci include și *personalitatea conştientă*. Eul este subordonat Sinelui și se comportă ca parte din întreg.

II.1.4. Procesul individuării

Jung aduce în atenție așa-numita *funcție transcendentă* care este realizată printr-o fuziune de factori *conştienți* și *inconştienți*. Ea se referă la confruntarea individului cu propriul *inconştient*. Scopul final al *transcendenței* îl reprezintă atingerea *individuației* – proces prin care individul integrează o parte din *inconştient* în *conştient* și, totodată, reușește să obțină unicitatea personală.

II.2. Manifestarea fenomenului arhetipal în sfera muzicală

Chiar dacă unii compozitori nu intenționează să-și orienteze demersul creativ către o *estetică arhetipală*, nu există o lucrare muzicală care să nu se sprijine pe un *strat arhetipal*; orice evitare deliberată a anumitor *arhetipuri* înseamnă folosirea inconştientă a altora.

Reprezentarea arhetipului muzical se realizează prin *componente arhetipale* – prin elemente specifice muzicii, cu mențiunea că ele nu sunt *arhetipurile* în sine, ci participă la definirea lor (Georgescu, 2020: 27)²².

Folosirea tematică a acestui dat fizic într-o compoziție muzicală, este un *gest arhetipal* pentru că presupune realizarea unei activități umane. Astfel, nu ne raportăm doar la calitatea lui fizică cât mai ales la rolul pe care *gestul arhetipal* îl are într-un context muzical dat.

II.2.1. Trasarea unor linii directoare în clasificarea arhetipurilor muzicale. Studii de cercetare

Dan Dediu descrie *arhetipul muzical* ca fiind un *tipar conceptual al câmpurilor de energie muzicală*, cu precizarea că aceste câmpuri energetice reprezintă *proces* și *forțe* care se omogenizează într-o *formă conceptuală*, cu trăsături și funcții clar formulate. În ceea ce privește *energia muzicală*, aceasta vizează trei direcții: *atractivitatea*, *contrastul* și *similitudinea*.

Referitor la categoriile generale de *arhetipuri*, semnificativă este clasificarea lui Octavian Nemescu: **arhetipuri de gradul I** sau *arhetipuri transcendente, transculturale*, **arhetipuri de**

²¹ În Revista MUZICA nr. 4.

²² În Revista MUZICA nr. 6.

gradul II sau *arhetipuri naturale* și **arhetipuri de gradul III** sau *arhetipuri culturale* (Anghel, 2018: 193).

O posibilă sistematizare este propusă de Irinel Anghel: *arhetipurile elementare, arhetipurile formale, arhetipurile sintactice, cele funcționale și arhetipurile temporale*.

Conform compozitorului C. D. Georgescu, o listă aproximativă a *arhetipurilor muzicale* ar cuprinde: *elemente de aritmetică, elemente de geometrie, repere spațiale, obiecte simbolice, noțiuni abstracte sau calități, opoziții binare, materiale, elemente din natură*.

La nivel structural, se pot identifica anumite *componente arhetipale: spațiale și temporale*, dar și *schemele formale* ori relațiile stabilite între segmentele formei (Georgescu, 2018: 172)²³.

În funcție de abordarea componistică a creatorilor de *muzică arhetipală*, Irinel Anghel distinge două categorii. Prima are în vedere *consecvența autorului asupra ideii arhetipale*, deci numărul de lucrări circumscrise orientării – creatori cu *preocupări tangențial-arhetipale* și compozitori cu *preocupări consecvent arhetipale*.

A doua categorie are în vedere *numărul arhetipurilor utilizate în conceperea unei creații*; vom întâlni compozitori ce folosesc *un număr limitat de arhetipuri* și compozitori care folosesc *Arhetipul Total*.

II.2.2. Interpretarea arhetipurilor în creația muzicală

Pentru că *arhetipul* este, în esență, o noțiune abstractă, iar *conținutul psihic* pe care îl vizează este dificil de definit, el poate fi doar sugerat printr-un *simbol*.

Organizarea integrală a *arhetipurilor psihice* ori a echivalentului lor *muzical* este practic imposibilă; în schimb, se poate considera o listă deschisă noilor descoperiri, interpretări, ipostazieri.

II.2.2.1. Numere, forme și nume

În tradițiile cosmogonice ale Pământului apar cele 3 forțe abstracte care generează lumea ancestrală: *numerele* – indicator temporar, *formele* – determinare spațială și *numele* – determină identitatea și indică esența fiecărei vietăți (Vosganian, 2017: 37).

Numerele sunt personalități distincte, idei, forțe, suport pentru elaborări simbolice (Georgescu, 2018: 177)²⁴. Ele echivalează cu înțelegerea și creația și, deci, stau la baza structurării a tot ce există, implicit a *muzicii*.

O altă forță este cea a *numelui* – în observațiile următoare, a *numelui divinității*. Prin memorarea și scandarea lor continuă, asemenea unei *mantră*, practicantul are asigurată intrarea în paradis.

Apoi, primele 3 numere generează tiparul *formelor* închise circumscrise genurilor muzicale occidentale, în perioada cuprinsă între Preclasicism și modernitate – forme simple și anumite

²³ În *Muzica atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români. Volumul I*.

²⁴ În *Muzica atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români. Volumul I*.

forme complexe. În contemporaneitate, *formele* simple sunt incluse în *forme* complexe, acestea din urmă inspirând construcții muzicale speciale. În acest context, esențial este *punctul*. El reprezintă izvorul *formelor* și, implicit, al sunetelor, dar și *centrul cercului*.

II.2.2.2. Arhetipurile începutului și sfârșitului

Arhetipurile începutului și sfârșitului, al *nașterii* și al *morții* sau *Incipit* și *Finis* sunt asociate cu originea, apariția, începutul, ascensiunea, respectiv sfârșitul, decăderea, dispariția.

Începutul este o structură muzicală de tip feminin, caracterizat prin instabilitate tonală, fragmentare ritmică, nuanța *pp*, ș.a., pe când *sfârșitul* introduce structuri de tip masculin și se particularizează prin stabilitate tonală, nuanța *ff*, tempo-ul rapid, ș.a.

II.2.2.3. Substanțele primordiale și categoriile sintactice

Plecând de la cele patru *categorii sintactice muzicale* pe care le-a definit Ștefan Niculescu, C. D. Georgescu propune o perspectivă inedită ce vizează o posibilă clasificare a *arhetipurilor muzicale*, corelându-le cu *substanțele primordiale*: *monodia* (Aeris sau aer), *omofonia* (Terra sau pământ), *polifonia* (Ignis sau foc), *eterofonia* (Aqua sau apă) (Georgescu, 2005: 32-33).

Muzical, *aqua* este asociată cu legato-ul, tempo-ul rubato, politempia, ornamentarea, și mai ales cu forma liberă, *terra* sugerează registrul grav, blocul de sunete, tutti, tempo giusto și, mai ales, forma fixă, structura quadrată, conturul precis, *aeris* sugerează pauza, registrul acut, glissando-ul, solo-ul, și mai ales subtilitatea, imperceptibilul, subliminalul, iar *ignis* se referă la mișcarea rapidă ascendentă, textura, crescendo, accelerando sau agitația, schimbarea, efemerul.

II.2.2.4. Arhetipurile ascensiunii, apocalipsei, eshaton

Mitul ascensiunii vizează oamenii care doresc *transcenderea* condiției individuale, evoluția personală, ascensiunea spirituală.

Conform lui C. G. Jung, astăzi asistăm la declanșarea *arhetipului apocalipsei* de către *arhetipul Sinelui*, ceea ce determină schimbarea viziunii culturale la nivelul întregii umanități.

Arhetipul eshaton vizează, dintr-o perspectivă mai individuală, ideea de final, degenerare și distrugere a corpului uman.

II.2.2.5. Arhetipul alternanței elementelor contrarii

Yin și *Yang* sunt inevitabile și inseparabile, reprezintă aspecte diferite ale aceleiași realități, iar continua lor interacțiune condiționează alternanțele și metamorfozele forțelor contrarii – sunt sursa tuturor posibilităților combinatorice de opoziții, precum și a factorilor complementari existenți în natură.

În muzică se impune diferențierea unor planuri fundamentale precum static-dinamic, dar și analogia dintre pauză și vid, respectiv sunet și plin, ori asocierea ordine-dezordine.

La nivelul structurilor muzicale elementare, distingem următoarele asocieri: registrul grav-acut, scara ascendentă-scara descendentă, crescendo-diminuendo, sunete scurte-lungi, ș.a., iar la nivelul sintaxei muzicale: muzică evolutivă-muzică non-evolutivă, formă deschisă-formă închisă, structură simetrică-structură asimetrică.

II.2.2.6. Prezența arhetipurilor *persona* și *umbra* în creația muzicală

Umbra se manifestă ca noutate, surpriză șocantă, contradicție incontestabilă, element care nu se integrează ci disturbă construcția muzicală prin prezența sa, motivul care conduce la desființarea sistemului de norme existent.

Persona poate fi percepută ca noul sistem de reguli care se conformează convențiilor curente, însă poate reprezenta și o fostă imagine a *umbrei*. De altfel, pot exista, concomitent, mai multe *măști muzicale*.

Persona și *umbra* sunt definite una în raport cu cealaltă, și nu individual.

II.2.2.7. Arhetipurile *anima* și *animus* în creația muzicală

Arhetipul *animus* are legătură cu ceea ce ține de reguli, proiect, structură, idee principală, existența virtuală; include ideea unei ordini, aspectul previzibil, o anumită rigiditate, familiile de timbre, sistemele melodice și ritmice.

Arhetipul *anima* vizează tot ceea ce ține de realizare materială, discursul sonor concret, detaliile, eventuale distanțări de regulile impuse de proiect, dar și anumite particularități ce țin de trăsăturile epocii, de stilul componistic personal, de estetica lucrării muzicale ori ideea de spontaneitate, haos, o anumită dezordine.

II.2.2.8. Alte arhetipuri. *Androgynus*, *Puer*, *Duplex Nativitas*

Androgynus trebuie perceput drept personificarea psihică care menține, în mod conștient, elementele masculin și feminin în echilibru, fără a avea intenția de a diminua calitatea uneia sau alteia. Muzical, asigură armonizarea întregii construcții muzicale.

Puer (*das Kind-Archetyp*) se referă la naturalețe, intuiție, instinct, curiozitate, creativitate, creștere, dezvoltare, dar și vulnerabilitate, o anumită naivitate și inocență. Arhetipul muzical *puer* este recunoscut în *spiritul ludic*, în intenția de a propune soluții noi, infantile, radicale; îi este specifică o anumită inocență și o plăcere a jocului.

Duplex Nativitas se referă la ideea originii simultane a divinității și a omului; se poate referi și la *materie* și *spirit*, respectiv *trup* și *suflet*.

În constelație cu arhetipul *animus*, arhetipul muzical *Duplex Nativitas* poate semnifica *originea operei* întemeiată pe o idee logică, un anumit atribut cultural sau viziunea creatoare a

compozitorului. În constelație cu arhetipul *anima*, poate semnifica *originea operei* bazată pe materializarea ideii și îmbogățirea ei cu detalii surprinzătoare.

II.2.2.9. Prezența arhetipurilor muzicale în creația compozitorului Aurel Stroe

Angrenată într-o continuă evoluție, creația compozitorului include prezența unor discontinuități, a unor *rupturi* care aparțin, într-o anumită pondere, unor *umbre*, marcând astfel noi perioade și aducând modificări semnificative unei anumite *persona*, în sens larg – *Humoresca cu două priviri în gol* pentru ansamblu cameral și orgă sau sintetizator (1997).

În creația compozitorului, confruntarea dintre *persona* și *umbra* este o dominant a stilului personal. Cu privire la cea din urmă, ea reprezintă acel *tragic* particular, definit prin structurile muzicale (Georgescu, 2021: 26)²⁵.

În ceea ce privește cuplul arhetipal *animus-anima*, acesta poate fi identificat în lucrarea *Arcade* pentru orchestră de suflători, trei *ondes Martenot* și orgă (1962) – a se urmări forma geometrică a arcadelor, respectiv asimetria lor, orchestrația în sine; lui *androgynus* îi revine responsabilitatea de a menține echilibrul între cele două componente, *anima-animus*, cu mențiunea că elementul *animus* domină variabilitatea propusă de *anima*, iar arhetipul muzical *puer* este legat de îndepărtarea (de cele mai multe ori) imprezibilă de *minimalismul-repetitiv sever*. Și, în final, arhetipul *Duplex Nativitas* vizează viziunea ideală a unei arhitecturi armonioase, cu un echilibru perfect, și materializarea ei prin folosirea șirului lui Fibonacci în sunetele orchestrei (Georgescu, 2020: 39)²⁶.

II.2.2.10. Extensii în contemporaneitate. Mihaela Vosgianian

Pentru Mihaela Vosgianian, cercetarea *arhetipurilor* reprezintă o constantă care se va reflecta în creația muzicală, în practica spirituală individuală sau în modulele sale de Terapie Sonoră. Lucrări care reflectă preocuparea pentru orientarea *arhetipală trans-realistă*: *Dynamic Meditation* (2010), *The Path of a human Angel* (2010), opera *Awaken Dreamer* (2012-2013), ș.a.

II.2.2.11. Concluzie

Arhetipurile enunțate pot fi percepute în orice lucrare muzicală cu precizarea că o lucrare muzicală nu poate fi descrisă doar prin aspectul ei arhetipal; acesta oferă baza intuitivă pe care se fundamentează înțelegerea și analiză ulterioară a lucrării.

Dacă arhetipurile secundare – *androgynus* și *puer* – sunt mai greu de identificat în structura unei lucrări muzicale, arhetipurile principale – *animus*, *anima*, *Duplex Nativitas* pot fi percepute mereu, indiferent de maniera tradițională sau modernă în care este realizată lucrarea.

²⁵ În Revista MUZICA nr. 2.

²⁶ În Revista MUZICA nr. 6.

III. MANIFESTAREA ARHETIPURILOR. FORME ŞI CONTEXT ÎN CONTEMPORANEITATE

III.1. Simboluri

Limbajul simbolic are la bază o logică guvernată de noţiunile *intensitate* şi *asociere* şi este singurul limbaj universal dezvoltat de umanitate, din toate timpurile (Fromm, 2019: 15).

Simbolurile îşi pot modifica înfăţişarea, însă funcţia lor rămâne aceeaşi. Ele reprezintă un element indispensabil pentru cei care doresc să desluşască semnificaţia *poveştilor cu conţinut arhetipal* şi a *viselor*.

III.1.1. Categorii de simboluri

Simbolurile convenţionale – termeni uzuali care au dobândit un sens general cunoscut de întreaga comunitate sau care sunt folosiţi intenţionat, asumat, într-un cadru restrâns.

Simboluri universale – termeni folosiţi pentru a interpreta concepte care depăşesc pragul experienţei umane; aparţin culturilor trecute, prezente şi viitoare şi se bazează pe experienţe senzoriale şi emoţionale asemănătoare.

Simbolurile accidentale – reprezentări ale *inconştientului individual*; au particularitatea de a asocia o experienţă individuală cu anumite locuri sau obiecte, cu situaţii care provoacă o stare particulară.

O altă ierarhizare vizează **simbolurile naturale** – îşi au sursa în conţinuturile *psihicului inconştient*, acele *imaginile arhetipale* şi **simbolurile culturale** – *imaginile colective* folosite de societatea civilizată drept fundament şi modalitate de exprimare a adevărilor diferitelor orientări religioase.

III.2. Visul

Visele reprezintă „sursa cea mai frecventă şi general accesibilă pentru cercetarea capacităţii omeneşti de *simbolizare*” (Jung, 2014: 223)²⁷; sunt o sursă inepuizabilă de *imagini* şi *energie psihică*.

III.2.1. Onirismul. O direcţie estetică inedită

Principala caracteristică a *onirismului* vizează renunţarea la logica unidirecţională a discursului muzical. În acest sens, propune o construcţie muzicală fundamentată pe *rupturi* şi mixturi de lumi, un discurs sonor cu un pronunţat caracter improvizatoric, cu o culoare suprarealistă (Dediu, 2020: 401) – vezi lucrările compozitorilor Aurel Stroe, Mihai Mitrea-Celarianu, Ulpiu Vlad, Irinel Anghel, Dan Dediu, Diana Rotaru.

²⁷ Lucrarea *Viaţa simbolică*. Opere Complete 18/1.

III.3. Poveşti cu conţinut arhetipal

III.3.1. Basmul

Basmul este un exemplu de document mitologic ce conţine într-o anumită proporţie (mai mică faţă de *mituri* şi *legende*) un depozit de material cultural prin care se ajunge la structurile de bază ale psihicului uman, şi va fi elaborat ca sistem relativ închis ce încorporează o semnificaţie psihologică esenţială, exprimată printr-o serie de imagini şi întâmplări simbolice.

Basmul descrie, în esenţă, unul şi acelaşi fenomen psihic care este însă atât de complex încât sunt necesare multiple poveşti şi repetiţii până când fenomenul este asimilat *conştiinţei*. Acest fenomen inepuizabil este *Sinele* – totalitatea psihică a oricărui individ.

III.3.2. Mitologia

Funcţiile *mitologiei* sunt: **funcţia mistică, funcţia cosmologică, funcţia sociologică şi funcţia psihologică.**

În ceea ce priveşte **clasificarea miturilor**, reprezentativă am considerat-o pe cea propusă de Victor Kernbach. Aceasta are ca elemente-cheie următoarele: *cosmogonia, elementele, panteonul, eroi arhetipali, destinul, spaţiu şi timp.*

Interpretarea *mitologiei* din perspectivă modernă şi readucerea în prim-plan a tezaurului arhaic se datorează psihanaliştilor – Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Sándor Ferenczi (1873-1933), Karl Abraham (1877-1925), Otto Rank (1884-1939), Toni Wolff (1888-1953), Aniela Jaffé (1903-1991), Marie-Louise von Franz (1915-1998), Jolande Jacobi (1890-1973), ş.a. Ei fac referire la faptul că “simbolistica *mitologiei* posedă o semnificaţie psihologică” şi consideră *miturile* drept „simptome ale dinamicii *psihicului*” (Campbell, 2020: 247).

III.3.2.1. Mitul personal

Jung considera că fiecare fiinţă umană are propriul său *mit* (Campbell, 2018: 151). Elemente esenţiale în identificarea *mitului personal*: *visele* şi *simbolurile mitologice*.

Cercetările sale au devenit etalon pentru mulţi contemporani de-ai săi şi nu numai. Conform lui Joseph Campbell, *miturile* unei societăţi oferă *modele* de viaţă pentru comunitatea respectivă. Ele trebuie să fie adaptate spaţiului geografic şi timpului istoric de care aparţin, iar *imaginea mitică* pe care o propune trebuie să lege prezentul de etern. Dacă individul îşi ia drept *model* o astfel de *imagine mitică*, el devine *transparent la transcendenţă* şi îşi va construi drumul în numele acestei *transcendenţe*.

III.3.2.2. Mitul – sursă de inspiraţie pentru creatorii de artă

În secolul al XX-lea, în mod deosebit în cea de-a doua jumătate a sa, fenomenul muzical propune idei şi concepte de creaţii extrem de interesante. În acest sens, preocuparea compozitorilor pentru

spirit și pentru universul *miturilor* – cu ale sale straturi *arhetipale*, a reprezentat o extensie aproape firească a spectrului estetic spre zona concepției filozofice despre existență (Lerescu, 2001: 61).

Creații reprezentative: George Enescu – *Oedip* (1931), Hans Werner Henze – *Basaridele* (1966), Aurel Stroe – trilogia *Cetății Închise*, Tiberiu Olah – *Troienele*, muzică de teatru (1966), Liviu Glodeanu – *Ulysse*, poem pentru voce și orchestră (1968) și opera *Zamolxe* (1969), Doina Rotaru – *Himere*, lucrare orchestrală (1994), ș.a.

III.3.2.2.1. Aurel Stroe. Ciclul *Orestia*

Creația este o compoziție morfogenetică, iar Sorin Lerescu identifică complexe virtuți teatrale (Lerescu, 2001: 67); substratul *arhetipal* o investește cu valoroase atribute simbolice, prin prisma personajelor mitice și a tematicii abordate.

Trilogia primește influențe est-europene dar și unele care depășesc spațiul european, și propune o sinteză estetică nouă – *repetitivitatea* și vocalitatea fac subiectul unei noi viziuni estetice, tranziția de la cânt la vorbire, forma arhitectonică deschisă, conectarea cu miturile antice, cu cântarea heterofonică, reintegrarea microintervalor în discursul melodic, folosirea registrului extrem pentru voci și instrumente, toate acestea impun o viziune componistică originală.

Orestia I. Agamemnon crează un univers muzical plin de semnificații propunând o evoluție continuă a structurilor sonore; compozitorul folosește melosul folcloric aneural, zgomote, forme arhaice de cânt și rostire, o melodică de tip bizantin, ritmuri realizate de un întreg aparat percuționist, dar și bandă magnetică și orgă.

Orestia II. Choeforele uzitează fragmente din colindele românești, dar și aparținând altor culturi – melodii din Mongolia, India, Abisinia (regiune din Cornul Africii). Lucrarea se particularizează prin tratarea diferențiată a ritmului, respectiv a construcției melodice, în funcție de tipologia personajelor ori contextul propus de materialul dramatic. De asemenea, se poate remarca preocuparea compozitorului pentru timbralitatea mixtă dintre solistul vocal și instrument – vom asista la transformarea instrumentelor în personaje cu rol deosebit în cadrul dramaturgiei.

În lucrarea *Orestia III. Eumenidele*, saxofonul este folosit în diferite ipostaze timbrale și reprezintă un element-cheie – întreaga construcție gravitează în jurul lui, deci deține esența întregului demers sonor. Imaginea este întregită de prezența corului și a soliștilor vocali, acompaniate de percuția de culoare (castaniete, maracas).

Vitalitatea timbrală și sublinierea traiectoriei melodice a vocii, așa cum apare și în primele două lucrări, fac din acest personaj orchestral o marcă a viziunii estetice propuse de Aurel Stroe.

IV. IMAGINEA. PERSPECTIVA JUNGIANĂ ŞI VIZIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI MODERNI

Percepţia lumii exterioare – înţeleasă ca interpretarea de către creier a impulsurilor transmise de organele de simţ – are loc prin intermediul *imaginilor* vizuale, auditive, olfactive, tactile. Pentru că *orice devine conştient apare întâi ca imagine* (Abt, 2019: 21), ele sunt esenţiale în cadrul procesului de conştientizare a *conţinuturilor psihicului*.

IV.1. Mandala

Mandala este un termen sanscrit şi înseamnă *cerc*. Indiferent de provenienţa lor – meditaţie yoghină, fantasmе individuale din *visе* sau produse prin *imaginaţie activă*, *mandalele* sunt posesoarele unor forme şi elemente fascinante.

Scopul contemplaţiei evenimentelor înfăţişate în *mandale* este reîntoarcerea individului din „iluzia existenţei individuale în totalitatea universală a stării divine” (Jung, 2014: 411).

IV.1.1. Câteva considerente despre *piatra filosofală*

Ideile alchimiştilor exprimă simbolic straturile profunde ale *inconştientului* şi oferă valoroase analogii ce facilitează înţelegerea imaginilor care apar în analiza psihologică a individului modern (Edinger, 2014: 343).

IV.2. Simboluri sacre în artele vizuale

Există o tendinţă naturală a individului de a înzestra diferite obiecte (naturale²⁸ sau construite de el) şi forme, cu o anume *simbolică*²⁹. În acest sens, istoria artelor vizuale şi cea a religiilor ne oferă multiple exemple. Dintre acestea, cu o semnificaţie psihică durabilă, se disting următoarele: *piatra*, *animalul* şi *cercul*. Aceste *simboluri* se regăsesc deopotrivă în centrul preocupărilor populaţiilor primitive, cât şi cele ale omului modern.

IV.3. Interpretarea artei moderne

Artistul modern are responsabilitatea de a găsi o modalitate de reprezentare vizuală a perspectivei sale interioare asupra fundalului spiritual al vieţii umane şi al lumii. Prin urmare, creaţiile plastice ale secolului al XX-lea vor părăsi zona senzorială şi chiar individuală, şi se va adresa şi, implicit, va cuprinde, colectivitatea.

²⁸ Categoria include elemente şi fenomene ale naturii (piatra, apa, focul, soare, luna, ş.a.), dar şi plante, animale, oameni.

²⁹ *Valoarea simbolică* se referă de fapt la o *semnificaţie psihică*.

În ceea ce priveşte mijloacele uzitate în exprimarea acestui *spiritual*, creatorii apelează la *realism* – Marchel Duchamp, Kurt Schwitters, Joan Miró, Jean Arp, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Salvador Dali, Marc Chagall, respectiv *abstracţionism* – Kazimir Malevich, Wasilly Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, Piet Mondrian, Marino Marini, Jackson Pollock, Georges Mathieu, ş.a.

IV.3.1. Arte vizuale în spaţiul românesc

Formele arhetipale, miturile şi legendele devin centrul preocupărilor unor artişti între care numele sculptorului Constantin Brâncuşi vibrează.

Apelând la substratul nostalgiilor, artiştii români caută acea esenţă ce dă un sens perindării infinite a lumii; caută realitatea originară, inalterabilă şi eternă, faptul cultural originar.

IV.3.2. Estetica operei lui Constantin Brâncuşi

IV.3.2.1. Influenţe

Cu siguranţă putem identifica anumite influenţe, fără a trasa graniţe categorice, pentru că arta vizionară primeşte variate ecouri: elementele folclorului şi ale stilului popular românesc, contactul cu avangarda parisiiană sau cu lumea arhaică – balcanică şi mediteraneană, dar şi cu arta primitivă africană sau oceanică şi, desigur, clasicismul grec. Un aport semnificativ l-au avut călătoriile întreprinse în spaţii culturale cu un bogat substrat mitologic – India, Egipt, Grecia, şi literatura scrisă; la aceasta se adaugă diferite cercetări antropologice şi mitologice la care a avut acces în perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale.

IV.3.2.2. Caracteristicile creaţiei

Alături de *simplificare*, aspect permanent urmărit şi transformat în metodă, trăsăturile care definesc *forma* sculpturilor brâncuşiene sunt: *stilizarea, puritatea formei, esenţializarea*, trecerea de la real la simbol şi căutarea unor semnificaţii umane, ca finalitate a creaţiei (Deac, 1982: 7-8).

IV.3.2.3. Teme şi forme

Principalele teme (Deac, 1982: 6) care îşi găsesc corespondent în *miturile şi legendele* străvechi şi pe care sculptorul a decis să le abordeze şi să le redea în lucrările sale sunt: originea Lumii, mitul păsării, al ascensiunii, mitul morţii şi al somnului, mitul centrului Lumii, tema dragostei şi a fertilităţii, precum şi cele care aparţin direct *mitologiei* sau eresurile româneşti.

Formele-cheie pe care le-a găsit şi le-a perfecţionat pe parcursul vieţii: forma *oului* – marca inconfundabilă a stilului său şi una dintre inovaţiile dominante ale creaţiei sale, a *Sărutului*, a *Păsării*, a *Coloanei fără sfârşit*, şi altele – sunt *forme arhetipale*, pline de sensuri, de *simboluri*.

IV.3.2.4. Funcții

Constantin Brâncuși a creat o artă care, înainte de toate, să fie *bucurie pentru simțuri*. În egală măsură, creațiile sale au o *misiune terapeutică*, ele sunt un *îmbold la reculegere* (Gideon-Welcker, 1981: 75), la *contemplare*, și cu siguranță vor solicita *intelectual* privitorii.

IV.4. Arta vizuală modernă. Model estetic pentru compozitori

Dintotdeauna, arta plastică a manifestat o influență puternică asupra creației artistice din domeniul muzical. Este o realitate firească, având în vedere faptul că este cea dintâi când vine vorba de inovație, schimbarea direcției, actualizare, revoluționarizare, deschidere, viziune.

Mai mult, anumiți compozitori își aleg drept modele estetice, figuri din domeniul vizual: Corneliu Dan Georgescu – afinitate cu creația artiștilor Piet Mondrian, Constantin Brâncuși, Ion Țuculescu, Christoph Niess; Maia Ciobanu folosește drept pretext pictura *Mărul în floare* (1912) a lui Piet Mondrian; creația muzicală a Doinei Rotaru și pânzele lui Horia Bernea; *muzica arhetipală* inițiată de compozitorul Octavian Nemescu – o potențială congruență cu arta vizuală a lui Kazimir Malevich; estetica propusă de creația lui Marin Gherasim și lucrările lui Ștefan Niculescu, Mihai Moldovan, Octavian Nemescu.

IV.4.1. Afinitate cu estetica brâncușiană

Despre Constantin Brâncuși, compozitorul Corneliu Dan Georgescu afirmă că este singurul său profesor de compoziție (Frățilă, 2016: 5)³⁰ și principalul său model estetic (Georgescu, 2019: 726)³¹; Ciclul Brâncuși cuprinde 3 piese: *Studiu pentru Columna Infinită* (2008), *Cvartetul de coarde nr. 11* (2011) și *Preludiu la Columna Infinită* (2011), însă interesul și admirația pentru estetica sculpturală brâncușiană se resimt și în alte lucrări ale compozitorului.

O altă serie de lucrări îi aparține compozitorului Tiberiu Olah – ciclul său de creații, *Omagiu lui Brâncuși* cuprinde lucrările *Coloana infinitului* pentru orchestră (1962), *Sonata pentru clarinet solo* (1963), *Spațiu și ritm* pentru trei grupe de percuție (1964), *Poarta sărutului*, poem simfonic pentru orchestră mare (1965) și *Masa tăcerii* pentru orchestră (1966-1967).

Alți compozitori care au fost influențați de estetica brâncușiană sunt: Iancu Dumitrescu – *Pasărea măiastră – Hommage à Brâncuși* für Kammerensembles (1978), Maia Ciobanu – *Trei sculpturi* pentru cvartet de coarde: *Cumințenia Pământului*, *Himera* și *Muza adormită* (1987), Doina Rotaru – *Aripi de lumină* pentru orchestră de 24 de flauți (2000).

De asemenea, preocuparea compozitorului Aurel Stroe pentru reducerea la esențial, ideea de simplificare continuă a unei idei inițiale, până la ultima ei expresie, ideea conform căreia aceste forme nu pot fi imitate și, în niciun caz, continuate, ci pot fi “găsite” de către creator o singură dată, toate aceste aspecte justifică admirația compozitorului pentru sculptura brâncușiană și

³⁰ În Revista MUZICA nr. 4.

³¹ În *Muzica atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români: Studii și eseuri de muzicologie*. Volumul II.

indubitabil conectează, din punctul de vedere al esteticii abordate, cele două forme de exprimare artistică – *Muzică de concert* pentru pian, percuție și alămuri (1965), *Laude I* (1966) și *II* (1968), *Canto I* (1967) și *II* (1971).

IV.4.1.1. *Arcade versus Corona Borealis*

Creația *Arcade* a compozitorului Aurel Stroe și lucrarea *Corona Borealis* realizată de Corneliu Dan Georgescu sunt două lucrări care, indirect, se raportează la *Coloana infinită* a sculptorului Constantin Brâncuși. Ambele se caracterizează prin comasarea radicală a procedeelelor componistice, prin prezența unor *elemente repetitive*, printr-un flux sonor amplu, continuu, care are un tempo lent și căruia îi este caracteristică o anumită *monotonie*.

V. Portrete de compozitori

V.1. Octavian Nemescu

O. Nemescu a avut o contribuție decisivă la emanciparea mișcării de *avangardă* din peisajul componistic românesc. Acesta s-a înscris în a doua generație de compozitori ai modernității, cea care emancipează ideile *postmoderniste* în arta sunetelor. *Recuperarea originilor* muzicii ca *ritual* reprezintă elementul definitoriu care descrie cel mai bine întreaga sa activitate.

V.1.1. Elemente stilistice definitorii în creația compozitorului Octavian Nemescu

Nemescu reprezintă una din figurile emblematice din spațiul românesc care a contribuit semnificativ la apariția și emanciparea curentelor *spectral* și *arhetipal*. Ca o extensie a preocupărilor sale legate de *arhetipalitate*, la mijlocul deceniului 7 al secolului trecut, propune *muzica imaginară*.

Compozitorul a promovat intens muzica *ritualică* spectaculară și, mai ales, non-spectaculară, cu caracter individual sau colectiv. Timpul de desfășurare al acestora poate fi de câteva secunde, minute, ore, dar și de ordinul zilelor, a săptămânilor, lunilor sau anilor.

Lista conceptelor și ideilor care definesc stilul componistic nemescian includ practicarea unei *muzici ambientale*, a celei *procesuale* sau *transformaționale*, simbioza *evoluție-non-evoluție*, ideea de *dilatare* și *condensare* spațială sau temporară, *politemporalitate*, *world music*, raportul natură-cultură, aplicarea *arhetipului total*, locul *pauzei* în creația sa, aspecte ce vizează *procesele memoriei*.

V.1.1.1. Muzica arhetipală

Compozitorul a fost preocupat de modelarea artistică a *Arhetipului Total*. El a aplicat ideea de *arhetip* asupra tuturor parametrilor muzicali: în plan melodic – *arhetipurile Ascensio și Descensio*, urcatul și coborâtul scării, *Începutul și Sfârșitul*, în plan acordic – *arhetipul trison*, în plan ritmic

– *iambul (pulsul vieţii)*, în plan dinamic –3 niveluri: *supraconştient*, respectiv *conştient* (ff şi f), *subconştient* (mf-mp), *inconştientul* (p-pp), în plan timbral – *zumzetul, tunetul*, în plan formal – *formele ciclice, spiralice*.

V.1.1.1.1. Concentric (1969)

Concentric este de fapt prima sa lucrare care aduce în prim plan ideea de *arhetip*, prin ea inaugurându-se simultan alte două estetici importante ale contemporaneităţii: *spectralitatea isonică* şi *noua complexitate non-serială*.

Este o muzică construită pe 3 straturi suprapuse şi vizează două coordonate: cea *spectaculară*, deci a muzicii ce se interpretează pe scenă şi cea *non-spectaculară*, cu referire la muzica înregistrată pe suport electronic, în vederea suprapunerii ei în timpul actului interpretativ (Ulpiu, 2005: 16).

V.1.1.1.1.1. Simbolismul centrului

Creaţia nemesciană răspunde nevoilor acute ale individului modern care este epuizat, secăt de substanţialitate, de spiritualitate; răspunde nevoii lui de echilibru, de stabilitate, de conectare cu adevărurile imuabile, de conectare la un *centru*.

Lucrarea *Concentric* a compozitorului Octavian Nemescu reprezintă un exemplu de experienţă personală modernă prin care autorul urmăreşte să reînsoflească anumite *simboluri primordiale*, pentru el însuşi dar şi pentru ceilalţi.

În egală măsură, are puternice proprietăţi terapeutice, vindecătoare şi reprezintă un tratament sonor care va ameliora, împreună cu alte creaţii circumscrise aceleiaşi zone estetice, şi chiar va vindeca arta muzicală. Deoarece compozitorii primei jumătăţi a secolului al XX-lea i-au lăsat *centrul*, compozitorii *arhetipali* caută să i-l restituie.

V.1.1.2. Muzica imaginară – o extensie a preocupărilor legate de arhetipuri

Spre sfârşitul deceniului 7, Octavian Nemescu formulează conceptul de *muzică imaginară – o cântare neexteriorizată, tăcută* sau o *sonorizare intimă* realizată în *imaginaţia* individului care este numit, în acest context, *subiect practicant* (Nemescu, 2015: 3)³². Lucrările circumscrise *muzicii imaginare* constituie o extensie a preocupărilor sale legate de *arhetipuri*, pe direcţia unui *minimalism sacru* şi cu evidente intenţii de *recuperare* a *simbolurilor sonore*.

V.1.1.2.1. Redescoperind muzica imaginară

Redescoperind muzica imaginară este un proiect cultural finanţat de Ministerul Culturii în anul 2020 care s-a concretizat într-o culegere coordonată de Irinel Anghel şi dedicată lui Octavian Nemescu. Chiar dacă este realizată câteva decenii mai târziu şi depăşeşte perioada la care mă

³² În Revista MUZICA nr. 3-4.

raportez în cercetarea de față, este un proiect important, o provocare și o confirmare a poziției altor personalități din spațiul componistic românesc față de perspectiva propusă de Nemescu. Materializarea culegerii asigură continuitate acestei orientări, diversifică prin noile conținuturi create și îi oferă un statut notabil în societatea actuală.

V.1.1.3. Concluzie

Octavian Nemescu nu doar că a fost deschizătorul drumului *arhetipalității* muzicale din spațiul românesc, ci și unul dintre compozitorii care au rămas loiali esteticii propuse. Preocuparea sa pentru modelarea artistică a unei *arhetipalități integrale* (Arhetipul Total) caracterizează în fapt întregul său demers componistic precum și existența sa spirituală. Este un ideal artistic, filosofic, spiritual, uman și moral pe care și-l asumă în calitate sa de om cultural dar și de ființă umană.

V.2. Tiberiu Olah

În ceea ce privește influențele și intențiile componistice, trebuie specificat faptul că, inițial, compozitorul a abordat un stil neoclasic, însă curând (deceniul 6 al secolului trecut) avea să propună un limbaj stilistic foarte personal care va purta amprenta inconfundabilă a autorului până la ultimul opus realizat de acesta.

Marca distinctă a stilului olahian o reprezintă *alternanța* dintre duratele scurte și cele lungi care creează rupturi în discursul muzical; alături de această caracteristică esențială pentru conturarea profilului componistic, se poate identifica o constantă în fundamentarea structurii sonore pe un folclor esențializat, pur, dar și faptul că apelează la culoarea modală pe care o integrează într-un context disonant

V.2.1. Profil componistic și scrieri muzicologice

Stilul componistic olahian este unul cu adevărat inconfundabil, arhitectura sonoră este amplă, complexă prin excelență. Ea include într-un mod preferențial elemente de sorginte folclorică, iar discursul propune cu insistență confruntarea factorilor opozabili, precum și acele rupturi ale devenirii temporale ori aglomerări și rarefieri evenimentiale; totul se contopește într-o viziune sintetică integratoare (Cibișescu-Duran, 2018: 49).

V.2.1.1. Ciclul *Omagiu lui Brâncuși*

Complexul Brâncuși, o viziune *arhaică și modernă* prin excelență, reprezintă *ideea* care îl va inspira pe Tiberiu Olah în realizarea ciclului său, cu precizarea că acesta nu și-a dorit să creeze echivalentul sonor al creației brâncușiene, în niciun caz să le imite, ci a fost preocupat să identifice “esența ascunsă a fenomenului” (Georgescu, 2019: 424)³³.

³³ În *Muzica atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români: Studii și eseuri de muzicologie*. Volumul II.

T. Olah foloseşte elemente primare, o melodie simplă cu un material sonor redus, esențializat pe care îl metamorfozează la infinit în construcția sonoră, obținând o muzică căreia mereu îi sunt adăugate alte nuanțe expresive.

V.3. Doina Rotaru

Asemenea lui Myriam Marbé, compozitoarea Doina Rotaru (n. 1951) alege să exploreze primordialitatea (Duțică G., 2016: 17) și își fundamentează întreaga construcție arhitecturală pe materialul tradițional, arhaic – se servește cu consecvență de modele specifice incantațiilor arhaice, de elemente aparținând folclorului vechi românesc și oriental care sunt personalizate, în funcție de necesitățile și opțiunile sale componistice (Anghel, 2018: 101).

Doina Rotaru propune un *minimalism arhetipal melismatic* (Dediu, 2020: 398) – *Joc de oglinzi* pentru patru flaute (1984), *Troițe* (1990), Concertul nr. 2 pentru flaut și orchestră, *Spiralis II* (1991), Concertul nr. 3 pentru flaut și orchestră, *Cercuri magice* (1993), *Uroboros* pentru două flaute (1998), *Aripi de lumină* pentru orchestră de 24 de flauti (2000), ș.a.

Chiar dacă întreaga creație este fundamentată pe un substrat arhaic, stilul componistic al Doinei Rotaru rămâne pătruns de o puternică radicalizare, iar uzitarea unor mijloace variate ale scriiturii contemporane cu scopul de a reactualiza straturi folclorice românești – doine, bocete, balade, colinde, face ca produsul muzical obținut să poarte amprenta unei rafinate abordări stilistice.

V.4. Adrian Iorgulescu

Adrian Iorgulescu a evitat aderarea categorică la orice mișcare, considerând că un compozitor adevărat face abstracție de toate aceste aspecte. Astfel se explică căutările sale care vizează discontinuitatea, transformarea, autenticitatea, abordarea unor curiozități sau preocupări individuale, și nu consecvența stilistică – “mărturisesc *chemarea diversității*” (Apostu, 2016: 4)³⁴. folclor, jazz, chiar divertisment.

Iorgulescu recurge la un limbaj serial-modal însă, concomitent, se poate remarca o economie de mijloace păstrată cu strictețe. Un exemplu elocvent în acest sens este Cvartetul de coarde nr. 2 (1984) (Fig. 83) în care recurge la ideea *claustrofonie* (Dediu, 2020: 398) – fundamentarea discursului sonor pe 4 sunete.

Revenirea la *elementaritatea arhetipală* uzitând mijloace moderne este o caracteristică ce vizează lucrări precum *Memento*, *6 lieduri* pentru voce, percuție și bandă pe versuri de Federico Garcia Lorca (1980), *Consonata* pentru pian solo (1981) sau *Moșii*, cantată pentru cor mixt și orchestră (1978).

³⁴ În Revista MUZICA nr. 7.



CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII PERSONALE ȘI ORIGINALITATE

Cercetarea își concentrează întregul demers în jurul acțiunii de *recuperare* a naturalității, a organicității, a vibrației consonante, a echilibrului și a spiritualității; redescoperirea semnificațiilor esențiale, guvernatoare ale Universului și repotențarea adevăratei valori a muzicii. *Minimalismul-repetitiv* și *curentul arhetipal* sunt decisive în acest sens.

Teza de doctorat reprezintă un veritabil tratat asupra celor două estetici, aducând în prim-plan atât conexiunile profunde dintre muzică și pictură, cât și impactul pe care *simbolurile* și *imagistica* universală le au asupra exprimării artistice.

Fenomenele în sine sunt extrem de complexe, prezentarea și analiza lor presupune un efort considerabil. Dificultatea constă tocmai în organicitatea și naturalețea lor.

Cercetarea reprezintă o contribuție semnificativă și profundă în contextul emancipării artelor, aducând în prim-plan *arta minimală*, precum și *curentul arhetipal* ca piloni esențiali ai exprimării artistice contemporane. Prin explorarea și analiza atentă a acestor curente, lucrarea oferă o perspectivă comprehensivă asupra evoluției și influenței lor; concomitent, subliniază importanța lor în emanciparea și transformarea artei.

Într-o epocă a vitezei și a transformării continue, poate că sunt ultima dovadă de unificare cu scopul de a crea și a reda frumusețea muzicii culte contemporane, ultimii piloni semnificativi care își asumă trecutul și îl îmbrățișează, restabilind o axă temporară, spațială, culturală ce leagă începutul istoriei muzicii de prezentul viu.

BIBLIOGRAFIE

- Abt, Theodor. 2019. *Introducere în interpretarea jungiană a desenelor*. Bucureşti: Editura TREI.
- Al-George, Sergiu. 1981. *Arhaic și universal*. Bucureşti: Editura Eminescu.
- Anghel, Irinel. 1997. *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. Bucureşti: Editura Muzicală a U.C.M.R.
- Anghel, Irinel. 2018. *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. Bucureşti: Editura Eikon.
- Anghel, Irinel. 2019. *Muzica românească. Anchetă*. În Georgescu, Corneliu Dan. *Muzica atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români: Studii și eseuri de muzicologie*. Volumul II. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Anghel, Irinel. 2019. *Ce înseamnă arta pentru dumneavoastră? Cum vedeți rolul ei acum, în secolul XXI? De ce scrieți muzică, care este motivația dumneavoastră atunci când creație ceva? (Anchetă)*. În Georgescu, Corneliu Dan. *Muzica atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români: Studii și eseuri de muzicologie*. Volumul II. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Argan, Giulio Carlo. 1976. *Walter Gropius și Bauhaus-ul*. Bucureşti: Editura Meridiane.
- Banciu, Ecaterina. 2006. *Arhetipuri estetice ale relației ethos-affectus în istoria muzicii*. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica.
- Besançon, Alain. 1996. *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului. De la Platon la Kandinsky*. Bucureşti: Editura Humanitas.
- Blaa, Lucian. 2019. *Trilogia cunoașterii*. Bucureşti: Editura Humanitas.
- Boia, Lucian. 2013. *Sfârșitul Occidentului? Spre lumea de mâine*. Bucureşti: Editura Humanitas.
- Braga, Corin. 2017. *10 studii de arhetipologie*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Buciu, Dan. 2015. *Maestrul, ucenicul și avangarda*. În Ștefan Niculescu. *Portret în eterofonie*. Ediție îngrijită de Olguța Lupu&Florinela Popa. Muzeul Național “George Enescu”. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Campbell, Joseph. 2018. *Căi ale fericirii. Mitologie și transformare personală*. Bucureşti: Editura Herald.
- Campbell, Joseph. 2020. *Eroul cu o mie de chipuri*. Bucureşti: Editura Herald.
- Chelaru, Carmen. 2020. *Cui i-e frică de istoria muzicii*. Volumul III: *Secolul-Problemă!; Fenomenul muzical mioritic*. Ediția a 2-a. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Cibișescu-Duran, Iulia. 2017. *Aurel Stroe – Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri*. În Pascal Benteoiu ♦ Aurel Stroe. *Schițe de portret*. Ediție îngrijită de Olguța Lupu. Muzeul Național “George Enescu”. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Cibișescu-Duran, Iulia. 2018. *Simfonia I de Tiberiu Olah*. În Tiberiu Olah. *Liviu Glodeanu. Schițe de portret*. Ediție îngrijită de Olguța Lupu. Bucureşti: Editura Muzicală.

- Coman, Lavinia. 2015. *Amintiri cu Ştefan Niculescu. În Ştefan Niculescu. Portret în eterofonie.* Ediție îngrijită de Olguța Lupu&Florinela Popa. Muzeul Național “George Enescu”. București: Editura Muzicală.
- Cosma, Viorel. 1970. *Muzicienii români. Lexicon.* București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor.
- Cudalbu, Grigore. 2018. *Moduri artificiale și/sau naturale în creația corală a compozitorului Liviu Glodeanu. În Tiberiu Olah. Liviu Glodeanu. Schițe de portret.* Ediție îngrijită de Olguța Lupu. București: Editura Muzicală.
- Dănceanu, Liviu. 2003. *Introducere în epistemologia muzicii (Organizările fenomenului muzical).* București: Editura Muzicală.
- Dănceanu, Liviu. 2015. *Simfonia a II-a de Ştefan Niculescu. În Ştefan Niculescu. Portret în eterofonie.* Ediție îngrijită de Olguța Lupu&Florinela Popa. Muzeul Național “George Enescu”. București: Editura Muzicală.
- Deac, Mircea. 1982. *Brâncuși. Surse arhetipale.* Iași: Editura Junimea.
- Dediu, Dan. 2004. *Radicalizare și Guerrilla.* București: Editura Muzicală.
- Dediu, Dan. 2015. *Câteva gânduri despre interpretarea muzicii lui Ştefan Niculescu. În Ştefan Niculescu. Portret în eterofonie.* Ediție îngrijită de Olguța Lupu&Florinela Popa. Muzeul Național “George Enescu”. București: Editura Muzicală.
- Dediu, Dan. 2015. *Ştefan Niculescu și memetica. În Ştefan Niculescu. Portret în eterofonie.* Ediție îngrijită de Olguța Lupu&Florinela Popa. Muzeul Național “George Enescu”. București: Editura Muzicală.
- Dediu, Dan. 2020. *Contribuții componistice românești după 1960. În Noi istorii ale muzicilor românești. Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI. Volumul II.* București: Editura Muzicală.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Nietzsche.* București: Editura All Educational.
- De Micheli, Mario. 1968. *Avangarda artistică a secolului XX.* București: Editura Meridiane.
- Dimoftache, Veturia. 2018. *Liviu Glodeanu. De la colindul transilvan la poemul Ulysse. Evocare. În Tiberiu Olah. Liviu Glodeanu. Schițe de portret.* Ediție îngrijită de Olguța Lupu. București: Editura Muzicală.
- Duțică, Luminița. 2013. *Concertul pentru orchestră în creația compozitorilor români. Vol. 1.* București: Editura Muzicală.
- Duțică, Luminița. 2017. *Prin labirintul muzicii contemporane.* Iași: Editura Artes.
- Duțică, Gheorghe. 2016. *Orizonturi componistice românești.* București: Editura Muzicală.
- Edinger, Edward F. 2014. *Ego și arhetip. Individuarea și funcția religioasă a psihicului.* București: Editura Nemira.
- Eliade, Mircea. 1994. *Imagini și simboluri.* București: Editura Humanitas.
- Eliade, Mircea. 1998. *Mituri, vise și mistere.* București: Editura Univers Enciclopedic.
- Eliade, Mircea. 1999. *Mitul eternei reînțoarceri. Arhetipuri și repetare.* București: Editura Enciclopedic.
- Eliade, Mircea. 2019. *Făurari și alchimiști.* București: Editura Humanitas.

- Fromm, Erich. 2019. *Limbajul uitat. O introducere în înţelegerea viselor, basmelor şi miturilor*. Bucureşti: Editura TREI.
- Georgescu, Corneliu Dan. 1965. *Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică*. În *Studii de muzicologie*. Vol. XVII. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2015. *Ştefan Niculescu şi noţiunea de “ethos muzical” Niculescu*. În *Ştefan Niculescu. Portret în eterofonie*. Ediţie îngrijită de Olgaţa Lupu&Florinela Popa. Muzeul Naţional “George Enescu”. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2017. *Tragicul contradicţiilor irezolvabile. “Privirea în gol” a lui Aurel Stroe*. În *Pascal Bentoiu ♦ Aurel Stroe. Schiţe de portret*. Ediţie îngrijită de Olgaţa Lupu. Muzeul Naţional “George Enescu”. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2018. *Arhetipurile muzicale (1984)*. În *Muzica atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români*. Ediţie îngrijită de Olgaţa Lupu. Volumul I. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2018. *Studiul arhetipurilor muzicale (III). Arhetipul „Naşterii” şi al „Morţii” (1986)*. În *Muzica atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români*. Ediţie îngrijită de Olgaţa Lupu. Volumul I. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2018. *Studiul arhetipurilor muzicale (I). Simbolica numerelor (1986)*. În *Muzica atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români*. Ediţie îngrijită de Olgaţa Lupu. Volumul I. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2018. *Prietenii mei, Liviu Glodeanu şi Mihai Moldovan. Generaţia noastră. Despre “minimalismul românesc”*. În *Tiberiu Olah. Liviu Glodeanu. Schiţe de portret*. Ediţie îngrijită de Olgaţa Lupu. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2018. *Studiul arhetipurilor muzicale (IV). Arhetipul alternanţei elementelor contrarii (Yin-Yang) (1987)*. În *Muzica atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români*. Ediţie îngrijită de Olgaţa Lupu. Volumul I. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2018. *Muzica atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români*. Ediţie îngrijită de Olgaţa Lupu. Volumul I. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2018. *Tiberiu Olah – O viziune aparte în muzicologia românească*. În *Tiberiu Olah. Liviu Glodeanu. Schiţe de portret*. Ediţie îngrijită de Olgaţa Lupu. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2019. *O perspectivă postmodernă asupra muzicii româneşti contemporane. Câteva gânduri*. În Georgescu, Corneliu Dan. *Muzica atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români: Studii şi eseuri de muzicologie*. Volumul II. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2019. *Schiţă de autoportret: Muzica mea*. În Georgescu, Corneliu Dan. *Muzica atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români: Studii şi eseuri de muzicologie*. Volumul II. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2019. *Muzica atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români*. Ediţie îngrijită de Olgaţa Lupu. Volumul II. Bucureşti: Editura Muzicală.

- Georgescu, Corneliu Dan. 2019. *Canto II de Aurel Stroe*. În Georgescu, Corneliu Dan. *Muzica atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români: Studii și eseuri de muzicologie*. Volumul II. București: Editura Muzicală.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2019. *Masa tăcerii de Tiberiu Olah*. În Georgescu, Corneliu Dan. *Muzica atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români: Studii și eseuri de muzicologie*. Volumul II. București: Editura Muzicală.
- Ghițescu, Gheorghe. 1976. *Permanențele artei*. București: Editura Meridiane.
- Gideon-Welcker, Carola. 1981. *Constantin Brâncuși*. București: Editura Meridiane.
- Gogolak-Olah, Edit. 2018. *Vivat Academia! Vivant professores! În Tiberiu Olah. Liviu Glodeanu. Schițe de portret*. Ediție îngrijită de Olguța Lupu. București: Editura Muzicală.
- Hîrlav Maistrovici, Sanda. 2015. *Ștefan Niculescu despre arta sunetelor, în Fonoteca Radiodifuziunii române*. În Ștefan Niculescu. *Portret în eterofonie*. Ediție îngrijită de Olguța Lupu & Florinela Popa. Muzeul Național “George Enescu”. București: Editura Muzicală.
- Ioan, Ana-Maria. 2019. *Interviu*. În Georgescu, Corneliu Dan. *Muzica atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români: Studii și eseuri de muzicologie*. Volumul II. București: Editura Muzicală.
- Iorgulescu, Adrian. 1991. *Timpul și comunicarea muzicală*. București: Editura Muzicală.
- Iorgulescu, Adrian. 2015. *Stăpânul sunetelor*. În Ștefan Niculescu. *Portret în eterofonie*. Ediție îngrijită de Olguța Lupu & Florinela Popa. Muzeul Național “George Enescu”. București: Editura Muzicală.
- Jacobi, Jolande. 2015. *Complex, arhetip, simbol în psihologia lui C. G. Jung*. București: Editura TREI.
- Joițoiu, Cristina Maria. 2014. *Liviu Glodeanu. Repere stilistice în creația concertantă*. București: Editura Muzicală.
- Jones, Arthur. F. 1992. *Introducere în artă*. București: Editura Lider.
- Jung, Carl Gustav. 1994. *În lumea arhetipurilor*. București: Editura Jurnal literar.
- Jung, Carl Gustav. 2005. *Aion. Contribuții la simbolistica Sinelui*. Opere Complete 9/2. București: Editura TREI.
- Jung, Carl Gustav. 2014. *Arhetipurile și inconștientul colectiv*. Opere Complete 9/1. București: Editura TREI.
- Jung, Carl Gustav. 2014. *Viața simbolică*. Opere Complete 18/1. București: Editura TREI.
- Jung, Carl Gustav. Von Franz, Marie-Louise. Henderson, Joseph L. Jacobi, Jolande. Jaffe, Aniela. 2017. *Omul și simbolurile sale*. București: Editura TREI.
- Karolyi, Otto. 1996. *The Minimalists La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass and John Adams*. În *Modern American Music from Charles Ives to the Minimalists*, London: Cygnus Arts.
- Kernbach, Victor. 1978. *Miturile esențiale*. București: Editura științifică și enciclopedică.
- Leahu, Alexandru. 2017. *Destinul în tragedia antică și în muzica Orestiiilor lui Aurel Stroe*. În *Pascal Bentoiu ♦ Aurel Stroe. Schițe de portret*. Ediție îngrijită de Olguța Lupu. Muzeul Național “George Enescu”. București: Editura Muzicală.

- Lerescu, Sorin. 2001. *Teatrul instrumental*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Românie de Măine.
- Lupu, Olguţa. 2015. *Aspecte ale sintaxei eterofone în creaţia lui Ştefan Niculescu. Studiu de caz: Eterofonii pentru Montreux*. În *Ştefan Niculescu. Portret în eterofonie*. Ediţie îngrijită de Olguţa Lupu&Florinela Popa. Muzeul Naţional “George Enescu”. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Lupu, Olguţa. 2018. *Scurtă incursiune în “Mikrocosmos-ul” lui Liviu Glodeanu*. În *Tiberiu Olah. Liviu Glodeanu. Schiţe de portret*. Ediţie îngrijită de Olguţa Lupu. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Lupu, Olguţa. 2018. *Tiberiu Olah – Crochiu în oglindă. Corespondenţe între preocupările muzicologice şi activitatea componistică*. În *Tiberiu Olah. Liviu Glodeanu. Schiţe de portret*. Ediţie îngrijită de Olguţa Lupu. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Manolache, Laura. 2001. *Amurgul evului tonal. Conceptele consonanţă-disonanţă de la antagonism la complementaritate*. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Marinescu, Liviu. 2015. *Fenomenul sincronizării în muzica lui Ştefan Niculescu*. În *Ştefan Niculescu. Portret în eterofonie*. Ediţie îngrijită de Olguţa Lupu&Florinela Popa. Muzeul Naţional “George Enescu”. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Mertens, Wim. 1983. *American Minimal Music. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Translated by J. Hautekiet; preface by Michael Nyman. London: Kahn & Averill.
- Mocioi, Ion. 1987. *Estetica operei lui Constantin Brâncuşi*. Craiova: Editura Scrisul Românesc.
- Nemescu, Octavian. 1983. *Capacităţile semantice ale muzicii*. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Niculescu, Ştefan. 1980. *Reflecţii despre muzică*. Bucureşti: Editura muzicală.
- Petecel Theodoru, Despina. 2003. *De la mimesis la arhetip*. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Petecel Theodoru, Despina. 2013. *Muzica – sferă a interferenţelor*. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Pintenaru, Mihai. 2018. *Tiberiu Olah – Sonata pentru clarinet solo*. În *Tiberiu Olah. Liviu Glodeanu. Schiţe de portret*. Ediţie îngrijită de Olguţa Lupu. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Popa, Florinela. 2018. “Folclorism”, “Naţional şi Universal”, “Realitate socialistă”. *Atitudini faţă de ideologia oficială în lucrările muzicologice ale lui Liviu Glodeanu*. În *Tiberiu Olah. Liviu Glodeanu. Schiţe de portret*. Ediţie îngrijită de Olguţa Lupu. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Samuels, Andrew. 2013. *Jung şi post-jungienii*. Bucureşti: Editura Herald.
- Samuels, Andrew. Shorter, Bani. Plaut, Fred. 2014. *Dicţionar critic al psihologiei analitice jungiene*. Bucureşti: Editura Herald.
- Sandu-Dediu, Valentina. 2002. *Muzica românească între 1944-2000*. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Sandu-Dediu, Valentina. 2015. *Câteva teme ale muzicii lui Ştefan Niculescu*. În *Ştefan Niculescu. Portret în eterofonie*. Ediţie îngrijită de Olguţa Lupu&Florinela Popa. Muzeul Naţional “George Enescu”. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Sandu-Dediu, Valentina. 2017. *Protest sau disimularea mesajelor anti-comuniste? Vocile lui Aurel Stroe şi Anatol Vieru*. În *Pascal Bentoiu ♦ Aurel Stroe. Schiţe de portret*, Ediţie îngrijită de Olguţa Lupu, Muzeul Naţional “George Enescu”, Bucureşti: Editura Muzicală.
- Sandu-Dediu, Valentina. 2017. *În căutarea consonanţelor*. Bucureşti: Editura Humanitas.

- Sandu-Dediu, Valentina. 2018. *Ce ştim şi ce nu ştim despre Liviu Glodeanu. În Tiberiu Olah. Liviu Glodeanu. Schiţe de portret*. Ediţie îngrijită de Olguţa Lupu. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Sandu-Dediu, Valentina. 2020. *Ideologii muzicale în România secolului XX. În Noi istorii ale muzicilor româneşti. Partea a II-a: Ideologii, instituţii şi direcţii componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*. Coordonatori: Valentina Sandu-Dediu & Nicolae Gheorghişă. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Sava, Iosif. 1991. *Ştefan Niculescu şi galaxiile muzicale ale secolului XX*. Bucureşti: Editura Muzicală a UCMR.
- Shelley, Peter James. 2013. *Rethinking Minimalism: At the intersection of Music Theory and Art Criticism*, Dissertation, Universitatea din Washington.
- Solomon, Marcus. 2011. *Paradigme universale*. Piteşti: Editura Paralela 45.
- Stănescu, Irina. 2019. *Dialog cu Corneliu Dan Georgescu. În Georgescu, Corneliu Dan. Muzica atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români: Studii şi eseuri de muzicologie*. Volumul II. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Ştefănescu, Ion-Bogdan. 2019. *Nobleţea destăinuirii. Interviu. În Georgescu, Corneliu Dan. Muzica atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români: Studii şi eseuri de muzicologie*, Volumul II. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Tartler, Grete. 1984. *Melopoetica*. Bucureşti: Editura Eminescu.
- Teodoreanu, Nicolae. 2017. *Două drumuri: al minţii şi al inimii în Choephorele lui Aurel Stroe. În Pascal Benteoiu ♦ Aurel Stroe. Schiţe de portret*. Ediţie îngrijită de Olguţa Lupu. Muzeul Naţional “George Enescu”. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Titu, Alexandra. 1983. *13 pictori români contemporani*. Bucureşti: Editura Meridiane.
- Ulpiu, Vlad. 2005. *Determinări selective în Poetica Viselor*. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Ulubeanu, Sabina. 2018. *Aspecte ale problematicei memoriei şi timpului în creaţia lui Tiberiu Olah. În Tiberiu Olah. Liviu Glodeanu. Schiţe de portret*. Ediţie îngrijită de Olguţa Lupu. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Văidean, Vlad. 2018. *Arta de a sculpta muzica – Tăcerea ca daltă a formei muzicale în Columna infinită de Tiberiu Olah şi în Simfonia nr. 1 de Anatol Vieru. În Tiberiu Olah. Liviu Glodeanu. Schiţe de portret*. Ediţie îngrijită de Olguţa Lupu. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Vieru, Anatol. 1993. *The Book of Modes*. Bucureşti: Editura muzicală.
- Vieru, Anatol. 1994. *Cuvinte despre sunete*. Bucureşti: Editura Cartea Românească.
- Von Franz, Marie-Louise. 2019. *Interpretarea basmelor* Bucureşti: Editura TREI.
- Vieru, Anatol. 2015. *Un profil luminos. În Ştefan Niculescu. Portret în eterofonie*, Ediţie îngrijită de Olguţa Lupu&Florinela Popa. Muzeul Naţional “George Enescu”. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Zanini, Walter. 1977. *Tendenţele sculpturii moderne*. Bucureşti: Editura Meridiane.
- Enciclopedie de filosofie şi ştiinţe umane*. 2004. Bucureşti: Editura All Educational.
- Dicţionar de termeni muzicali*. 2010. Bucureşti: Editura Enciclopedică.

Articole consultate – Revista MUZICA

- Anghel, Irinel. 1994. *Orientări estetice contemporane. Muzica minimală repetitivă*. În Revista Muzica 4: 30-51.
- Anghel, Irinel. 1995. *Orientări estetice contemporane. Muzica non-evolutivă*. În Revista Muzica 2: 58-78.
- Anghel, Irinel. 2020. *Redescoperind muzica imaginară*. În Revista MUZICA 7: 25-51.
- Apostu, Andra. 2016. *De vorbă cu Adrian Iorgulescu*. În Revista MUZICA 7: 3-17.
- Apostu, Andra. 2017. *De vorbă cu Liviu Dănceanu*. În Revista MUZICA 2: 3-24.
- Apostu, Andra. 2018. *De vorbă cu Maia Cioban*. În Revista MUZICA 1: 3-26.
- Balint, George. 2018. *Privirea estetică (III)*. În Revista MUZICA 3: 86-100.
- Brânduş, Nicolae. 2014. *Avangarda muzicală românească (I)*. În Revista MUZICA 3: 10-30.
- Brânduş, Nicolae. 2014. *Avangarda muzicală românească (II)*. În Revista MUZICA 4: 38-50.
- Brânduş, Nicolae. 2015. *Avangarda muzicală românească (III)*. În Revista MUZICA 1-2: 41-58.
- Creţu, Cătălin. 2010. *Perspective spaţiale în gândirea muzicală. Un model planetar*. În Revista MUZICA 3: 71-105.
- Frăţilă, Andra. 2016. *De vorbă cu Octavian Nemescu*. În Revista MUZICA 1: 3-21.
- Frăţilă, Andra. 2016. *De vorbă cu Sorin Lerescu*. În Revista MUZICA 2: 12-24.
- Frăţilă, Andra. 2016. *De vorbă cu Corneliu Dan Georgescu*. În Revista MUZICA 4: 3-24.
- Garaz, Oleg. 2012. *Muzica postmodernă: reinventarea artei muzicale după sfârşitul modernităţii*. În Revista MUZICA 3: 3-64.
- Garaz, Oleg. 2014. *Genurile muzicii: de la sociologic la antropologic, de la taxinomic la arhetipal (I)*. În Revista MUZICA 3: 31-85.
- Garaz, Oleg. 2017. *Formele muzicii: exerciţii de combinatorică arhetipală (propunere hermeneutică-metodologică) (I)*. În Revista MUZICA 7: 39-68.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2015. *Studiul arhetipurilor muzicale (V). Ideea “substanţelor primordiale” şi categoriile sintactice*. În Revista MUZICA 5: 25-40.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2007. *“Modern” şi „tradiţional”. O posibilă perspectivă a compozitorului contemporan*. În Revista MUZICA 2: 3-21.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2015. *Contribuţia generaţiilor vârstnice la împlinirea muzicii româneşti*. În Revista MUZICA 3-4: 30-42.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2020. *Noţiunea de melodie privită din perspectiva etnomuzicologiei. “Jocul cu timpul” în muzica tradiţională românească*. În Revista MUZICA 4: 29-64.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2020. *Studiul arhetipurilor muzicale (VI). Anima-Animus-Androgynus-Puer-Duplex Nativitas*. În Revista MUZICA 6: 16-43.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2021. *Studiul arhetipurilor muzicale (VII). Arhetipurile Persona-Umbra*. În Revista MUZICA 2: 13-33.
- Georgescu, Corneliu Dan. 2021. *Studiul arhetipurilor muzicale (VIII). “Monotonie arhetipală” – un principiu estetic*. În Revista MUZICA 4: 11-33.
- Iorgulescu, Adrian. 2012. *Două ipostaze ale postmodernismului*. În Revista MUZICA 2: 3-11.

- Lupu, Olga. 2011. *De la metafora apei la corespondențe între Enescu, Eminescu, Blaga și spiritualitatea românească*. În Revista MUZICA 4: 67-105.
- Misdolea, Tudor. 2010. *Real și simbol în experiența muzicală*. În Revista MUZICA 2: 59-74.
- Nemescu, Octavian. 2008. *Postmodernismul și influențele lui asupra creației artistice a lui Tiberiu Olah*. În Revista MUZICA 1: 27-32.
- Nemescu, Octavian. 2010. *Avangarda în componistica românească*. În Revista MUZICA 1: 3-11.
- Nemescu, Octavian. 2014. *Muzica timpului și a locului. Ciclul "Muzica orelor"*. În Revista MUZICA 2: 3-7.
- Nemescu, Octavian. 2014. *Cultura muzicală românească în contextul celei universale în perioada de după 1990*. În Revista MUZICA 3: 3-9.
- Nemescu, Octavian. 2015. *Muzica imaginară*. În Revista MUZICA 3-4: 3-29.
- Nemescu, Octavian. 2015. *Istoria muzicii spectrale*. În Revista MUZICA 5: 3-24.
- Nemescu, Octavian. 2017. *Aurel Stroe – originalul*. În Revista MUZICA 6: 27-37.
- Pancec, Natalia. 2021. *Ștefan Niculescu. Echos I pentru vioară solo*. În Revista MUZICA 6: 27-31.
- Papandonatu, Monica-Cristelena. 2007. *Aspecte comune ale muzicii cu artele plastice în a doua jumătate a secolului XX*. În Revista MUZICA 2: 37-63.
- Petecel Theodoru, Despina. 2010. *SIMN 2010 – motiv de reflecție asupra artei secolelor XX-XXI: "iconoclastism" sau "cultură a jocului"?*. În Revista MUZICA 3: 5-38.
- Popa, Carmen. 2011. *Carmen Popa în dialog cu Maia Ciobanu*. În Revista MUZICA 1: 8-24.
- Roman, Vlad. 2017. *Muzica concretă, prima etapă a muzicii electronice*. În Revista MUZICA 6: 38-46.
- Sârbu, Camelia Anca. 2006. *Adrian Rațiu – portret cameral*. În Revista MUZICA 1: 4-37.
- Țăranu, Cornel. 1990. *Repere ale muzicii de cameră. Mihai Moldovan*. În Revista MUZICA 2: 49-58.
- Țiplea Temeș, Bianca. 2013. *Violeta Dinescu și cheia viselor. Portret aniversar*. În Revista MUZICA 4: 3-24.
- Văidean, Vlad. 2021. *Descendențe postenesciene în muzica postbelică românească. Cazul reprezentativ al Doinei Rotaru*. În Revista MUZICA 6: 32-53.
- Vosganian, Mihaela. 2016. *Introducere în trans-realismul arhetipal (I)*. În Revista MUZICA 3: 14-33.
- Vosganian, Mihaela. 2016. *Introducere în trans-realismul arhetipal (II)*. În Revista MUZICA 5: 14-41.
- Vosganian, Mihaela. 2017. *Simbolism arhetipal trans/meta-cultural (II)*. În Revista MUZICA 4: 23-67.

Articole consultate – *Lucrări de muzicologie/Musicology Papers*

- Banciu, Ecaterina și Banciu, Gabriel. 2009. *De la viersuri de dor la ciaccona. Discurs arhetipal Vasile Herman*. În *Romanian Archetypes/Arhetipuri românești – Lucrări de muzicologie/Musicology Papers*. Vol. XXIII. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, p. 80-92.
- Chircev, Elena. 2009. *Arhetipuri bizantine în tradiția psaltică și creația muzicală românească*. În *Romanian Archetypes/Arhetipuri românești – Lucrări de muzicologie/Musicology Papers*. Vol. XXIII. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, p. 45-52.
- Dediu, Dan. 2009. *Un model ontologic muzical*. În *Romanian Archetypes/Arhetipuri românești – Lucrări de muzicologie/Musicology Papers*. Vol. XXIII. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, p. 23-28.
- Manolache, Laura. 2009. *Aspecte arhetipale în creația lui Myriam Marbé și Tiberiu Olah*. În *Romanian Archetypes/Arhetipuri românești – Lucrări de muzicologie/Musicology Papers*. Vol. XXIII. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, p. 76-79.
- Sandu-Dediu, Valentina. 2009. *Sistematica arhetipului în muzicologia românească: Corneliu Dan Georgescu*. În *Romanian Archetypes/Arhetipuri românești – Lucrări de muzicologie/Musicology Papers*. Vol. XXIII. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, p. 93-95.

Articole consultate – *Stanford Encyclopedie of Pshilosophy*

- Anderson, R. Lanier. 2017. *Friedrich Nietzsche*. Publicat de [Stanford Encyclopedia of Philosophy](https://plato.stanford.edu/entries/nietzsche/). Site: <https://plato.stanford.edu/entries/nietzsche/>
- Aylesworth, Gary. 2015. *Postmodernism*. Publicat de Stanford Enciclopedya of Philosophy. Site: <https://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/#9>
- Le Poidevin, Robin. 2019. *The experience and perception of time*. Publicat de Stanford Encyclopedia of Philosophy. Site: <https://plato.stanford.edu/entries/time-experience/>
- Markosian, Ned. Sullivan, Meghan. 2020. *Time*. Publicat de Stanford Encyclopedia of Philosophy. Site: <https://plato.stanford.edu/entries/time/>
- Schellekens, Elisabeth. 2022. *Conceptual Art*. Publicat de Stanford Encyclopedia of Philosophy. Site: <https://Plato.Stanford.Edu/Entries/Conceptual-Art/>
- Smith, Daniel. Protevi, John. Voss, Daniela. 2022. *Gilles Deleuze*. Publicat de [Stanford Encyclopedia of Philosophy](https://Plato.Stanford.Edu/Entries/Deleuze/). Site: <https://Plato.Stanford.Edu/Entries/Deleuze/>
- Thomson, Iain. 2019. *Heidegger's Aesthetics*. Publicat de [Stanford Encyclopedia of Philosophy](https://plato.stanford.edu/entries/heidegger-aesthetics/). Site: <https://plato.stanford.edu/entries/heidegger-aesthetics/>

Alte articole

- Szwajgier, Krzysztof. 2015. *The Poetics of Unism in Music*. În *Musicology Today*, Vol. 12. Site: https://www.researchgate.net/publication/292186908_The_Poetics_of_Unism_in_Music

Surse imagini

- Fig. 7.** Sursa: <https://news.artnet.com/market/donald-judd-birthday-10quotes-304729>. Pagină accesată în data de 16.06.2023.
- Fig. 8.** Sursa: <https://smarthistory.org/robert-morris-untitled-1-beams/>. Pagină accesată în data de 16.06.2023.
- Fig. 9.** Sursa: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534>. Pagină accesată în data de 16.06.2023.
- Fig. 10.** Sursa: <https://www.nga.gov/features/slideshows/dan-flavin-a-retrospective.html>. Pagină accesată în data de 16.06.2023.
- Fig. 54.** Sursa: <https://keewego.com/paris/site-touristique/place-historique/place-de-lettoile/> Pagină accesată în data de 14.05.2021.
- Fig. 55.** Sursa: <https://pdfslide.net/documents/modernism-si-contemporaneitate.html> Pagină accesată în data de 14.05.2021.
- Fig. 56.** Sursa: <https://www.wassilykandinsky.net/work-247.php>. Pagină accesată în data de 14.05.2021.
- Fig. 57.** Sursa: <https://artuk.org/discover/artworks/event-on-the-downs-28930>. Pagină accesată în data de 14.05.2021.
- Fig. 58.** Sursa: <https://arthur.io/art/paul-kee/the-bounds-of-the-intellect>. Pagină accesată în data de 14.05.2021.
- Fig. 59.** Sursa: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/richards-circular-bases-t00595>. Pagină accesată în data de 14.05.2021.
- Fig. 60.** Sursa: <https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-bottle-rack-the-original-lost-was-carried-out-in-paris-in-1914-the-replica-was-carried-out-under-the-direction-of-marcel-duchamp-in-1964-by-the-gallery-schwarz-milan>. Pagină accesată în data de 15.05.2021.
- Fig. 61.** Sursa: <https://www.moma.org/collection/works/94254>. Pagină accesată în data de 16.05.2021.
- Fig. 62.** Sursă: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0.10_Exhibition.jpg. Pagină accesată în data de 15.05.2021.
- Fig. 63.** Sursa: <https://www.wikiart.org/en/franz-marc/broken-forms-1914>. Pagină accesată în data de 21.05.2021.
- Fig. 64.** Sursa: <https://artupia.com/en/blog/five-wild-facts-about-jackson-pollock> Pagină accesată în data de 21.05.2021.
- Fig. 65.** Sursa: <https://www.wikiart.org/en/fernand-leger/the-woman-and-the-flower-1954> Pagină accesată în data de 20.05.2021.
- Fig. 66.** Sursa: <https://www.wikiart.org/en/pierre-soulages/peinture-11-juillet-1987-1987>. Pagină accesată în data de 21.05.2021.
- Fig. 67.** Sursa: <http://brancusi.1dez.com/opere/Muza-adormita.html>. Pagină accesată în data de 07.03.2022.
- Fig. 68.** Sursa: <https://www.guggenheim.org/artwork/669>. Pagină accesată în data de 07.03.2022.

Surse partituri

- Fig. 13** și **Fig. 14.** Alexandra, Liana. *Crăiasa Zăpezii și Simfonia a III-a*. Partiturile mi-au fost puse la dispoziție de către compozitorul Șerban Nichifor în Aprilie 2018.
- Fig. 15, 16, 17, 18.** Lerescu, Sorin. *Phonologos II, Phonologos III, Simfonia a IV-a și Actio*. Partiturile sunt disponibile pe site-ul <https://lerescu.wordpress.com/scores/>. Accesat în data de 10.09.2018.
- Fig. 19.** Ciobanu, Maia. 2014. *Cele 6 peceți* (partitura). București: Editura Muzicală.
- Fig. 20.** Ciobanu, Maia. *Decor V*. Sursa: Georgescu, Corneliu Dan. 2018. *Muzică atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români*. Studii și eseuri de muzicologie. Volumul I. Ediție îngrijită de Olguța Lupu. București: Editura Muzicală, p. 419.
- Fig. 21.** Mitrea-Celarianu, Mihai. *Si pentru 8 cello*. Arhiva personală.
- Fig. 22.** Dănceanu, Liviu. 1999. *History 2 op. 75* (partitura). București: Editura Muzicală.
- Fig. 23, 24, 25.** Meșianu, Lucian. *Hesperides, Cvartetul de coarde nr. 3 și Musique pour deux pianos et deux percussions*. Arhiva personală.
- Fig. 26.** Glodeanu, Liviu. *Concertul pentru orchestră de coarde și percuție*. Sursa: Joițoiu, Cristina Maria. 2014. *Liviu Glodeanu, repere stilistice în creația concertantă*. București: Editura Muzicală, p. 45.
- Fig. 27.** Glodeanu, Liviu. 1969. *Concert pentru flaut și orchestră* (reducție pentru flaut și pian) (partitura). București: Editura Muzicală.
- Fig. 28.** Glodeanu, Liviu. *Sabaracalina*. Sursa: Tiberiu Olah, Liviu Glodeanu. *Schițe de portret*. 2018. Ediție îngrijită de Olguța Lupu. București: Editura Muzicală, p. 156.
- Fig. 29.** Glodeanu, Liviu. *Seara la stână*. Sursa: Tiberiu Olah, Liviu Glodeanu. *Schițe de portret*. 2018. Ediție îngrijită de Olguța Lupu. București: Editura Muzicală, p.176.
- Fig. 30.** Moldovan, Mihai. *Obârșii*. Sursa: Anghel, Irinel. 1997. *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. București: Editura Muzicală.
- Fig. 31.** Moldovan, Mihai. *Cadenza III*. Sursa: Țăranu, Cornel. 1990. *Repere ale muzicii de cameră românești*. În Revista MUZICA nr. 2, p. 50.
- Fig. 32.** Moldovan, Mihai. *Trepte ale istoriei*. Sursa: Duțică, Luminița. 2017. *Prin labirintul muzicii contemporane*. Iași: Editura Artes, p. 83.
- Fig. 33.** Dumitrescu, Iancu. 1988. *Ursa Mare* (partitura). București: Editura Muzicală.
- Fig. 34.** Georgescu, Corneliu Dan. 1979. *Continuo* (partitura). București: Editura Muzicală.
- Fig. 35.** Georgescu, Corneliu Dan. *Corona Borealis*. Sursa: Anghel, Irinel. 2018. *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. București: Editura Eikon, p. 258.
- Fig. 36.** Georgescu, Corneliu Dan. 1972. *Jocuri I* pentru orchestră (partitura). București: Editura Muzicală.
- Fig. 37.** Georgescu, Corneliu Dan. *Simfonia I*. Sursa: Georgescu, Corneliu Dan. 2018. *Muzică atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români*. Volumul I. Ediție îngrijită de Olguța Lupu. București: Editura Muzicală, p. 406.
- Fig. 38.** Georgescu, Corneliu Dan. *Cvartetul nr. 2*. Sursa: Anghel, Irinel. 2018. *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. București: Editura Eikon, p. 270.
- Fig. 39.** Stroe, Aurel. 1984. *Orestia II* (partitura). București: Editura Muzicală.

- Fig. 40.** Stroe, Aurel. *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri*. Sursa: Georgescu, Corneliu Dan. 2018. *Muzică atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români*. Volumul I. Ediție îngrijită de Olguța Lupu. București: Editura Muzicală, p. 410.
- Fig. 41.** Niculescu, Ștefan. *Sincronie II*. Sursa: Ștefan Niculescu. *Portret în eterofonie*. 2015. Ediție îngrijită de Olguța Lupu & Florinela Popa. București: Editura Muzicală, p. 95.
- Fig. 42.** Niculescu, Ștefan. *Undecimum*. Sursa: Petecel Theodoru, Despina. 2003. *De la Mimesis la Arhetip*. București: Editura Muzicală, p. 188.
- Fig. 43.** Niculescu, Ștefan. *Incantații*. Sursa: Petecel Theodoru, Despina. 2003. *De la Mimesis la Arhetip*. București: Editura Muzicală, p. 303.
- Fig. 44.** Niculescu, Ștefan. *Ison I*. Sursa: Dănceanu, Liviu. 2003. *Introducere în epistemologia muzicii (Organizările fenomenului muzical)*. București: Editura Muzicală, p. 50.
- Fig. 45.** Niculescu, Ștefan. 1978. *Ison II* (partitura). București: Editura Muzicală.
- Fig. 46.** Niculescu, Ștefan. *Opus Dacicum*. Sursa: Petecel Theodoru, Despina. 2003. *De la Mimesis la Arhetip*. București: Editura Muzicală, p. 92.
- Fig. 47.** Niculescu, Ștefan. *Pomenire. Un recviem românesc*. Sursa: Petecel Theodoru, Despina. 2006. *Pomenire: Un recviem românesc*. În Revista MUZICA nr. 3, p. 5.
- Fig. 48.** Marbé, Myriam. *Ritual pentru setea pământului*. Sursa: Sursa: Georgescu, Corneliu Dan. 2019. *Muzică atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români*. Studii și eseuri de muzicologie. Volumul II. București: Editura Muzicală, p. 501.
- Fig. 49.** Marbé, Myriam. *Concertul pentru saxofon și orchestră*. Sursa: Georgescu, Corneliu Dan. 2019. *Muzică atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români*. Studii și eseuri de muzicologie. Volumul II. București: Editura Muzicală, p. 505.
- Fig. 50.** Rațiu, Adrian. *Partita pentru cvintet de suflători*. Sursa: Sârbu, Camelia Anca. 2006. *Adrian Rațiu, portret cameral*. În Revista MUZICA nr. 1, p. 16.
- Fig. 52.** Stroe, Aurel. *Arcade*. Sursa: Chelaru, Carmen. 2020. *Cui i-e frică de Istoria Muzicii?! Secolul-Problemă! Fenomenul muzical mioritic*. Volumul III. București: Editura Muzicală, p. 386.
- Fig. 53.** Stroe, Aurel. *Orestia III*. Sursa: Lerescu, Sorin. 2001. *Teatrul instrumental*. București: Editura Fundației România de Măine, p. 74.
- Fig. 69 și Fig. 70.** Nemescu, Octavian. 1986. *Concentric* (partitura). București: Editura Muzicală a UCMR.
- Fig. 71.** Nemescu, Octavian. *Metabyzantinirikon*. Site: <https://nemescu.ro/ro/partituri/> Accesat în August 2017.
- Fig. 72.** Nemescu, Octavian. *Trison*. Sursa: Anghel, Irinel. 2018. *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. București: Editura Eikon, p. 273.
- Fig. 73.** Nemescu, Octavian. *Natural-Cultural*. Sursa: Anghel, Irinel. 2018. *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. București: Editura Eikon, p. 274.
- Fig. 75.** Nemescu, Octavian. *Crezi că vei putea singur?* Sursa: Nemescu, Octavian. 2015. *Muzica imaginară*. În Revista MUZICA nr. 3-4, p. 22.
- Fig. 76.** Nemescu, Octavian. *Combinatii în cercuri*. Site: <https://nemescu.ro/ro/partituri/> Accesat în August 2017.
- Fig. 77.** Olah, Tiberiu. *Sonata pentru clarinet solo*. Sursă: Tiberiu Olah. Liviu Glodeanu. *Schițe de portret*. Ediție îngrijită de Olguța Lupu. București: Editura Muzicală, p. 100.
- Fig. 78.** Tiberiu Olah. *Spațiu și ritm*. Sursă: Tiberiu Olah. Liviu Glodeanu. *Schițe de portret*. Ediție îngrijită de Olguța Lupu. București: Editura Muzicală, p. 75.

- Fig. 79.** Rotaru, Doina. *Joc de oglinzi*. Sursa: Petecel Theodoru, Despina. 2003. *De la Mimesis la Arhetip*. Bucureşti: Editura Muzicală, p. 147.
- Fig. 80.** Rotaru, Doina. *Troițe*. Sursa: Petecel Theodoru, Despina. 2003. *De la Mimesis la Arhetip*. Bucureşti: Editura Muzicală, p. 146.
- Fig. 81.** Rotaru, Doina. *Cercuri magice*. Sursa: Petecel Theodoru, Despina. 2003. *De la Mimesis la Arhetip*. Bucureşti: Editura Muzicală, p. 140.
- Fig. 82.** Rotaru, Doina. *Aripi de lumină*. Sursa: Petecel Theodoru, Despina. 2003. *De la Mimesis la Arhetip*. Bucureşti: Editura Muzicală, p. 155.
- Fig. 83.** Iorgulescu, Adrian. *Cvartetul de coarde nr. 2*. Sursa: Anghel, Irinel. 2018. *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. Bucureşti: Editura Eikon, p. 268.

REZUMAT

Lucrarea mea de cercetare își propune să oglindească două dintre tendințele estetice de referință în peisajul artei muzicale românești a celei de-a doua jumătăți a secolului XX.

Pentru că tendințele *minimal* și *arhetipal* și-au propus să recupereze tradițiile și originile, ele sunt anti-moderniste și se vor înscrie în sfera *postmodernității*.

Recuperarea propune recondiționarea, reactivarea și redimensionarea unor orientări stilistice aflate în crepuscul. Provocator pentru compozitori este modul în care reușesc să folosească resursele acestea de modelare a materialului sonor *deja avut* și a le pune într-o stare de conjuncție, de sinergie.

Dacă ne referim la compozitorii minimaliști, această recuperare la care fac referire se va realiza prin refolosirea tehnicilor care, în trecut, au stat la baza tuturor muzicilor arhaice – *minimal* și *repetitiv*. Pentru că tehnicile menționate exprimă adevăruri fundamentale, arhaice, deci *arhetipuri*, reprezentanții *minimalismului-repetitiv* oferă ustensilele necesare dezvoltării *curentului arhetipal*; acesta are, de asemenea, ca fundament arhaicul iar întreaga concepție componistică se înscrie pe temelia *esențelor* și *permanențelor*.

Cele două curente prezintă multiple congruențe, între ele s-a creat o relație de reciprocitate de neclintit. Ele pot fi considerate ca reprezentând un tot unitar sau pot fi văzute ca entități individuale. Ambele variante sunt corecte și nu se exclud una pe cealaltă. Începând cu anii '90, se discuta deja despre un *minimalism-repetitiv esențializat* și despre includerea reperelor *minimal* și *repetitiv* în *arhetipalism*; astăzi, cu atât mai mult de discută, după cum vom vedea, despre un *minimalism arhetipal*.

Cercetarea propune o nouă perspectivă asupra muzicii circumscrise esteticilor menționate. Pentru că asistăm la o dinamică socială și o evoluție a artei care sunt, involuntar, conectate la gândirea mitică, este firesc ca domeniul, cu toate că a fost amplu și divers abordat, să propună noi interpretări, mult mai apropiate de necesitățile societății moderne în care trăim.

Am vizat înțelegerea comparativă a artelor, dar și interpretarea artei în funcție de un domeniu sau altul, cu intenția de a crea o viziune unificatoare asupra tuturor. Subliniez faptul că domeniile de activitate artistică și intelectuală converg într-o direcție care suplinește necesitățile spirituale ale societății moderne.

În final, putem afirma că cele două arte – *minimală* și *arhetipală* se bazează pe *simplificare* și *universalitate*, provocând publicul să reflecteze, să exploreze și să se conecteze cu aspectele profunde ale existenței umane.

Privite individual sau din perspectiva unui tot unitar, celor două curente le revine o importanță hotărâtoare în emanciparea artelor și în evoluția acestora. Într-o lume din ce în ce mai complexă, aceste curente ne oferă un limbaj universal și o modalitate de exprimare autentică, invitându-ne să explorăm și să descoperim noi sensuri și profunzimi în arta contemporană.