



ECATERINA BANCIU

ARHETIPURI ESTETICE ALE RELAȚIEI
ETHOS-AFFECTUS ÎN ISTORIA MUZICII

Media
Musica

CUPRINS

PREFAȚĂ	4
QUO VADIS MITUL?	6
INTRODUCERE	10
1. <i>Ethos</i> și <i>Affectus</i> ; de la sistemul de norme ale colectivității umane oglindit în arte, la modul de manifestare artistică particulară a acestuia.....	10
2. Urmărirea evoluției istorico-structurale a relației <i>ethos–affectus</i> la nivelul epocilor stilistice de referință	11
I. DE LA MIT LA REALITATEA ARTISTICĂ.....	37
1. De la gândirea sălbatică la cea mitică	37
2. Gândirea mitică – gândirea artistică.....	39
3. Structurile mitice ale artei între vis și metaforă.....	41
II. STRUCTURA MITULUI.....	44
1. Istoriografia sistemică a mitului.....	44
2. Linearitatea și profunzimea epistemică a mitului.....	47
3. Funcțiile antropologice ale imaginarului mitic	49
III. MESAJUL SINCRETIC ÎNTRE <i>MITHOS</i> ȘI <i>LOGOS</i>	53
1. Sincretismul magiei primitive	55
2. Mitul – limbaj transcendent al imaginii magice	57
3. <i>Logos</i> , <i>nomos</i> , <i>téchne</i>	60
IV. INCURSIUNE ISTORICĂ	63
1. Miturile antichității grecești.....	64
2. Mitologia medievală, între creștinism și poezia trubadurilor	69
3. Arhetipuri moderne purtătoare de sentimente estetice.....	75
V. CREAREA DE RAPORTURI – ESENȚA MUZICALITĂȚII MITULUI.....	83
1. De la mitic la sacru, de la sacru la cotidian în condiționarea mitică a dansului	83
2. Baletul, între <i>ethos</i> și <i>affectus</i>	93
3. Dansul ca gest arhetipal	112
VI. PARADIGME MITICE ALE PERMANENȚELOR RELAȚIEI <i>ETHOS–AFFECTUS</i> ÎN ISTORIA ARTEI	116
1. Spiritul lui Shakespeare în opera mozartiană.....	116
2. Menuetul mozartian	122
3. <i>Metamorfozele</i> lui Ovidiu și <i>Simfonia a III-a</i> de Sigismund Toduță.....	148
4. Ede Terényi – <i>Anotimpurile</i>	163
5. Cornel Țăranu – <i>Oreste & Oedipe</i>	174

CONCLUZII	185
ANEXE	188
Anexa 1. Miturile și existența lor muzicală.....	188
Anexa 2. Genealogia zeilor greci și latini.....	200
Anexa 3. Creația shakespeariană vs operele mozartiene	201
Anexa 4. Tema metamorfozelor în literatură	204
Anexa 5. Corespondențe tematice între <i>Metamorfozele</i> lui Ovidiu și creația muzicală cultă.....	205
Anexa 6. Sigismund Toduță – geneza <i>Simfoniei a III-a „Ovidiu”</i> (însemnări dintr-un manuscris toduțian)	210
Anexa 7. <i>Oedip</i> în literatură și muzică.....	212
INDEX MITOLOGIC	215
INDEX DE NUME	218
BIBLIOGRAFIE	224

PREFAȚĂ

Volumul de față ne oferă spre lecturare sinteza investigațiilor autoarei, muzicolog consacrat cercetărilor istorico-structurale, asupra unui obiect al relațiilor estetice la baza cărora stă confruntarea permanentă a omului cu colectivitatea ce îl înconjoară. Conceptele fundamentale ale cercetării sunt anticipate sintetic în titlu, *Arhetipuri estetice ale relației ethos-affectus in istoria muzicii*, urmând ca să fie particularizate în cele șase capitole, structurate sistemic pe parcursul analizelor. Întâlnim aici o dedublare a confruntărilor: componentele relației de bază, *ethos-affectus*, se vor raporta consecvent la ipostazele arhetipurilor estetice, implicit la mutația lor structural-evolutivă, exemplificând cu creații de referință etapele stilistice ale istoriei muzicii universale și românești deopotrivă.

Autoarea clarifică încă de la început aria de semnificație a fiecărei componente analitice. Astfel, condiția umană reflectată pe plan muzical dintre individ și societate va fi articulată estetic, pe de o parte, de către *ethos* ca sistem de norme etice al conviețuirii, iar pe de altă parte de *affectus* ca mod particular de manifestare al omului cugetător față de prevederile normative ale *ethos*-ului. Numitorul comun al articulațiilor estetice îl vor constitui arhetipurile, punctiformități statornicite în torentul istoriei umane și reluate repetitiv în istoria miturilor, ca *topos*, ca *tempus* sau ca *personalități legendare*. Autoarea va insista în egală măsură asupra acestor trei ipostaze arhetipale. Ele au totodată și importante conotații valorice, creative și comunicative. Precum punctul în sine care este doar o abstracție geometrică ce se pretinde a fi dezvoltată linear, apoi multilinear în plan și până la urmă în dimensiuni spațiale, punctiformitatea arhetipului câștigă și ea existență estetic-artistică doar prin acțiunile și situațiile sale concretizate în cadrul istoricului algoritm ternar al creației-interpretării-receptării artistice, în cazul de față, pe plan muzical.

În fine, echivalențele relației *ethos-affectus*, dezvoltate și cercetate pe larg în demersul analitic, se condiționează la nivelul unor raporturi, ca să spunem așa, mai intensive și mai extensive. Amintim dintre cele intensive: *muzica și magia*, *muzica și mitul*, *muzica și artele sale înrudite*, înainte de toate, *dansul*, dar și *poezia*, respectiv *literatura*, ca să rămânem doar la componentele nemijlocite ale *artei muzelor* – cunoscute sub denumirea *mousiké*. În același timp, seria echivalențelor extensive o constituie binoamele dintre spațial și temporal, structură și esență, exterior și interior, figurativ și expresiv, respectiv, gen și formă. În tratarea acestor echivalențe autoarea recurge, pe bună dreptate, la explicații de ordin retoric, oferind spațiu corespunzător procedeelelor simbolice și metaforice deopotrivă.

Reținem bogăția informației oferită în mod proporțional pe toate palierele cercetării, fie vorba de ritualuri magice, mituri, basme, incantații, cântece populare, sau creații muzicale culte. Sunt, de asemenea tratate cuprinzător teoriile mitologice, antropologice și estetice asupra acestor echivalențe de tip *ethos-affectus*, inclusiv aprecierea lor critică.

Astfel, simplele juxtapuneri ale unor contrarii teoretice devin de la sine grăitoare, mai mult, complementare, precum ar fi punerea față în față a concepțiilor despre *magie și mit*, respectiv *mit și muzică*.

Asemenea confruntări critice le întâlnim, spre exemplu, între teoriile lui J. Frazer și Lévi-Strauss, respectiv Lévi-Strauss și Gilbert Durand.

J. G. Frazer conchide că activitatea magică a omului arhaic reprezintă o știință falsă și o artă neizbutită. Cl. Lévi-Strauss demonstrează, în schimb prin cercetările sale despre gândirea sălbatică, structura proprie și de sine stătătoare a acesteia indispensabilă etapei respectivă din istoria umană. Autoarea reușește să fructifice în mod sintetic conținutul pozitiv al teoriei primului gânditor asupra clasificării magiei primitive cu rezonanțele sale retorice și psihanalitice viitoare – datorită evidențierii de către Lévi-Strauss a propriilor lor structuri.

Aceeași atitudine critică-comparată se manifestă și în dialogul latent provocat dintre Cl. Lévi Strauss și G. Durand. Pledoaria primului teoretician pentru reconvertirea miturilor în ipostaze arhetipale, eliberându-le astfel din stadiile fragmentare și tardive în care le-a încătușat epoca civilizației moderne, autoarea o aplică cu multă dezinvoltură la nivelul unor conotații muzical-dramatice, în ciuda criticii celuilalt, potrivit căreia tratarea verticală a sensului arhaic, spre exemplu, la mitul Edip ar infirma eficiența semantică a formalismului structural. Cu toate acestea, Durand, teoretician al imaginarului, rămâne în vizorul investigațiilor. Aici se poate observa prezența unei așa zise *breșe ontologice* comună celor două teorii – esențializarea demonstrativă a structurii la Lévi-Strauss, respectiv, interogarea imaginară a aceleiași structuri la Durand.

Conceperea riguros structurală a conținutului celor șase capitole sugerează de la paragraf la paragraf, pe plan teoretic-estetic și aplicativ-muzical similare confruntări potențiale oferind, precum ar spune Lessing, câmp liber imaginației de a gând mai departe bogăția sensurilor provenite din echivalențele estetico-muzicale ale relației *ethos-affectus*.

Primele trei capitole, expunând premisele analitice, anticipează concluziile. Trivialul analitic propriu-zis – incursiunea istorică asupra mitului și plămuierea frumosului arhetipal prin crearea de raporturi în *mousiké*, particularizate în arta dansului – cuprinde *in extenso* capitolele mediane, patru și cinci, ale lucrării.

Ultimul capitol este consacrat prezentării unor creații de referință care oferă în secțiuni transversale imagini edificatoare asupra filonului evoluției de la originea mitică a arhetipurilor la condiționarea lor artistică contemporană.

O delectare în plus ne procură profunzimea documentării practice și teoretice ale analizelor acestor paradigme. Remarcăm în mod deosebit întocmirea minuțioasă a unor sinteze tabelare fie intercalate la locurile potrivite din paragraful respectiv, fie adăugate concludiv în final. Tabelele finale sunt construite tematic pe toposul și pe structura exemplelor eroilor de referință ale tezei, sugerând o retorică a comparațiilor dintre trecutul și prezentul arhetipurilor.

Trecând în revistă preocupările analitice, observăm că relația *ethos-affectus* s-a dovedit a deveni, precum ar spune M. Foucault, o *epistemă*, să adăugăm, o *epistemă peregrină* care, deschizându-se la nivelul etapelor stilistice de referință, a oferit prilej fecund de meditație analistului spre a înțelege rolul estetic al arhetipurilor muzicale în reflectarea promptă a prezentului condiției umane de ieri și astăzi deopotrivă.

Discursul comprehensiv ce caracterizează conținutul ideatic, stilul pe cât de analitic pe atât de expresiv-eseistic al autoarei recomandă de la sine spre lectură volumul pe care îl țineți în mână, stimat iubitor al muzicii tuturor timpurilor.

Prof. univ. dr. Ștefan Angi

QUO VADIS MITUL?

Traseul istoric al artei ca spiritualizare este unul al criticii mitului ca și unul al salvagădării acestuia.

Adorno

Într-o lucrare de referință pe care mărturisea că a ezitat să o subintituleze *Introducere la o Filosofie a Istoriei*¹, Mircea Eliade considera că înțelegerea mitului va fi socotită într-o zi printre cele mai utile descoperiri ale secolului al XX-lea.² La aproape șase decenii de la finalizarea eseului (scris între 1945-1947), asistăm la o dinamică socială și o evoluție a artelor care sunt profund și uneori inconștient îndatorate gândirii mitice, și, ca urmare, reflectăm încă asupra unui domeniu care, deși a fost amplu și divers comentat, permite noi interpretări.

Remarcăm, în contextul filozofic al teoriei estetice adorniene care a consemnat raportul dintre spirit și materialitate al artei, că aceasta „participă la evenimentul istoric real, conform legii luminării, după care ceea ce odată aducea a realitate migrează, datorită conștiinței de sine a geniului, în imaginație, și supraviețuiește într-însa în măsura în care devine conștient de propria irealitate”.³

Problematica timpului muzical, metaforă a timpului mitic, se conjugă cu realitatea modelelor arhetipale ale artei. Astfel, un obiect sau un act nu devine real decât în măsura în care *imită* sau *repetă* un arhetip, iar *realitatea* se dobândește exclusiv prin *repetare* sau *participare*, tot ce nu are un model fiind golit de sens.⁴ Real și sacru, devenit prin aceasta exemplar și, în consecință, repetabil, mitul servește de model și în același timp de justificare tuturor actelor umane și permite detașarea de *timpul profan* și intrarea magică în *Marele Timp*.

Mircea Eliade constata că lumea modernă mai păstrează ceva din comportamentul mitic atunci când experiențele afective pe care le declanșează un drapel național (sau un imn național, adăugăm noi) nu diferă fundamental de participarea unor societăți arhaice la un simbol oarecare. Mai mult, autorul amintește că a fost vehiculată o teorie care afirma că tulburările și crizele societăților moderne

¹ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Editions Gallimard, 1957 (traduceri în limba română: *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise și mistere*, Editura Științifică, București, 1991; *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repetare*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999).

² Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise și mistere*, ed.cit., p. 139.

³ Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, Editura Paralela 45, 2005, p. 170.

⁴ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 35.

se explică prin absența unui mit propriu. Astfel, „când Jung își intitula una dintre cărți *Omul în căutarea sufletului*, el lăsa să se înțeleagă că lumea modernă – în criză după ruptura sa profundă de creștinism – este în căutarea unui nou mit, care singur i-ar permite să-și regăsească o nouă sursă spirituală și i-ar reda forțele creatoare”.⁵

Mitul, în prezența căruia devenim contemporanii săi, este integrat în istoria generală a gândirii ca forma prin excelență a gândirii colective. Modelul mitic, pe care Eliade îl constată în metamorfoza personajelor istorice în eroi, condiționează deopotrivă declanșarea imaginației poetice⁶ și reflectă una dintre tendințele general umane, aceea a transformării unei existențe în paradigmă și a unui personaj istoric în arhetip.

Dacă Eliade invocă funcția mitică a spectacolelor și a lecturii pentru a explica atitudinea omului modern față de timp și camuflajul comportamentului său mitologic, este necesar să adăugăm la principalele „căi de evaziune” și muzica, căci nu doar structura, ci și discursivitatea sa, relaționată la conceptul de *timp concentrat*, de mare intensitate și „reziduu sau succedaneu al timpului magico-religios”, conduce la un ritm temporal concentrat și rupt în același timp care provoacă o profundă rezonanță în spectator.⁷

Continuitatea dintre mit - legendă - epopee - literatură modernă afirmă funcția mitologică a lecturii și sugerează o relație metaforică ce unește temele mitice și simbolurile primordiale de ipostazele lor contemporane. Iar această modificare a experienței temporale care permite iluzia unei *stăpâniri a timpului* este proprie și artei sonore, pe care ne-am propus să o investigăm în baza relației dintre *ethos* și *affectus*.

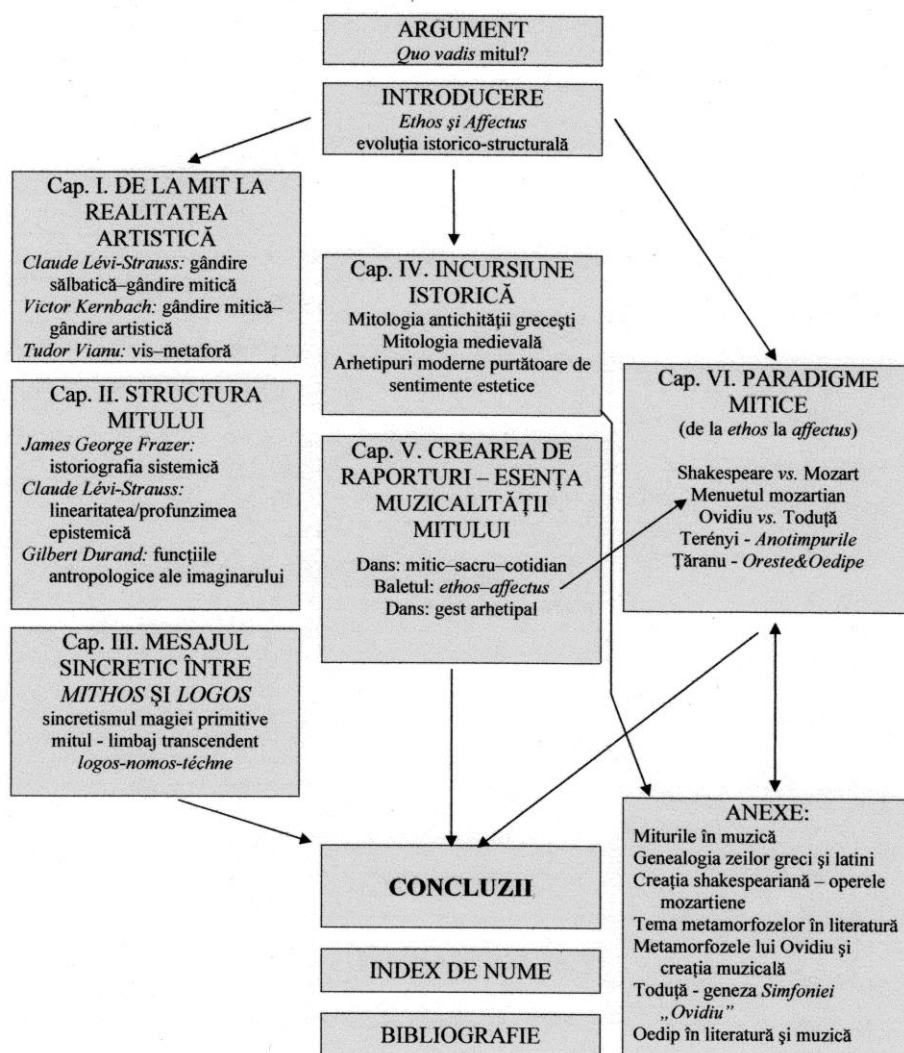
Obiectul prezentei cercetări îl constituie deci ipostazele estetice ale relației *ethos-affectus* din perspectiva mutațiilor structural-simbolice ale arhetipurilor mitologice. Metodele care au permis configurarea temei propuse sunt complementare, vizând deopotrivă aspectele diacronice, precum și pe cele analitice.

Prezenta investigație este structurată în șase capitole, dar dispunerea lineară a acestora este doar aparentă. Aidoma unor mituri a căror configurare este explicată în lucrare, demersul parcursului structural-istoric pornește de la prezentul argument, se întemeiază prin partea introductivă și se continuă pe trei planuri distincte:

⁵ *Idem*, pp. 127-128.

⁶ *Idem*, p. 41.

⁷ *Idem*, pp. 134-137.



Partea conceptual-teoretică este concentrată în primele trei capitole, care conduc spre conturarea câtorva dintre concluziile lucrării. Un al doilea segment dezvăluie relația dintre incursiunea istorică asupra mitului și „crearea de raporturi” (cap. IV-V), rezolvată aici înspre unul dintre termenii străvechiului *mousiké*, și anume dansul.⁸ Pentru că acest nivel al structurii lucrării comunică direct cu partea analitică, dimensiunea sa a căpătat o anumită consistență.

În sfârșit, *paradigmele mitice* (cap. VI) ating zone care par să depășească cadrul convențional al mitologiei propriu-zise. Cu siguranță nu ne-am propus să mergem doar pe căi bătătorite, drept care am ocolit exemplele evidente și

⁸ Considerăm oportună realizarea, pe viitor, a unei analize a relației dintre muzică și poezie, din perspectiva binomului *ethos-affectus*.

intangibile. În schimb, am plasat în zona raportului paradigmatic dintre *ethos* și *affectus* o relație ideatică și afectivă ce capătă comportament mitic (corespondențele dintre dramele shakeasperiene și operele lui Mozart), personificarea paradigmatică a menuetului mozartian, metamorfozele ovidiene în creația simfonică a lui Sigismund Toduță, deschiderea cosmogonică a „anotimpurilor” muzicii lui Ede Terényi, și relația imaginară dintre Oreste și Oedip, configurată muzical de Cornel Țăranu. Primele două exemple sunt legate de semnificațiile „anului Mozart”, iar celelalte trei ne dezvăluie excepționale valori ale componisticii clujene.

Anexele reprezintă o prelungire a demersului analitic, prezența lor fiind necesară pentru completarea unui al doilea nivel al informației, imposibil de cuprins în text.

Tema investigată ne-a determinat să consultăm o bibliografie care acoperă atât sursele mitografice, estetice, retorice, psihanalitice, cât și cele de istorie a muzicii, a genurilor muzicale sau a stilurilor.

Concluziile spre care focalizează cele trei direcții pe care ne-am deschis investigația muzicologică vor surprinde, cu siguranță, noi și necesare deschideri ale temei propuse.

INTRODUCERE

Operele sunt vii atâta timp cât vorbesc.

Adorno

1. *Ethos* și *Affectus*; de la sistemul de norme ale colectivității umane oglindit în arte, la modul de manifestare artistică particulară a acestuia

Obiectul esteticii se identifică, adesea, cu înțelesurile cunoscutului concept antic grecesc, *kalokagathia*, „idealul armonizării virtuților morale cu frumusețea fizică”.⁹ Frumosul și binele au fost înțelese ca valori sincretice, existența și permanența eticului în estetic manifestându-se sub forma raportului colectivitate-individ, sau, altfel spus, *ethos* și *affectus*.¹⁰

Înțelesurile contemporane ale *ethos*-ului, focalizate la un nivel mai mare sau mai restrâns de generalitate, îl definesc drept „ansamblu de trăsături morale specifice omului, unui grup social sau unei epoci; moralitate; specific cultural al unei colectivități (în antropologie sau etnologie)”¹¹, „proprietate a muzicii de a influența spiritul uman, de a modela caracterele”¹², „teorie etică a muzicii”.¹³

Interpretat în sensul „redării artistico-estetice a unor norme și conduite de esență etică”¹⁴, *ethos*-ul este propriu muzicii, artă a *nomos*-ului. Grecia antică cultiva o muzică guvernată de reguli. Chiar și antichitatea târzie, aceea a începutului de mileniu, considera, conform celor scrise de Plutarh, că „cea mai înaltă și mai caracteristică trăsătură în muzică este păstrarea unei măsuri potrivite în toate lucrurile”.¹⁵

În raport cu interpretarea general-etică a artei, apare formularea latină a modului de manifestare individuală față de *ethos*, și anume *affectus*, în sens psihologic „denumire generică pentru stările sau reacțiile afective”¹⁶, iar în interpretare estetică „sentiment însoțitor al valorii într-un stadiu direct de

⁹ * * *, *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1978, p. 387.

¹⁰ A se vedea volumul *A Zeneesztétika története. Ethosz és affectusz*, („Istoria esteticii muzicale. *Ethos* și *affectus*”) de Zoltai Dénes.

¹¹ * * *, *Mic dicționar filozofic*, Editura Politică, București, 1969, p. 120.

¹² * * *, *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 168.

¹³ Wladislaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I., Editura Meridiane, București, 1978, p. 321.

¹⁴ Ștefan Angi, *Prelegeri de estetică*, vol. I., tom I, Editura Universității din Oradea, 2004, p. 351.

¹⁵ Wladyslaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 46.

¹⁶ * * *, *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Academiei, București, 1975, p. 15.

manifestare”¹⁷. De altfel, coordonarea modurilor individuale de manifestare afectivă a fost și unul dintre rolurile esteticii și artei.

Relația *ethos-affectus* poate fi urmărită în evoluția sa istorică și potrivit metamorfozelor structurale corespunzătoare. Și, pornind de la ideea că „mutațiile structural-istorice survenite în evoluția diferitelor canoane comportă funcții evident epistemice”¹⁸, vom reinterpretă binomul *ethos-affectus* („sistemul de norme etice ale colectivității” vs. „modul său particular de manifestare artistică”) din perspectiva „decupajelor punctiformice din *continuum*-ul evoluției gândirii umane”¹⁹. *Ethos*-ul se raportează la *affectus* în același fel ca *esteticul* la *artistic* sau ca *valoarea* față de *mesaj*. Raportul se manifestă ca *epistemă mutativă*, evidențiind atât evoluția istorică cât și mutațiile structurale.

Grecescul *epistémē* înseamnă „cunoaștere, știință”. Reamintim concepția lui Michel Foucault asupra „schemelor (configurațiilor) inconștiente ce stau la temelia cunoașterii, veritabile structuri sincronice orizontale”, care „alcătuiesc stratul profund al *câmpului epistemologic*, *episteme* unice și unitare”, în raport cu care „ideile și concepțiile științifice și filozofice formează un strat superficial dependent, un *epifenomen*” (gr.: *epi* = „după”, *phainomenos* = „ceea ce apare”).²⁰ Epistema, astfel înțeleasă, „decupează dintr-o epocă dată o zonă a cunoașterii și definește modul de existență al obiectelor”.²¹

Așadar, parafrazându-l pe Foucault, constatăm că planul investigației noastre, deși strict și corect cronologic, corespunde, mai degrabă, unei „arheologii” decât unei interpretări tradițional istorice.²²

2. Urmărirea evoluției istorico-structurale a relației *ethos-affectus* la nivelul epocilor stilistice de referință

Istoria relației epistemice *ethos-affectus* are aceeași vechime cu istoria esteticii. În sec. VI î.Hr., **Pitagora** (570-497 î.Hr.) este creatorul teoriei matematice asupra muzicii. Pentru el și discipolii săi, pitagoricienii, numărul devine „paradigma prin excelență a unei doctrine [...] în care numele de *Cosmos* („lume organizată armonios”) a fost dat Universului”.²³ Suma primelor patru numere (*tetrachtys*) reprezenta cosmosul. Dacă cifra 1 este simbolul punctului, 2 - a liniei, 3 - a suprafeței (triunghiul) și 4 - a volumului (tetraedrul), „suma tetradei (1+2+3+4=10)

¹⁷ Ștefan Angi, *op.cit.*, vol. I, tom 2, p. 351.

¹⁸ Ștefan Angi, *Mutații epistemice în dezvoltarea canoanelor estetice*, comunicare, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1998.

¹⁹ Ștefan Angi, *Metafora epistemică - mod de sensibilizare a mediului omogen artistic*, comunicare, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1998.

²⁰ * * *, *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1978, p. 290.

²¹ Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, Editura Univers, București, 1996, p. 171.

²² *Idem*, p. 41.

²³ Matila C. Ghyka, *Estetică și teoria artei*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 413.

reprezintă ansamblul tuturor lucrurilor, universul întreg”.²⁴ Ca o consecință a aplicării teoriei numărului în trei mari domenii ale cunoașterii (geometria, astronomia și muzica), a fost imaginată și „muzica sferelor”, generată de armonia cosmică, și care trebuia să fie „mai mult simțită cu inima și înțeleasă cu rațiunea decât auzită cu urechea”.²⁵

Matila Ghyka citează pe unul dintre pitagoricieni, Nicomach de Gerasa (sec. I d.Hr.), care, în *Theologumena Arithmeticae*, afirma: „haosul primitiv, fiind lipsit de ordine și de formă [...], a fost organizat și orânduit după Număr”.²⁶ *Symmetria*, care însemna proporția corectă, și armonia, ca expresie a ordinii lăuntrice, erau considerate ca fiind proprietăți obiective ale lucrurilor. Este binecunoscută concepția pitagoreică asupra consonanței sunetelor, dependentă de relațiile numerice simple care stăteau la baza vibrației segmentelor de coardă (1/1, 1/2, 2/3 și 3/4, respectiv unisonul, octava, cvinta perfectă și cvarta perfectă).

Doctrina pitagoreică a *ethos*-ului muzicii, investită cu finalități psihagogice și educative, considera că „muzica este expresia sufletului”²⁷ și, datorită efectelor sale purificatoare, se deosebea de celelalte arte.

Muzica Greciei antice a căpătat o interpretare etică, dar și educațională și psihologică. Un secol după Pitagora, **Damon din Atena** (sec. V î.Hr.), sofist și teoretician al muzicii, preia concepțiile pitagoricienilor, susținând atât legătura dintre suflet și muzică, importanța educativă a acesteia și dependența armoniei spirituale (*eunomia*) de ritmul corect. Curajul, moderația și dreptatea sunt dobândite prin muzică, vocală și instrumentală, iar păstrarea *ethos*-ului muzicii garanta chiar și existența structurilor politice și sociale. Istoria teoriei elenistice a muzicii va consemna, mai târziu, denumirea de „canonici” acordată pitagoricienilor, și cea de „etici” dată adeptilor lui Damon și Platon. Acesta din urmă a avut un rol foarte important în transmiterea doctrinei referitoare la rolul politico-social al muzicii a lui Damon, ale cărui scrieri nu s-au păstrat. În *Republica*, Platon, prin Socrate, afirmă: „Ei să se teamă ca nu cumva cineva să-și închipuie că poetul ar da glas, nu unui cântec nou, ci unui chip nou de a cânta și să laude aceasta. Căci nu trebuie nici lăudat, nici acceptat așa ceva. Ei trebuie să se ferească de schimbări, de introducerea unui nou fel de artă a Muzelor, aceasta fiind întru totul plină de primejdii. Fiindcă nicăieri nu se schimbă canoanele muzicale, fără schimbarea legilor politice cele mai însemnate, după cum afirmă și Damon, iar eu cred aceasta”.²⁸ Influența lui Damon în epoca sa a fost considerabilă, de vreme ce sursele bibliografice susțin că a fost, împreună cu filozoful ionian Anaxagoras, unul dintre mentorii lui Pericle.

Pitagora și Damon reprezintă dominația *ethos*-ului și existența exclusiv perspectivală a *affectus*-ului, raport caracteristic al perioadei preplatoniciene, în care normele etice dominau la nivelul tribal.²⁹

²⁴ Dem Urmă, *Acustică și muzică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982, p. 94.

²⁵ *Idem*, p. 376.

²⁶ *Idem*, p. 416.

²⁷ Wladislaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 130.

²⁸ Platon, *Republica* („Opere”, vol. V), 424c, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, p. 204.

²⁹ Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. I, tom 2, ed.cit., p. 352.

„Apariția modului individual de manifestare a omului”³⁰ este o caracteristică a trecerii de la perioada arhaică la cea clasică a culturii și esteticii elene, epocă în care idealul și conceptul de „om” coincid, iar tragediile autorilor antici greci dezvăluie predominanța *ethos*-ului în raport cu *affectus*-ul.

Un semnificativ moment al emancipării *affectus*-ului îl marchează muzicianul atenian **Timotheos din Milet** (sec. V-IV î.Hr.), care reprezintă desprinderea muzicii grecești de canoanele și simplitatea muzicii lui Terpandru (sec. VII î.Hr.). *Nomos*-ul și caracterul anonim al artei lasă locul compoziției și stilului personal, în care melodia capătă întâietate față de ritm iar efectele cromatice sunt surprinzătoare.³¹

Aflat în sfera dominatoare a *ethos*-ului, **Platon** (427-347 î.Hr.), pentru care *Ideea* (în înțelesul platonician și nu conform sensurilor comune ale termenului) reprezintă un „principiu universal, exclusiv inteligibil, fiindând în mod independent de lucruri și având primordialitate ontologică în raport cu ele”³², își propune, în *Politeia*³³, „să ofere nu un tip ideal de stat, ci un tip ideal de om”³⁴, pentru care „Cunoașterea supremă” este „Ideea Binelui”.³⁵ Se cunoaște teoria alungării din cetate a poezilor, motivată de prin caracterul irațional al artei³⁶ care, fiind o copie a lumii sensibile, deci o „copie a copiei”, ne îndepărtează de înțelegerea lumii și tulbură idealul moral prezentând zei cu defecte omenești și acceptând egalitatea dintre *vinovăție* și *fericire* („... poezii și retorii înfățișează greșit ce-i mai important în legătură cu omul, când spun că mulți ticăloși sunt fericiți, iar dreptii - nefericiți, că nedreptatea e folositoare, dacă nu se dă în vileag, că dreptatea e bunul altuia, dar păguboasă celui care o săvârșește”).³⁷ Homer, a cărui știință este o iluzie, nu mai trebuie socotit drept „educatorul Eladei”, iar poezia este vinovată de dezlănțuirea pasiunilor și de asocierea cu „partea cea mai rea a sufletului”.³⁸ O lectură mai atentă arată că poezia și arta sunt acceptate dacă știu a vorbi cu rațiune în favoarea plăcerii. Și, atunci, observă Constantin Noica, „cum să dea afară din cetate Platon pe poetul care *știe*, sau care măcar aspiră la o cunoaștere mai adâncă decât a realului imediat, prin creația sa?”³⁹

În ceea ce privește muzica, Platon arată că – din cele trei elemente ale acestei arte, cuvântul, armonia și ritmul – primele două „trebuie să fie potrivite vorbirii” iar cel din urmă „e legat de rostirea frumoasă”. Vorbirea, armonia, tonul și ritmul potrivit țin de „simplitatea sufletului” iar „lipsa de ritm și de proporție sunt surori bune cu vorbirea și purtarea urâtă”. „Jeluitul și tânguirile nu trebuie îngăduite în

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Wladislaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 316.

³² Ion Banu, *Platon și platonismul*, introducere la vol.: Platon, „Opere”, vol. I, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975, p. XXIII.

³³ Titlul grec al dialogului *Republica* sau *Statul*.

³⁴ Constantin Noica, *Cuvânt prevenitor*, introducere la vol.: Platon, „Opere”, vol. V, ed.cit., p. 9.

³⁵ Platon, *Republica*, ed.cit., 504d-511c, pp. 302-311.

³⁶ „Căci nu cu meșteșug își alcătuiesc frumoasele lor poeme poezii epici, ci pradă inspirației și sub stăpânirea unei puteri divine” (dialogul *Ion*, 533e, în vol.: *Arte poetice. Antichitatea*, Editura Univers, București, 1970, p. 61).

³⁷ Platon, *Republica*, ed.cit., 392b, p. 164.

³⁸ *Idem*, 595a-608b, pp. 411-428.

³⁹ Constantin Noica, *Cuvânt prevenitor*, ed.cit., p. 15.

vorbire”, drept care sunt excluse din muzică „armoniile plângătoare” și „melodiile târăgănite” (modurile lidian⁴⁰ și ionian), acceptate fiind frigianul („războinic și stimulator”) și dorianul („temperat și liniștitor”), căci „ele imită cel mai bine glasul celor greu încercați sau fericiți, al celor chibzuiți sau curajoși”⁴¹, iar dintre instrumente, doar lira și chitara.

Argumentul acestei exclusivități îl reprezintă *ethos*-ul, sensibilizat muzical prin modurile care promovează următoarele valori estetice: „dorianul are de manifestat valorile «bărbătești» ale sublimului și ale tragicului, câtă vreme cel frigian este menit să configureze sfera valorică a frumosului «feminin». Sistemul platonician, deci, cunoaște, fără să spună lucrurilor pe nume, distincția valorilor între frumos, sublim și tragic.”⁴²

Cel care a întemeiat *Lykeion*, **Aristotel** (384-322 î.Hr.), reprezintă „perioada culminantă în structurarea raportului *ethos-affectus*”⁴³. Structura cunoașterii umane, concepută de Aristotel, detaliază finalitățile științelor. Astfel, „adevărul și cunoașterea” sunt scopurile *științelor teoretice* (teologia, matematica, științele naturii), „*eudaimonia*” (prosperitatea) este țelul *științelor practice* (etica, politica) iar „plăcerea de a învăța” este o componentă a *științelor productive* (arta, retorica).⁴⁴

În *Poetica* este prezentată teoria *mimesis*-ului, potrivit căreia cauzele care au dat naștere poeziei sunt „darul înnăscut al imitației” și „plăcerea pe care o dau imitațiile”, precum și „darul armoniei și al ritmului”.⁴⁵ Artele (epopeea și poezia tragică, comedia și poezia ditirambică dar și meșteșugul cântatului la flaut și *cithara*) imită „cu mijloace felurite”, „lucruri felurite” sau „felurit”, adică diferit din punct de vedere al *mijloacelor* (ritm, grai sau melodie), *felul obiectului* imitat („oameni în acțiune, virtuoși sau păcătoși”, ceea ce „desparte tragedia de comedie”) și *chipul cum se săvârșește* imitația (povestirea realizată „sub înfățișarea altuia, așa cum face Homer”, ori „păstrându-și propria individualitate neschimbată” sau înfățișarea celor imitați „în plină acțiune și mișcare”; deci: epic, liric sau dramatic).⁴⁶

Tragedia primește o definiție de referință: „imitația unei acțiuni alese și întregi, de oarecare întindere, în grai împodobit cu felurile soiuri de podoabe oșebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune ci nu povestită, și care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi”⁴⁷. *Subiectul* sau mitul (*mythos*), obiect al imitației, este considerat „sufletul tragediei” iar *muzica*, mijloc prin care se realizează imitația, - „cea mai de seamă podoabă”.⁴⁸

⁴⁰ modul grecești erau descendente, după cum urmează: lidian: c¹-h-a-g-f-e-d-c; ionian: g¹-f¹-e¹-d-c-h-a-g; frigian: d¹-c¹-h¹-a-g-f-e-d; dorian: e¹-d¹-c¹-h-a-g-f-e. Cf. V.F.A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique dans l'Antiquité*, citat de Andrei Cornea, *Note*, la vol.: Platon, *Republica*, *Opere*, vol. V, p. 456.

⁴¹ Platon, *Republica*, 399c, în vol.: *Arte poetice. Antichitatea*, ed.cit., p. 115.

⁴² Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. I, tom 1, ed.cit., p. 211.

⁴³ *Idem*, vol. I, tom 2, p. 352.

⁴⁴ Jonathan Barnes, *Aristotel*, Editura Humanitas, 1996, p. 132.

⁴⁵ Aristotel, *Poetica* (1448 b 5-20), Editura IRI, București, 1998, pp. 68-69.

⁴⁶ *Idem* (1447 a 15 - 1448 a 20), pp. 65-67.

⁴⁷ *Idem* (1449 b 25), p. 71.

⁴⁸ Cele șase părți ale tragediei sunt: subiectul, caracterele, limba, judecata, elementul spectaculos și muzica. *Idem* (1450 a 10). p. 72.

„Poezia e mai filozofică și mai aleasă decât istoria”, înfățișând *universalul* („lucruri putând să se întâmple în limitele *verosimilului* și *necesarului*”) și nu *particularul*.⁴⁹ Poetul, ca imitator, dar și pictorul sau oricare alt artist trebuie să înfățișeze lucrurile „fie cum au fost sau sunt, fie cum se spune sau par a fi, fie cum ar trebui să fie”.⁵⁰

Așadar, în concepția lui Aristotel „locul *creației* e ținut de *imitație*” iar „jocul fanteziei e stingherit de opreliști ca *verosimilul* sau *necesarul*”.⁵¹ Dacă pentru Platon imitația măsoară „gradul de reprobabilitate al fiecărui gen literar” iar „poezia dramatică figurează pe ultima treaptă în ierarhia lui”, la Aristotel, ca „realizare absolută a procesului de imitare [...]”, tragedia e genul care întrupează arta literară în scopul ei cel mai înalt.⁵²

După moartea lui Aristotel, conducerea *Lyceum*-ului a fost preluată de către elevul său, Tyrtamos, care, înzestrat fiind cu „o gândire clară și vorbire limpede și armonioasă”, a primit mai întâi numele de *Euphrastos* („bine-vorbitorul”) iar mai apoi pe cel de *Theophrastos* („divin-vorbitorul”).⁵³ Rămas în memoria istoriei cu acest ultim nume, peripateticul **Teofrast** (~372-287 î.Hr.), care accepta teoria *catharsis*-ului, explică, în volumul *Despre muzică*, efectele muzicii prin cele trei emoții stârnite: tristețe, desfătare și entuziasm.⁵⁴ *Caracterele*⁵⁵, o altă cunoscută scriere a sa, surprinde tipurile umane: lingușitorul, flecarul, bădăranul, curtenitorul, nerușinatul, zgârcitul, superstițiosul etc. În sfârșit, tratatul său *Despre stil* dezvăluie „valorile muzicale ale discursului”,⁵⁶ vorbele frumoase stând la baza senzațiilor și asociațiilor agreabile. W. Tatarkiewicz conchide, pe baza acestor afirmații că „muzicianul desăvârșit era desăvârșit orator”.⁵⁷ Preocupările sale pentru studiul asupra elocvenței, retorica (continuate de urmașii săi), au condus la „clasificarea *ornatului* în [...] *tropi* și *figuri*, a figurilor în *figuri de vorbire* și de *gândire*, a figurilor de vorbire în *gramaticale* și *retorice*, iar a celor de gândire în *patetice* și *etice*”.⁵⁸ Împărțirea literaturii în două categorii („cea preocupată de ascultător și cea preocupată exclusiv de obiectul ei”⁵⁹) ne demonstrează că echilibrul raportului *ethos-affectus* începea să se încline spre cel de-al doilea termen. Odată cu Teofrast, se trece dincolo de limitele *verosimilului* aristotelian, spre *neverosimil*, absurd și fabulos, iar „materia poetică îmbrățișează laolaltă: *verosimilul* (*plasma*, în

⁴⁹ *Idem* (1451 b), p. 76.

⁵⁰ *Idem* (1460 b 10), p. 102.

⁵¹ D.M. Pippidi, *Introducere la Poetica*, în: Aristotel, *op.cit.*, p. 60.

⁵² *Idem*, pp. 35-36.

⁵³ Nicolae Botnariuc, *Teofrast*, în vol. „Figuri ilustre ale antichității”, Editura Tineretului, 1967, p. 217.

⁵⁴ Władysław Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 324.

⁵⁵ lucrare care-l va influența, în sec. al XVII-lea, pe moralistul francez Jean de La Bruyère (1645-1696), al cărui eseu, intitulată *Caracterele* (asemenea sursei inspiratoare), a fost apreciat drept „prima carte mare împotriva abuzurilor puterii” (Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, vol. I., Editura Saeculum I.O. - Vestala, București, 1998, p. 320).

⁵⁶ Władysław Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 382.

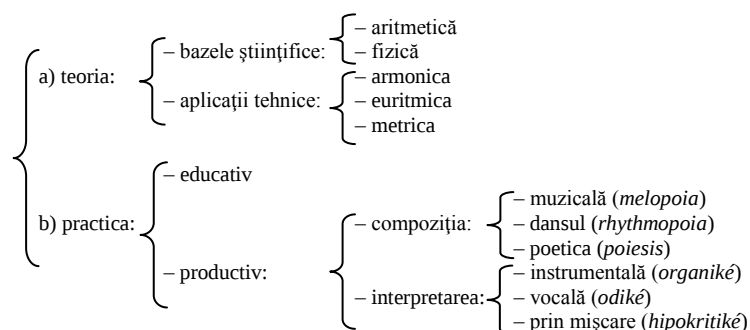
⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Benedetto Croce, *Estetica - Istorie*, Editura Moldova, 1996, p. 483.

⁵⁹ Władysław Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 352.

terminologia de mai târziu: *res ficta, argumentum*), neverosimilul (*mythos, fabula*) și adevărul, lucrul întâmplat (*historia, fama*)”.⁶⁰

Un alt peripatetic, **Aristoxenos din Tarent** (~354-300 î.Hr.), filozof, istoric și muzician, este considerat autor al teoriei elenistice a muzicii. Supranumit „muzicianul”, a delimitat în cadrul științei muzicii două aspecte.⁶¹


 – aplicații tehnice:

{

– armonica

– euritmica

– metrica

Aristoxenos, în lucrarea *Armonicele*, a relevat elementele senzoriale ale muzicii, asemeni lui Democrit,⁶² și a creat pentru prima dată o estetică a muzicii, afirmând că priceperea muzicii depinde de două lucruri: „de percepție și de memorie; de percepție pentru ce se execută, de memorie pentru ce s-a cântat”.⁶³ Contrazicând teoria pitagoriciană asupra muzicii, Aristoxenos a afirmat că numărul și calculele sunt inutile în muzică, iar „esența unei note muzicale nu este lungimea corzii necesară producerii ei, ci relația dinamică, limpede simțită și sesizată cu alte note”.⁶⁴ În acest context, apare formularea celei mai vechi definiții a intervalului muzical: „domeniul sonor cuprins între două sunete diferit intonate”.⁶⁵

Filozoful epicurean **Filodem din Gadara** (~110-35 î.Hr.) continuă linia lui Teofrast, fundamentând teoretic „refuzul de a restrânge conținutul operelor literare”. Astfel, domeniul poetic trece dincolo de adevăr și verosimil, îmbrățișând fabulosul și chiar absurdul, „cu condiția ca aceste elemente să fie artistic puse în valoare”.⁶⁶ Potrivit concepțiilor sale, „adevărul poetic e altceva decât adevărul logic ori decât exactitatea istorică, științifică sau morală. Orice poate fi adevărat în poezie, cu singura condiție să fie imaginat cu vioiciune și plasticitate... Ființele cele mai firești, intrigile cele mai bizare, situațiile cele mai excepționale au dreptul la interesul și participarea noastră, odată trecute prin focul imaginației creatoare”.⁶⁷

⁶⁰ D.M. Pippidi, *Poeticile antichității greco-latine*, studiu introductiv la vol.: „Arte poetice. Antichitatea”, ed.cit., p. 12.

⁶¹ Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, pp. 320-321.

⁶² de unde și opoziția complementară *canonici-armonici*, adică Pitagora *versus* Aristoxenos.

⁶³ Wladyslaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 335.

⁶⁴ K.E. Gilbert - H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 103.

⁶⁵ Dem Urmă, *op.cit.*, p. 271.

⁶⁶ D.M. Pippidi, *Poeticile antichității greco-latine*, ed.cit., p. 12.

⁶⁷ *Ibidem*.

În ceea ce privește arta sonoră, Filodem respinge teoria *ethos*-ului, întrucât muzica este irațională, fiind născocită de oameni și nu de zei, „nu înfățișează caractere și legătura ei cu viața spirituală nu e mai mare decât aceea a artei culinare”.⁶⁸

Un alt filozof epicureian, latinul **Lucrețiu**⁶⁹ (95-55 î.Hr.), adept al hedonismului, a interpretat valoarea frumosului și a artei în funcție de plăcerea pe care acestea o produc. Poemul său filozofic *De rerum natura*, păstrat în întregime, dezvoltă concepția atomistă a filozofilor greci Leucip⁷⁰, Democrit⁷¹ și Epicur⁷² (a căror operă s-a pierdut în cea mai mare parte). Astfel, nașterea și moartea oamenilor sunt dependente de asocierea și separarea atomilor nemuritori (*primordia, principia rerum*) prin așa-numita „deviație spontană” (*clinamen*). Sufletul omului este, la rândul său, alcătuit din atomi,⁷³ iar plăcerea are origine materială. *Eudemonismul* (teorie morală conform căreia fericirea este binele suprem; gr.: *eudaimonia* = fericire) se bazează pe „cunoașterea cauzelor firești ale lucrurilor și prin detașarea de frământările lumii”,⁷⁴ stare de „calm moral” denumită *ataraxie*⁷⁵. Înțeleptul caută euforia intelectuală, „plăcerea sinonimă cu absența suferințelor fizice și morale și deci nu se îndrăgostește, nu se însoară, nu se îmbată, nu face politică, nu se teme de moarte, evită vulgul, nu renunță totuși la plăcerile modeste ale averii, societății și mai ales ale intelectualității”.⁷⁶

Formele artei, pornite de la joc, sunt derivate din natură, care le oferă modelul. Pornind de la o filozofie pentru care „cunoașterea este terapeutică” și „permite corectarea judecăților eronate care sunt la originea iluziilor noastre”,⁷⁷ Lucrețiu considera că muzica a apărut prin imitația cântecului păsărilor iar șuierul vântului în trestii a fost modelul fluierelor.⁷⁸

Reprezentant al esteticii elenismului târziu, influențat tot de filozofia epicureistă, **Horățiu**⁷⁹ (65-8 î.Hr.), „fiul libertului”, căruia „sărăcia i-a dat îndrăzneala de a scrie versuri” (*Satire* - I, 6)⁸⁰ este autorul *Artei poetice* (*Epistola către Pisoni*), prima operă importantă de acest gen după *Poetica* lui Aristotel, și care va căpăta putere de dogmă în timpul Renașterii și a clasicismului francez teoretizat de către Boileau. Scrisă împotriva mulțimii de epigoni care compromiteau poezia, *Arta poetică* prezintă principiile fundamentale care dau valoare operei de artă și care trebuie să stea la baza unei opere literare: claritatea, simplitatea, unitatea dintre fond și formă, originalitatea temei, concizia, armonia, noutatea lexicului în concordanță

⁶⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 265.

⁶⁹ Titus Lucretius Carus, filozof materialist și poet latin.

⁷⁰ c. 500-440 î.Hr.

⁷¹ c. 460-370 î.Hr.

⁷² 342-270 î.Hr.

⁷³ * * *, *Mic dicționar filozofic*, ed.cit., p. 218.

⁷⁴ * * *, *Dicționar de filozofie*, ed.cit., p. 49.

⁷⁵ gr.: *a* = „fără”, *taraxis* = „tulburare”. Cf. *Dicționar de filozofie*, ed.cit., p. 49.

⁷⁶ George Călinescu, *Scriitori străini* (cap. „Horățiu, fiul libertului”), Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 40.

⁷⁷ Alain Graf, *Marile curente ale filosofiei antice*, Editura Institutul European, 1997, p. 45.

⁷⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 265.

⁷⁹ Quintus Horatius Flaccus.

⁸⁰ Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, ed.cit., p. 112.

cu conținutul. Astfel, ca să placă, opera trebuie să arate adevărul, să respecte unitatea dintre fond și formă, armonia ansamblului. Subiectul trebuie ales cu grijă iar poemul trebuie să trezească emoția estetică a cititorului. Unui poet i se cere talent dar și cultură, precum și exigență față de sine însuși. Opera trebuie să fie o îmbinare între util și frumos, căci prin desfătare estetică îl educă pe cititor. Scriitorul trebuie să scrie concis, condiție a valorii artistice, și să îmbogățească vocabularul.

Ceea ce a scos în evidență Horațiu a fost: „ideea educabilității omului, erotica în marginile naturii, arta ca expresie a vieții, poetul ca cetățean, poezia ca instrument de îmbunătățire socială, factor util, nu simplă delectare.”⁸¹

Horațiu, maestru al muzicalității cuvintelor și teoretician al raportului dintre spațiu și timp, afirmă: *Ut pictura poesis* (poezia e ca pictura)⁸², parafrazându-l pe Simonide, pentru care „pictura este poezie mută iar poezia pictură grăitoare”⁸³.

Aurea mediocritas, sintagmă formulată de Aristotel în *Politica*, este înțeleasă de Horațiu drept „o situație justă între extreme, spre a scăpa de agresiunea celor de sus și a celor de jos, o artă de a te șterge din societate, de a nu bate la ochi”, sau, cum spune George Călinescu, „când îți merge prea bine, pune surdina norocului, să nu stârnești invidii”⁸⁴. Tot epicureistă este și invocarea *carpe diem*⁸⁵, ca expresie a dominației *affectus*-ului.

Aristides Quintilian (sec. I-II)⁸⁶, teoretician grec al muzicii, autor al celor *Trei cărți despre muzică* (*De Musica libri*)⁸⁷, asemeni lui Aristotel (care a deosebit trei tipuri de moduri: etic, practic și entuziastic), clasifică muzica în: „1. muzică cu «*ethos* diastaltic», caracterizată prin măreție, virilitate și eroism; 2. contrariul ei, muzică cu «*ethos* sistaltic», lipsită de bărbăție și dând naștere simțămintelor amoroase și tânguitoare; 3. «*ethos*-ul isihastic», de mijloc, caracterizat prin stabilitate internă. În poezie, primul *ethos* e adecvat tragediei, al doilea lamentațiilor și al treilea imnurilor și peanilor”⁸⁸.

Sextus Empiricus (sec. II-III d.Hr.), medic și filozof sceptic grec, definește scepticismul ca pe o „posibilitate de a opune, prin antiteze, atât lucrurile sensibile cât și lucrurile inteligibile în toate felurile, o însușire datorită căreia noi ajungem, în virtutea forței egale, de argumentare, determinată de lucruri și aserțiuni opuse, mai întâi la suspendarea judecății și apoi, la netulburare”⁸⁹. El aduce argumente

⁸¹ George Călinescu, *op.cit.*, p. 112.

⁸² „Ca și pictura-i poema. Te-atrage vreuna de-aproape,
Alta te-ncântă mai mult dacă stai s-o privești de departe;
Una preferă-ntuneric, iar alta voiește lumină,
Ne-nspăimântată deloc de părerea acerbului critic,
Una, odată-a plăcut, însă alte mereu o să placă” [*Arta poetică*, 361].

⁸³ * * *, *Arte poetice. Antichitatea*, Editura Univers, București, 1970, p. 36.

⁸⁴ George Călinescu, *op.cit.*, pp. 38-39.

⁸⁵ „Nădejdea tu ți-o drămuiește, căci timpul vieții-i măsurat
Cât stăm de vorbă, vremea-n zbor

Alargă; **ziua de azi trăiește-o** și nu te-ncrede-n viitor” (*Oda Către Venus*).

⁸⁶ Tatarkiewicz (în *op.cit.*) notează: A. Quintilian „a activat la începutul sec. II” (p. 40), în timp ce, la pag. 495, în „Indicele de nume”, consemnează, în mod eronat, „probabil sec. III sau IV”.

⁸⁷ Lucrare editată la Amsterdam - 1652 și la Leipzig - 1882 (cf. Dem Urmă, *op.cit.*, p. 522).

⁸⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 328.

⁸⁹ Sextus Empiricus, *Opere filozofice*, vol. I., Editura Academiei, București, 1965, p. 22.

împotriva gramaticilor, retorilor, geometrilor, aritmeticilor, astrologilor și muzicienilor. Teoria literaturii este considerată imposibilă (cunoașterea tuturor operelor, care reprezintă o infinitate, depășește puterea noastră de înțelegere), inutilă (teoria literară ar fi de folos omului numai dacă l-ar face pe acesta fericit) și dăunătoare (printre operele literare, unele sunt dăunătoare), iar muzica este definită drept „știință care se preocupă de melodii, note, ritmuri și lucruri asemănătoare”.

Scepticismul⁹⁰ pune la îndoială posibilitatea cunoașterii realității obiective sau a oricărei cunoaștințe certe. Întemeiat de Pyrrhon (~365-175 î.Hr.), filozofia scepticilor considera că oricărei păreri îi poate fi opusă cu tot atâta temei o părere contrară tot atât de verosimilă. Scepticul este conștient că orice cunoaștere este dependentă de experiența subiectivă a fiecăruia în parte și de aceea nu exprimă realitatea obiectivă. Încercarea de a cunoaște adevărul este sorită eșecului: „nimeni nu știe și nimeni nu poate niciodată ști”. De aici concluzia necesității de „a suspenda judecata” (*epoké*), această suspendare fiind, conform scepticismului antic, singurul mijloc de dobândire a „netulburării”, a seninătății (ataraxiei).

În Cartea a VI-a (*Contra muzicienilor*) din volumul *Contra învățaților*, Sextus respinge filozofiile care așezau muzica alături de filozofie, neagă efectul catartic al artei sunetelor, și demonstrează că muzica, ca știință a disonanțelor și consonanțelor, a celor ritmice și aritmice, se bazează în întregime pe note, deci pe sunete. Dacă pentru cirenaici⁹¹ există numai afectele și altceva nimic, înseamnă că pentru ei sunetul nu există. Dacă Democrit, Platon și urmașii lor suprimă tot ceea ce e sensibil, desființează implicit și sunetul care e un lucru sensibil. Dacă sunetul nu e nici corp cum ne învață peripateticii⁹², și nici incorporeal, cum demonstrează stoicii⁹³, rezultă că el nu poate exista. Dacă nu există suflet, nu există nici senzații și nici obiecte ale senzațiilor, deci nici sunetul. Iar dacă nu există sunet, nu există nici notă, deci “nici interval muzical, nici acord, nici melodie și toate lucrurile din genul acestora. Deci nu există nici muzica”. Aceasta nu poate exista ca experiență obiectivă și de sine stătătoare, fiind în totalitate dependentă de reacțiile subiective, senzațiile sau raționamentele omului.

Sextus Empiricus nu pledează împotriva muzicii în sine, dar se îndoiește de cunoașterea obiectivă a acesteia. El se opune doctrinelor vremii cu scopul de a demonstra că dogmatismul poate fi periculos iar adevărurile și concepțiile grecilor cu privire la artă pot fi false.

Așadar, „ultima verigă a sistemului, cea a lui Sextus Empiricus, simbolizează căderea Romei, dispariția *ethos*-ului și dominația decadentă individualizată și singularizată a *affectus*-urilor”⁹⁴.

În perioada patristică a Evului Mediu, **Sf. Augustin**⁹⁵ (354-430), convertit la creștinism (387), devenit episcop al Hipponiei și, ulterior, canonizat de Biserica

⁹⁰ gr. *skeptomai* = „a examina”.

⁹¹ „Senzația este singurul criteriu al adevărului” (Aristip - discipol al lui Socrate).

⁹² discipolii lui Aristotel.

⁹³ „Înțeleptul trebuie să trăiască potrivit rațiunii, să stârpească pasiunile: durerea, frica, pofta și plăcerea” (Zenon - întemeietorul școlii, în jurul anului 300 î.Hr., la Stoapoikile (Porticul cu picturi) din Atena).

⁹⁴ Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. I, tom 2, ed.cit., p. 353.

romano catolică, a fost atras de filozofia neoplatonică a lui Plotin, ceea ce l-a determinat „să considere artele liberale (dialectica, geometria și muzica) un exercițiu mental de gândire abstractă destinat pregătirii cercetărilor metafizice mai înalte”.⁹⁶ Estetica sa era „deja” medievală (creștină) dar „încă” antică, motiv pentru care a fost considerat „cel mai subtil platonician creștin”.⁹⁷

Frumosul a fost definit de Sf. Augustin drept „proporție a părților împreună cu o anumită calitate plăcută a culorii”. Triada care determină frumusețea este *modus, species et ordo* (măsură, formă și ordine).

Ethos-ul neoplatonic l-a condus pe Sf. Augustin spre următoarea corelare: „rațiunea a observat că în lume, frumusețea este ce place văzului; în frumusețe, figurile; în figuri, măsurile; în măsuri, numerele” (*De ordine* II).

Frumosul, pe care suntem mai capabili să-l percepem decât să-l explicăm, devine calitate obiectivă, întrucât „lucrurile plac pentru că sunt frumoase”. Frumusețea o percepem numai prin văz și auz; celelalte simțuri sunt incapabile să perceapă relații. Când părțile sunt just corelate, rezultă frumusețea întregului. Din acest motiv, un întreg produce adeseori plăcere, deși părțile lui, luate izolat, nu produc.

„Frumusețea lumii (*saeculi pulchritudo*) constă în „opозиția contrariilor” (*contrariorum oppositione*)” (*De civitate dei* XI, 18). Dar frumusețea spirituală este superioară celei fizice, aceasta fiind doar un reflex al frumuseții divine (care nu poate fi contemplată cu simțurile, ci cu sufletul), Dumnezeu reprezentând „frumusețea prin imitarea căreia toate lucrurile sunt frumoase și în comparație cu care toate lucrurile sunt urâte”.

Arta se întemeiază pe cunoaștere, este o prerogativă a omului și nu este bazată pe imitație. Un cântec pur imitativ nu e artă, pentru că nu e întemeiat pe cunoaștere. Falsitatea unei opere de artă este chiar necesară. Potrivit lui Plotin, „Fidias nu l-a creat pe Zeus după vreun model perceput de simțuri, ci judecând cum ar fi el dacă ar vrea să se înfățișeze privirilor noastre”.

Clasificarea artelor, după Augustin, începe cu muzica, cea mai înaltă formă de artă, artă a numărului și a proporției juste. Muzica are puteri miraculoase pentru a spori credința oamenilor. Arhitectura are calități matematice, pictura și sculptura sunt preocupate cu imitarea imperfectă a lumii sensibile, nu lucrează cu numărul și nu au ritm, poezia este falsă, inutilă și imorală, iar teatrul stârnește emoții mincinoase.

Augustin deosebește muzică de celelalte arte liberale, „frumosul” fiind atributul obiectelor vizuale, iar „suavul” a celor auditive. Augustin acceptă calitățile emoționale ale muzicii, ca artă concepută în relații numerice dar care produce plăcere: „plăcerea auzului m-a prins în mreaja ei și a făcut din mine un sclav” (*Confessiones*).

Tratatul *De musica*, apreciat drept „un unic tratat de poetică (și totodată *poietică*), de metrică, adică despre ritm, metru și vers”.⁹⁸

⁹⁵ Aurelius Augustinus.

⁹⁶ Henry Chadwick, *Augustin*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 54.

⁹⁷ *Idem*, p. 11.

⁹⁸ Vasile Sav, *Cuvânt introductiv la vol.: Augustin, De musica*, Editura Univers, București, 2000, p. 5.

Definiția muzicii, „*Musica est bene modulandi scientia*”⁹⁹ (Cartea I, cap. II)¹⁰⁰ leagă trei principii fundamentale: principiul matematico-acustic (*modulatio*), principiul etico-estetic (*bene*) și cel al apartenenței muzicii la artele libere (*scientia*).

Știința de a modula este știința de a mișca bine; așa încât mișcarea să fie dorită pentru sine însăși și, prin asta, să delecteze prin sine însăși” „*Scientiam modulandi ... esse scientiam bene movendi*” (Cartea I, cap. II). Deci, „*Musica est scientia bene movendi*” (Cartea I, cap. III).¹⁰¹

Cartea a VI-a, condusă de gândul „*A corporeis ad incorporea transeamus*” („Să trecem din trupuri în netrupuri” - VI, 2)¹⁰², depășește imaginea materială și metafizică a muzicii, pentru a imagina dimensiunea divină și spirituală a ei. Muzica este relevată drept „darul lui Dumnezeu pentru omenire”. Conceptul de „ritm” devine obiectul unei adevărate teorii psihologice; cinci tipuri de ritm (*numerus*)¹⁰³: al intelectului (*judiciales*), al acțiunilor (*progressores*), al percepțiilor (*occursores*), al memoriilor (*recordabiles*), al sunetului (*sonantes*), cărora li se adaugă numeri corporali (*corporales*). În cap. IX, Augustin citează celebrul vers: „*Deus creator omnium*”¹⁰⁴, pe care „îl auzim prin acei numeri ocursori, îl recunoaștem prin recordabili, îl pronunțăm prin progresori” și de care „suntem delectați prin judiciali”.¹⁰⁵

Ethos-ul augustinismului se răsfrânge asupra secolelor care au urmat. Astfel, sunt consemnate ideile care au influențat posteritatea: definiția „*Musica est bene modulandi scientia*” apare la Philippe de Vitry (*Ars nova, Liber musicalium*), J. Tinctoris (*Deffinitiones terminorum musicalium*), H. Glareanus (*Dodekachordon*); concepția „*Musica constit ex numeris corporalibus et incorporeis*” este regăsită la Boethius (*De institutiones musica*, libri V), J. Kepler (*De harmonice mundi disertatio*, libri V), A. Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*); originea muzicii (dar al lui Dumnezeu) revine la Tinctoris, Martin Luther și J. Calvin.

Boethius¹⁰⁶ (470/480-525), „ultimul dintre romani” (deși a trăit după căderea Romei), a fost format la școala filozofică din Atena.

A cunoscut operele lui Platon și Aristotel, a tradus și comentat câteva din acestea (Aristotel: *Despre categorii* și *Despre interpretare*, precum și *Analiticele* și *Topicele*) și a transmis oamenilor din Evul Mediu o mare parte din ceea ce se putea cunoaște despre cei doi filozofi.

Abordează problema specific medievală a concilierii rațiunii cu credința. În *De consolatione philosophiae*, lucrare scrisă în închisoare (unde va fi executat sub acuzarea de complot cu împăratul din Bizanț), caută să demonstreze cunoscuta temă

⁹⁹ Definiția provine din scrierile lui Varro (116-27 î.Hr.): *De lingua Latina*. Vezi: Augustin, *op.cit.*, „Note”, p. 378.

¹⁰⁰ Augustin, *op.cit.*, p. 22.

¹⁰¹ *Idem*, pp. 26-27.

¹⁰² *Idem*, pp. 284-285 (în text: „să trecem de la corporale la incorporeale”).

¹⁰³ *Idem*, pp. 282-311 (Cartea a VI-a, cap. I-VI).

¹⁰⁴ „Dumnezeule, creatorul tuturor; primul vers dintr-un celebru imn vesperal, compus de Sf. Ambroziu, părintele spiritual al Sf. Augustin.

¹⁰⁵ Augustin, *op.cit.*, p. 325.

¹⁰⁶ Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius.

stoică potrivit căreia cele mai grele lovituri ale sorții nu pot distruge fericirea adevăratului înțelept.

Autor al unui tratat intitulat *De Institutione musica*, Boethius reia concepția medievală potrivit căreia muzica este în primul rând teorie și se alătură, deci, științelor. Teoria neopitagoriciană a muzicii se concentrează, din punct de vedere estetic, în definiția dată frumosului: „comensurabilitatea părților”. Forma, proporția și numărul sunt criteriile frumuseții, derivată din muzică și cu atât mai evidentă cu cât proporția care o generează este mai simplă. Apartenența muzicii la cunoașterea rațională este explicit formulată: „tot ce ține de domeniul rațiunii și al pătrunderii inteligente poate fi pe bună dreptate atribuit muzicii” (*De Institutione musica*).¹⁰⁷ Valoarea frumosului este filtrată de concepțiile creștine: „pari frumos nu pentru că așa ți-e felul, ci din pricina neputinței ochilor care te privesc”, căci „pe om altfel îl vedem prin simțuri, altfel prin imaginație, altfel prin rațiune și altfel prin inteligență”.¹⁰⁸

Muzica era singura artă liberală, dar înțeleasă în accepțiunea ei teoretică, ca „judecare prin pătrundere (*speculatione*) sau prin rațiune a melodiilor și ritmurilor, a feluritelor cântece și versuri”. Poezia era, prin urmare, parte a muzicii (întrucât se adresa urechii, prin recitare), genurile care țin de arta muzicală fiind trei: „unul care folosește instrumentele, altul al compunerii poemelor, al treilea al judecăților asupra execuției instrumentale și realizării poetice” (*De Institutione musica*).

Adevăratul muzician era teoreticianul („singurul care e capabil, prin gândire rațională, să judece melodii, ritmuri, cântece și versuri”) și nu compozitorul sau interpretul.

A fost preocupat de latura matematică a muzicii, deși susținea că drumul cel mai sigur către suflet trece prin ureche (efectul senzorial și emoțional al muzicii).

La Boethius, conceptul de muzică se lărgeste, pe măsura exemplului pitagorician, cuprinzând muzica cosmică (*mundana*), care „se observă în mișcările astrelor”, muzica umană (*humana*), „înțeleasă de oricine coboară în sinea lui”, și cea interpretată de unele instrumente. Restrângerea instrumentelor este consecința perpetuării concepției antice legate de *ethos*-ul muzicii, de calitățile psihagogice ale acestora: „sufletul se întărește prin cântecele pline de elan” sau “este corupt de melodii desfrânate”.

Estetica lui Boethius fixează muzica drept model, fiind “matematică prin fundamentele ei, intelectuală prin perspective și metafizică prin consecințe (se încheia cu muzica cosmică)”.¹⁰⁹

Contemporan cu Boethius, **Cassiodorus**¹¹⁰ (~480-575), enciclopedist și demnitar, păstrător al tradiției antice, credea că esența artei constă în faptul că „ea ne strunește prin regulile ei”, condițiile necesare producției artistice fiind: natura, arta, practica, imitația (*natura, ars, exercitatio, imitatio*).

¹⁰⁷ Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, vol. II., pp. 132-133.

¹⁰⁸ * * *, *Între Antichitate și Renaștere. Gândirea Evului Mediu*, Editura Minerva, București, 1984, p. 110.

¹⁰⁹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, vol. II., p. 125.

¹¹⁰ Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus.

În lucrarea *De artibus et disciplinis liberalium artium* (*Despre arte și principiile artelor liberale*), „frumosul” este, ca la Sf. Augustin și Boethius, justificat matematic, iar „muzica” este definită asemeni lui Pitagora: *disciplina quae de numeris loquitur*. Funcțiile artei (*ut doceat, moveat, delectat*¹¹¹) precum și clasificarea artelor (teoretice, practice și poetice) sunt cele formulate de Quintilian.

Cassiodorus, ca și Boethius, apropie poetica de muzică: „muzicianul creează cea mai plăcută melodie din vocile armonizate” iar „literatul știe să obțină muzicalitatea versului prin dispunerea armonioasă a accentelor”.

Muzica ocupă un loc central în estetica lui Cassiodorus, fiind investită cu finalități morale („înalță spiritul”) și educative („grație ei cugetăm just, vorbim frumos și ne mișcăm cum se cuvine”). Nu este ocolită nici plăcerea: muzica „desfată urechile” și „încântă inima”, „măgulește auzul” (*aures modulatione permulcet*) și „înalță spiritul” (*sensum nostrum ad superna erigit*), mai mult, produce un *catharsis* ce-l eliberează pe om de pasiuni. Efectul catartec este propriu și științei literelor: ea „purifică moravurile omenești” și „înfrumusețează vorbirea”, „de acest fapt bucurându-se în chip miraculos deopotrivă cei care ascultă și cei care vorbesc”.

Aceasta este perioada în care Papa Grigore cel Mare (540-604) a sistematizat și unificat cântările de cult, potrivit scopului urmărit: transmiterea cu sobrietate a textelor liturgice. Muzica ideală pentru redarea spiritului religios trebuia să refuze orice ostentație retorică; ea nu putea fi decât vocală, monodică, diatonică, cu un ambitus restrâns, neutră în plan ritmic, cu un desen melodic asemănător desenului vorbirii și o sintaxă subordonată textului, „menită să creeze o cât mai adecvată concentrare colectivă, departe de intenția de a captiva prin atributele ei de expresivitate”.¹¹²

În perioada scolastică, **Toma d'Aquino** (1225-1274), familiarizat cu cele șapte arte liberale (gramatică, logică, retorică¹¹³ / aritmetică, geometrie, muzică, astronomie¹¹⁴), pe care le-a studiat la Universitatea din Neapole, cunoscător al tratatelor lui Aristotel, călugăr dominican (împotriva opoziției familiei, benedictină), discipol al lui Albertus Magnus (Köln, 1248-1252), și profesor la Universitatea din Paris, este autorul lucrărilor *Summa contra Gentiles* și *Summa theologiae*.

Ideea primordială în concepția lui Toma d'Aquino este Binele, principal atribut al Ființei divine, iar unul dintre aspecte sale de manifestare este arta.

Perfecțiunea divinității trebuia relevată prin mijloace artistice. Pelerinajele, miracolele și cultul relicvelor, arta și spiritualitatea, au fost, de-a lungul istoriei creștinismului, modalitățile omului de raportare la divinitate. La Toma d'Aquino întâlnim definiția: „frumosul egal - integritate, proporție, strălucire”¹¹⁵, care în ternarul ei alegorizează Sfânta Treime, integritatea semnificându-l pe Tatăl, proporția pe Fiul, iar strălucirea, pe Sfântul Duh.¹¹⁶

¹¹¹ „să informeze, să miște și să placă”.

¹¹² Ioana Ștefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. I. Editura Fundației Culturale Române, 1995, p. 55.

¹¹³ *Trivium* (*artes triviales* sau *rationales*).

¹¹⁴ *Quadrivium* (*artes quadrivales* sau *reales*).

¹¹⁵ K.E. Gilbert - H. Kuhn, *op.cit.* p.131.

¹¹⁶ Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. I, tom 2, ed.cit., p. 325.

Gânditorii medievali ignorau frumosul terestru, considerându-l imperfect, deoarece era cunoscut prin experiență, elogiind frumosul divin spre care cel dintâi tindea permanent. Toma elogia frumosul divin însă la el conceptul de frumos se întemeia pe frumosul terestru fără a-l asimila cu perfecțiunea. În *Summa Theologiae* sunt prezentate două definiții date frumosului: prima dintre ele îl restrângea aria deoarece îl reduce la văz - „se numesc frumoase acele lucruri care provoacă plăcere când sunt privite”, cea de-a doua este mai largă fiind întemeiată pe termeni de percepție: „se numesc frumoase acele lucruri a căror percepere place”.¹¹⁷

Arta și frumosul se bazează pe triada: proporție, integritate, claritate. Dumnezeu este perfecțiune, iar arta, care este o copie a divinității, este tot perfecțiune, ceea ce arată că el poate fi cunoscut și în acest mod.

Artele erau împărțite, după destinația lor, în arte utile și arte care produc plăcere. Poezia, teatrul sau muzica instrumentală erau îngăduite, condiția fiind ca acestea să-și aibă un loc potrivit într-o viață ordonată pentru a nu tulbura armonia sufletului. Arta nu beneficia de un statut metafizic favorabil precum morala și religia, deoarece aceasta nu putea crea forme noi. Toma împărtășea astfel credința medievală că „în artă nu există cu adevărat creație sau plăsmuire, ci numai reprezentare și transformare”.¹¹⁸

Frumosul este distinct față de bine, primul fiind obiectul contemplației iar cel de-al doilea obiectul dorinței.¹¹⁹ Frumosul reprezintă forma pe care o contemplăm pe când binele prezintă întotdeauna o finalitate la care năzuim. Binele și frumosul deși conțin proprietăți distincte apar alăturate: „lucrurile bune sunt frumoase, iar lucrurile frumoase sunt bune”.¹²⁰

Meritul istoric a lui Toma nu rezidă în formularea unor teorii noi, „ci în combinarea ideilor existente, într-un sistem unitar”¹²¹ și în importanța pe care a acordat-o frumosului sensibil în ciuda transcendentalismului medieval. Toma d'Aquino a fost canonizat în anul 1323, tomismul devine mai întâi filozofia recunoscută în ordinul dominicanilor, este adoptat de toate ordinele catolice, iar apoi devine filozofia oficială a catolicismului.

Contemporan cu Toma d'Aquino și, probabil, cunoscător al scrierilor muzicale ale acestuia,¹²² **Dante Alighieri** (1265-1321) ne spune, în *De vulgari eloquentia*,¹²³ că poezia este „o întruchipare exprimată în versuri, potrivit retoricii și muzicii”, deci cu respectarea unității, a ordinii părților componente, cu dominarea pasiunilor și utilizarea figurilor de stil, precum și a armoniei muzicale, obținute prin ritmul versului și structura strofei. Endecasilabul, „cel mai măreț vers”, pare a corespunde înțeleșurilor pitagoreice, potrivit cărora numărul este substanța lucrurilor.

¹¹⁷ Wladislaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, vol. II, p.353.

¹¹⁸ *Idem*, p. 353.

¹¹⁹ „Frumosul este o formă pe care o contemplăm, binele este o finalitate spre care năzuim” (*Pulchrum pertinet ad rationem causae formalis, bonum habet rationem finis*).

¹²⁰ *Idem*, p. 355.

¹²¹ M.D. Chenu *Toma d'Aquino și teologia*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 368.

¹²² Eta Boeriu, *Poezia sunetelor în „Divina Comedie”*, în: „Lucrări de muzicologie”, vol. 16, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1984, p. 34.

¹²³ Dante Alighieri, *Opere minore*, Editura Univers, București, 1971, pp. 531–597.

Muzicalitatea versului dantesc se exprimă în *canzona*, gen ce cuprinde „întreaga artă a cântării poetice”, îmbină cuvintele și le însoțește cu muzica potrivită, bazându-se pe „împărțirea melodică, potrivirea părților precum și numărul versurilor și al silabelor”. Dante a fost, prin excelență, un „desăvârșit mănuiitor al aliterației”¹²⁴, al armoniei imitative, al eufoniei¹²⁵, al onomatopeelor, [...] al tuturor modalităților stilistice care constituie o parte esențială a expresiei poetice”¹²⁶.

În cea de-a XIII-a scrisoare¹²⁷, Dante invocă polisemia textului literar, detaliind înțelesurile multiple ale oricărei opere: literal, alegoric, moral și anagogic. Interpretarea versetelor din *Psalmul CXIII* („Când Israel a plecat din Egipt și casa lui Iacob de la un neam păgân, Iudeea a ajuns să fie locul lui sfânt, iar Israel, stăpânirea lui”) dezvăluie sensul *literal* („ieșirea fiilor lui Israel din Egipt, în vremea lui Moise”), *alegoria* („mântuirea noastră săvârșită prin mijlocirea lui Christos”), înțelesul *moral* („trecerea sufletului de la jalea și suferința păcatului la starea de har”) și cel *anagogic* („ieșirea sufletului sfânt din robia stricăciunii de aici către libertatea slavei veșnice”).

Alegoria, menționată mai sus, însemna „a spune altfel”, „a spune un lucru și a gândi altul”, „a transmite aluziv o idee”, prin mijlocirea expresiilor figurate și a generalizărilor. Josnicia, imoralitatea, vanitatea și avariția din viața politică a Florenței, a curții papale și franceză regală, sunt ilustrate alegoric, în *Comedia* sa (pe care urmașii săi, începând cu Boccaccio o vor numi *Divina*), cu ajutorul panterei, leului și lupoacei.¹²⁸ Lucrarea, o descriere a imaginarei călătorii în Infern, Purgatoriu și Paradis, devine nu doar „cronica dramatică a epocii sale istorice [...] ci a întregii umanități și a întregii istorii”¹²⁹.

Teoria lui Dante despre frumos (*consonantia* și *claritas*) corespunde limitelor scolasticii medievale. În arta poetică însă, regulile sunt înlocuite de experiența lăuntrică. Apare ideea frumuseții formei, independente de conținut: „chiar dacă poezia e o minciună, ea e o minciună frumoasă”.¹³⁰ *Affectus*-ul dantesc (focalizat către imaginea Beatricei) se manifestă chiar și în finalul *Divinei Comedii*: „iubirea care mișcă sori și stele”.

Asemenea lui Dante, **Francesco Petrarca** (1304-1374) este creatorul artei poetice moderne, ale cărei trăsături definitorii sunt frumosul și alegoria. Teoreticienii poeticii petrarchiene au descoperit șase trăsături ale poeziei sale: „1. poezia rezultă din nevoia omului de a se exprima (*desiderium dicendi*); 2. exprimându-se, poetul *inventează* lucruri (*invenit*), dintre care unele sunt neadevărate, ireale (*incredibile*) și inexistente (*inaudita inventiones*); 3. poetul spune adevărul numai într-un mod voalat (*velamento veritatem contegit*); 4. se străduiește să facă acest paravan frumos (*exquisita, amoena*); 5. își îndeplinește

¹²⁴ „Procedeu stilistic care constă în repetarea aceluiași sunet sau a unui grup de sunete în cuvinte care se succedă” (*Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Academiei, București, 1975, p. 26).

¹²⁵ „Succesiune armonioasă de vocale și de consoane, care are drept efect o impresie acustică plăcută” (*Dicționarul explicativ al limbii române*, ed.cit., p. 26).

¹²⁶ Eta Boeriu, *op.cit.*, p. 33.

¹²⁷ Dante Alighieri, *Epistolae–XIII*, în *Opere minore*, ed.cit., pp. 742–756.

¹²⁸ Dante, *Divina comedia*, partea I, „Infernul”, *Prologul*.

¹²⁹ Eta Boeriu, *op.cit.*, p. 35.

¹³⁰ Wladislaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, vol. II, p. 403.

misiunea cu fervoare (*fervor*); 6. în pofida «irealității» și «fervorii» ei, poezia e subordonată anumitor reguli care se aplică în gramatică și retorică”.¹³¹

Combinția dintre „o anume afectare sub raport liric” și „o știută mașinărie despre formă” a primit numele de *petrarchism*, considerat „artificiu stilistic” care „constă în antiteze acumulate pe spațiu mic, în repetarea unor elemente, în cifrare cu fenomene fizice, îndeosebi climatice, a momentelor sufletești și în realizarea la chipul încifrat a unui tablou fizic complet, în enumerații, jocuri de cuvinte”.¹³²

Autorul *Canzonierului* dedicat Laurei (care conține 30 de *canzone*¹³³ și peste 300 de sonete¹³⁴) este considerat al creatorul „stilului individual”,¹³⁵ și al „culturii umaniste europene”,¹³⁶ „primul scriitor care a simțit și a scris așa cum n-au scris poeții antichității, așa cum dogmatismul ecleziastic nu a îngăduit-o atâtea secole”.¹³⁷

Franz Liszt, în cel de-al doilea caiet al *Anilor de pelerinaj (Italia)*¹³⁸, s-a inspirat din câteva din operele artei clasice italiene, printre care și sonete de Dante și Petrarca.

Spre deosebire de Dante însă, „de-a lungul miilor de versuri de dragoste pe care le-a scris Petrarca, muzica, nu numai în sensul de imagini, de comparație muzicală, dar chiar și ca artă în sine, este absentă cu desăvârșire”.¹³⁹ Dar, păstrând termenii comparației, Petrarca „are meritul de a fi navigat pe mărele necunoscute ale spiritului interior al omului”.¹⁴⁰

În muzică, asistăm, la răspândirea monodiei laice medievale, ipostază a *affectus*-ului, care reunea poetul și compozitorul în persoana trubadurului, truverului sau *Minnesänger*-ului, precum și apariția formelor polifonice și arhetipurilor discursive ale *Ars Antiqua* sunt premergătoare marilor înnoiri ale sec. al XIV-lea, a cărui muzică a rămas cu denumirea de *Ars Nova*, al cărei teoretician a fost Philippe de Vitry (1291-1361).

Cu un secol și ceva mai târziu, **Leonardo da Vinci** (1452-1519) scria *Tratatto di Pittura*. După Simonide și Horațiu, este rândul marelui artist să observe: „pictura este o poezie mută, poezia este o pictură oarbă”¹⁴¹ (vezi pag. 18). Iar dacă „pictura este o poezie care se vede, dar care nu se aude, iar poezia este o pictură care se aude, dar nu se vede”,¹⁴² „muzica trebuie să fie numită soră mezină a picturii”, fiind

¹³¹ *Idem*, p. 16.

¹³² George Călinescu, *Scriitori străini* (cap. „Petrarca și petrarchismul”), ed.cit., p. 153.

¹³³ „Poezie lirică italiană medievală, de origine provençală, consacrată iubirii cavaleresti” (*Dicționarul explicativ al limbii române*, ed.cit., p. 116); „Specie poetico-muzicală cu formă determinată și tematică erotică, vehiculată de trubaduri” (*Dicționar de termeni muzicali*, ed.cit., p. 81).

¹³⁴ „Poezie cu formă prozodică fixă, alcătuită din 14 versuri repartizate în două catrene cu rimă îmbrățișată și două terține cu rimă liberă” (*Dicționarul explicativ al limbii române*, ed.cit., p. 877).

¹³⁵ Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, vol. I., ed.cit., p. 205.

¹³⁶ Alexandru Balaci, *Francesco Petrarca*, Editura Tineretului, București, 1968, p. 65.

¹³⁷ *Idem*, p. 6.

¹³⁸ Cele șapte lucrări ale caietului sunt: 1. *Nuntă*; 2. *Gânditorul*; 3. *Canzoneta lui Salvator Rosa*; 4. *Sonetul nr. 47 de Petrarca*; 5. *Sonetul nr. 104 de Petrarca*; 6. *Sonetul nr. 123 de Petrarca*; și 7. *După o lectură din Dante (fantasia quasi sonata)*.

¹³⁹ Eta Boeriu, *op.cit.*, p. 33.

¹⁴⁰ Alexandru Balaci, *op.cit.*, p. 146.

¹⁴¹ Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 19.

¹⁴² *Idem*, p. 18.

„supusă auzului” - „un simț de mai puțină însemnătate”. Ea „alcătuiește armonia prin împletirea simultană a unor părți bine potrivite și silite a se naște și a muri într-un singur acord sau în mai multe”. Dar „pictura întrece muzica și domnește asupra ei pentru că ea nu pierde îndată ce se naște, precum nefericita muzică”.¹⁴³

Așadar, pictura este superioară poeziei deoarece „1. are o cuprindere mai largă, fiind singura artă care imită *toate* lucrurile vizibile, chiar acelea pentru care poeziei îi lipsesc cuvintele; 2. reprezintă lucruri prin imagini, nu prin cuvinte, iar un cuvânt este față de o imagine ceea ce e o umbră față de un corp real; 3. reprezintă lucrurile cu mai mare adevăr decât poezia, întrucât cuvintele sunt convenționale; 4. reprezintă natura, opera lui Dumnezeu, nu invențiile omenești, așa cum face poezia; 5. folosește cel mai nobil și mai sigur dintre simțuri, văzul, pe când poezia îl utilizează pe cel mai puțin demn de încredere, auzul; 6. se bazează pe cunoștințe științifice, îndeosebi pe cunoștințe de optică și, în plus, contribuie la extinderea acestor cunoștințe; 7. pictura nu poate fi copiată, așa cum se întâmplă cu unele opere literare, când copia e la fel de valoroasă ca originalul; «unicitatea» picturii o face mai glorioasă ca celelalte arte; 8. ea este mai accesibilă oamenilor decât poezia, necesită mai puțin comentariu; 9. înrăurirea ei e mai nemijlocită; 10. ea îi interesează și-i atrage pe oameni, pe când descrierile poetice adeseori îi plictisesc și-i obosesc; 11. conține armonie asemănătoare cu armonia muzicii; 12. are avantajul că-și prezintă întregul conținut *dintr-o dată*, pe când poezia o face treptat și are nevoie de timp în acest scop”. Din aceleași motive, pictura este superioară muzicii. În plus, „1. pictura durează, pe când muzica moare îndată după execuție; 2. are o sferă mai largă și îmbrățișează totul, aceea *universitate e varietate de cose*, zăgrăvind atât lucrurile care se află în natură cât și pe cele care nu se află”.¹⁴⁴

Paradoxal, *ethos*-ul se manifestă doar în cazul picturii: partea a doua a tratatului, *Învățăături despre pictură*, dezvăluie o întreagă știință bazată pe reguli stricte. *Affectus*-ul aparține artelor discursive: poeziei și muzicii.

Claudio Monteverdi (1567-1643), compozitor care rămâne, în istoria muzicii, legat de dramatizarea madrigalului și nașterea operei. Părăsirea stilului *a cappella* și introducerea basului instrumental obligat în madrigal au condus la apariția monodiei acompaniate. Valorificarea expresivității instrumentelor, utilizarea timbrurilor instrumentale în scopul nuanțării desfășurării dramatice, *stile concitato* (necesar regăsirii „pasiunilor și emoțiilor principale ale sufletului nostru: Mânia, Moderația și Umilința”, exemplu „descrie de Platon în cea de a treia carte a *Republicii*”, dar, considerat „expresie muzicală pierdută”), efectele *tremolo* și *pizzicato*, germele *leit-motivului*, toate acestea reprezintă elementele stilului monteverdian.¹⁴⁵

Stile rappresentativo (*seconda pratica, stylus luxurians*), promovează monodia, *basso-continuo*, opera, oratoriul, *arioso*-ul, concertul, și a fost astfel caracterizat: „locul muzicii corale polifonice este ocupat de cântul solo”; „din completul corului polifonic [...] rămân doar două: *discantul*, devenit solist [...], fiind purtătorul ideii poetice prin melodie”, iar „basul devine un simplu

¹⁴³ *Idem*, p. 25.

¹⁴⁴ Wladislaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, vol. II, p. 202.

¹⁴⁵ Ioana Ștefănescu, *op.cit.*, pp. 190-207.

acompaniament”; „armonia susținută [...] de un instrument din familia coardelor grave și articulată vertical prin succesiuni de acorduri realizate de orgă, cembalo sau virginal, devine un mijloc expresiv de importanță covârșitoare”; „în organizarea timpului muzical [...], barocul abordează zone variate ale metrelui, ritmului și tempo-ului”. Se adaugă: „sublinierea expresiei poetice, prin intermediul dinamicii intensive”, „efecte de contrast” și „elemente specifice de culoare”.¹⁴⁶ Toate acestea, ca expresie a manifestării *affectus*-ului. Celebrul *Lamento*, singura parte păstrată a operei *Arianna*, va fi prelucrat de compozitor sub forma unui madrigal la cinci voci, pentru a deveni, mai târziu, arie cu bas continuu. Este consecința căutării sonorităților cele mai potrivite pentru exprimarea unui bogat fond afectiv.

Dubito ergo cogito. Cogito ergo sum reprezintă expresia îndoielii carteziene. Metoda pe care o propune **René Descartes** (1596-1650) pornește de la importanta regulă „de a nu accepta niciodată un lucru ca adevărat” dacă nu apare astfel în mod evident. Se afirmă prioritatea cunoașterii raționale în raport cu cea senzorială. Cele patru reguli necesare „pentru a întrebuița bine rațiunea”, cuprinse în *Discours de la Méthode*, au drept scop „două demersuri ale gândirii: 1) să se descompună lucrurile în elementele lor simple, al căror adevăr este dat de intuiție; 2) plecând apoi de la aceste elemente simple, să se recompună lucrurile prin deducție, care merge din evidență în evidență și se ridică cu ajutorul inducției la adevăruri mai generale”.¹⁴⁷

Cele patru principii filozofice ale metodei cercetării sunt enunțate în *Discurs*:

1. să nu admitem nimic care să nu fie evident;
2. să procedăm pe cale analizei;
3. să ne conducem în ordine gândurile, mergând de la simplu la complex;
4. să facem o enumerare completă a datelor problemei studiate.

Procedeele și instrumentele carteziene sunt: „îndoiala metodică, evidența, claritatea, distincția, intuiția, analiza, sinteza, deducția, ordinea”.¹⁴⁸

Autor al unui tratat despre muzică (1618), Descartes considera că ideile sale nu sunt aplicabile în artă, produs subiectiv al imaginației, care nu poate fi supusă raționalizării. „Numim *bine* și *rău* ceea ce simțurile noastre interne sau rațiunea noastră ne fac să considerăm potrivit sau contrar naturii noastre”, după cum „numim *frumos* sau *urât* ceea ce ne este înfățișat ca atare de simțurile noastre externe ...”.¹⁴⁹ Corespondența sa cu Marin Mersenne dezvăluie câteva din ideile esteticii carteziene: „noțiunile noastre de plăcut și frumos sunt total subiective”; „e cu neputință să vorbim despre vreun criteriu al frumosului sau al plăcutului”; „același stimul poate fi plăcut sau neplăcut, poate părea frumos sau urât, în funcție de tipul de imagine mentală pe care o evocă în mintea noastră”.¹⁵⁰ *Compendiul despre muzică* precizează că vocea umană „prezintă cea mai mare conformitate cu spiritele noastre” și „tendința generală a ritmurilor muzicale e de-a instaura în suflet un afect sau o pasiune similară cu aceea a muzicii”. În *Compendium musicae* și *Les passions de*

¹⁴⁶ Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1969, p. 17.

¹⁴⁷ Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975, p. 525.

¹⁴⁸ Jacqueline Russ, *Metodele în filosofie*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 54.

¹⁴⁹ René Descartes, *Pasiunile sufletului*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 102.

¹⁵⁰ Wladislaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, vol. IV, p. 132.

l'âme, Descartes constată că teatrul și cărțile generează o diversitate de sentimente, dar, pe lângă acestea, ele stârnesc în noi un fel de plăcere mentală, izvorâtă din „conștiința experimentării de către noi a acestor emoții”. Suntem conștienți de emoția pe care ne-o provoacă arta, dar, în același timp, această conștiință ne face plăcere, sentiment însoțit, uneori, și de tristețe. Experiența estetică este, prin urmare, subiectivă, ca și frumosul, iar arta irațională.

Ethos-ul pare a fi, așadar, rezervat cercetării științifice, în timp ce *affectus*-ul caracterizează modul de manifestare estetic și artistic.

Rigoarea metodei carteziene a pătruns, însă, și în artă. „Iubiți deci rațiunea și pentru-a voastre lire / Din ea luați și frumosul, și-a artei strălucire”; sunt versurile primului cânt din *L'Art Poétique* (1674) a lui **Boileau**¹⁵¹ (1636-1711), „ideolog oficial literar al Franței absolutiste”.¹⁵² *Arta poetică* continuă și completează *Poetica* lui Aristotel și *Epistola către Pisoni* a lui Horațiu. Potrivit scrierii lui Boileau, arta imită natura (inclusiv natura morală a omului) iar idealul ei este adevărul. Sunt condamnate: burlescul, vulgaritatea, prețiozitatea, emfaza și fantezia. Opera literară trebuie să aibă claritate și precizie, varietate în stil și ton, stilul trebuie să fie simplu și elegant, personajele trebuie să fie complexe și verosimile. Scriitorului nu-i poate lipsi imaginația sau harul, dar „realizarea desăvârșită a operei este în funcție de munca depusă”.¹⁵³

Giambattista Vico (1668-1744), filozof și estetician, publica în anul 1725 *Principiile unei științe noi privind natura comună a noțiunilor*. În capitolul despre „Logica poetică”, unde este tratată originea limbilor, aflăm că egiptenii amintesc de existența a trei limbi, corespunzând celor trei vârste care s-au succedat înaintea lor în lume: vârsta zeilor (căreia îi corespunde limba hieroglifică, sacră sau divină), vârsta eroilor (a căror limbă era simbolică) și vârsta oamenilor (cu o limbă epistolară).¹⁵⁴ Cea de-a doua limbă, cea simbolică, era formată din „metafore, imagini, asemănări sau comparații care mai târziu, odată cu apariția limbii articulate, formează întregul material al vorbirii poetice.” Nașterea limbilor, afirmă Vico, este conformă cu principiile naturii universale și cu principiile naturii particulare a omului și indică regulile naturale ale sintaxei. Vorbirea poetică, apărută anterior celei în proză, este alcătuită din „caractere divine și eroice, exprimate apoi în graiuri comune și scrise cu caractere comune.” Și „toată această vorbire poetică s-a născut din sărăcia limbii și din nevoia de a se exprima, după cum arată cele dintâi ornamente ale acesteia, și anume hipotipozele, imaginile, asemănările, comparațiile, metaforele, circumlocuțiunile...”¹⁵⁵ Graiurile primelor națiuni au fost formate din figuri de stil, tropii fiind moduri necesare de exprimare proprii tuturor națiunilor poetice iar la originea lor au avut înțelesul lor întreg și natural. Oamenii au vorbit, la început, cântând, lumea artelor fiind anterioară celei filozofice și științifice.

Conform teoriei lui Vico, „poezia a fost prima [...] și cea mai importantă formă de cunoaștere”. Poezia „este un produs colectiv”, iar „limbajul poeziei se află

¹⁵¹ Nicolas Boileau Despréaux.

¹⁵² Ovidiu Drimba, *op.cit.*, vol. I, p. 332.

¹⁵³ * * *, *Dicționar al literaturii franceze*, Editura Științifică, București, 1972, p. 79.

¹⁵⁴ Giambattista Vico, *Știința nouă*, Editura Univers, București, 1972, p. 256.

¹⁵⁵ *Idem*, pp. 260-268.

într-o perpetuă transformare”. „Nu oamenii de știință [...] ci oamenii simpli sunt adevărații judecători ai poeziei”. Pentru a ajunge la adevăr, „poezia face uz de mituri, căci adevărul general și profund este exprimat cel mai bine în mituri”. În plus, „deși poezia își are obârșia în imaginație și creează mituri, temelia ei este experiența, iar funcția ei transmiterea acestei experiențe”. În fine, „cea mai înaltă calitate a poeziei e nu atât frumusețea, cât sublimul”.¹⁵⁶

Cu trei ani înaintea apariției *Științei noi*, **Jean-Philippe Rameau** (1683-1764) publica (în anul editării primului volum al *Clavecinului bine temperat* - 1722) *Tratatul de armonie redusă la principiile sale naturale*.

Compozitor și teoretician ale căror concepții despre artă au fost puternic influențate de metoda lui Descartes, Rameau el a căutat, în creația de operă, „adevărul declamației muzicale, unicul îndrumător sigur al muzicienilor”. Opera franceză prefera recitativul, ce urmărea îndeaproape inflexiunile vorbirii, ce fusese preluat de la Monteverdi și cultivat de Lully. *Tratatul de armonie*, urmat de *Noul sistem de muzică teoretică* (1726), formulează principiile pe care Rameau le va verifica în practică. El asociază terța mare, modul major, diezul, panta melodică ascendentă și dominantă cu sentimentul de bucurie, în timp ce terța mică, modul minor, bemolul, mersul descendent, subdominantă, cromatisme și enarmonia corespund regretelor și plânsului. Instinctul pentru muzică este înnăscut și universal, și „provine din conformitatea ce există între structura noastră psihică”, concretizată în sensibilitatea auditivă, senzația plăcerii estetice, emotivitate, și „structura naturală, fizico-acustică a sunetului”.¹⁵⁷ Limbajul muzical al lui Rameau îmbină inflexiunea cuvântului, dansul și muzica, într-un tot expresiv și purtător de sensuri. Rameau a dorit să demonstreze că muzica expresivă, cea adevărată, se bazează pe armonie (rezonanța și armonicile sunetelor) și pe „cunoașterea culorilor și nuanțelor”. Combinațiile de sunete nu trebuie, însă, să rupă „legătura lor intimă cu frumosul natural, care place și singur”. Universalitatea muzicii constă în proporțiile matematice care definesc nu numai structura sunetului muzical ci și totalitatea științelor și artelor.

Satira *Nepotul lui Rameau* a lui **Denis Diderot** (1713-1784), scrisă în 1762 și publicată abia în 1823, este un dialog prin care autorul „cunoaște lumea și se cunoaște pe sine”.¹⁵⁸ Conversația lui Diderot cu Nepotul lui Rameau ne dezvăluie estetica melodiei: „cântul e o imitare, prin sunete, a unei scări inventate de artă sau inspirate de natură, sau o imitare, fie prin voce, fie prin instrument, a zgomotelor fizice și a accentelor pasiunii, schimbând ceea ce se poate schimba înăuntrul ei, definiția se va potrivi întocmai picturii, oratoriei și poeziei”.¹⁵⁹ Modelul muzicianului sau al cântului este declamația, iar „accentul este răsadnița melodiei (*musices seminarium accentus*)”.¹⁶⁰ Relația dintre arie și recitativ este complementară: „nu există arie frumoasă din care să nu se poată face un recitativ

¹⁵⁶ Wladislaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, vol. IV, p. 251.

¹⁵⁷ Alice Mavrodin, *Rameau*, Editura Muzicală, București, 1974, pp. 146-147.

¹⁵⁸ Valentin Lipatti, *Prefață la vol.: Diderot, Călugărița, Nepotul lui Rameau, Jacques fatalistul*, Editura Hyperion, Chișinău, 1991, p. 16.

¹⁵⁹ Diderot, *Nepotul lui Rameau*, ed.cit., p. 246.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 247.

frumos, și nu există recitativ frumos din care un om iscusit să nu poată face o arie frumoasă”. Asta nu înseamnă că „un om care recită bine va și cânta bine”; dar ar fi surprinzător „dacă unul care cântă bine nu va ști să recite în același fel”.¹⁶¹ Pasiunile „trebuie să fie puternice”, sensibilitatea muzicianului și a poetului liric „trebuie să fie nemărginită”. Aria trebuie să fie „perorația scenei”, însoțită de „exclamări, interjecții, opriri, întreruperi, afirmări, negații”, pentru ca să „chemăm, invocăm, strigăm, gemem, plângem, râdem din toată inima”. „Vorbirea simplă, felul cum se exprimă în mod obișnuit pasiunea ne sunt cu atât mai necesare, cu cât limba va fi mai monotona și mai puțin accentuată; strigătul animalic sau al omului pasionat le va da acest aer de adevăr.”¹⁶²

„Adevărul, bunul, frumosul”, care „își au drepturile lor”, dar „care pot fi tăgăduite”, „în cele din urmă sfârșesc prin a fi admirate”.¹⁶³ Iar cuvintele *Nepotului lui Rameau* sunt dovada unui *affectus* paroxistic.

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), teoretician al artei și unul dintre creatorii literaturii naționale germane, în *Laocoon*,¹⁶⁴ *eseu despre limitele poeziei și picturii*, îi dă un răspuns lui Johan Joachim Winkelmann (1717-1768), care afirmase că simplitatea geniului grec față de cel latin este cauza pentru care grupul statuar Laocoon își înăbușă strigătul, în timp ce Laocoon al lui Virgiliu strigă. Invocând legile frumosului plastic, Lessing surprinde deosebiriile dintre poezie și sculptură, dar și aria de coincidență dintre cele două arte, acolo unde semnele picturale pot sugera acțiuni și semnele poetice pot prezenta indirect corpuri. Sculptura, în cazul Laocoon, care poate surprinde un singur moment al acțiunii, nu va alege clipa culminantă, ci una anterioară deznodământului tragic, denumită „moment fecund” sau „pregnant”. Complementaritatea timpului și spațiului în artă, surprinsă anterior de Simonide, Horațiu și Leonardo da Vinci (vezi pag. 26), se manifestă prin dinamizarea momentului situațional și eliberarea imaginației.

Daniel Schubart (1739-1791), contemporanul lui Mozart și Goethe, stabilește, în volumul său *O istorie a muzicii universale*, legătura dintre tonalități și calitatea expresivității sonore, considerată „axă de aur în jurul căreia se rotește estetica muzicală”.¹⁶⁵ Conform caracterului expresiv al tonalităților, *do major*-ul este „pur”, *sol minor*-ul reprezintă „nemulțumire, indispoziție, scrâșnetul din dinți al descurajării, ... mânie și silă (!), *mi bemol major* e „tonalitatea dragostei, a reculegerii pioase, a convorbirii intime cu Dumnezeu”, *do minor*-ul este „declarație de dragoste” iar *re major*-ul semnifică „triumful”, fiind potrivit „în *alleluia*, în strigătul de luptă, în bucuria victoriei”.¹⁶⁶

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Idem*, p. 254.

¹⁶³ *Idem*, p. 250.

¹⁶⁴ „Preot mitic troian al zeului Apollon (zeul grec al luminii și artelor); împotrivindu-se aducerii în cetate a calului de lemn (*calul troian*), lăsat de ahei în fața Troiei, a fost pedepsit de zeii lor protectori: în timp ce aducea jertfe pe altarul lui Poseidon, a fost atacat de doi balauri și ucis împreună cu cei doi fii ai săi” (Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983, p. 354).

¹⁶⁵ Daniel Schubart, *O istorie a muzicii universale*, Editura Muzicală, București, 1983, p. 319.

¹⁶⁶ *Idem*, pp. 319-325.

Simbolica tonalităților și a timbrurilor lui Schubart este completată de dicționarul hermeneutic al muzicii pe care l-a realizat, în *Eseurile sale*, **Modeste Grétry** (1741-1813).

Grétry vorbește despre scara psihologică a tonurilor: gama do major este „nobilă și deschisă”, do minor - „patetică”, re major - „strălucitoare”, re minor - „melancolică” etc.¹⁶⁷ Și Romain Rolland observă: „dacă facem comparație între această scară psihologică a tonurilor și cea a lui Rameau, vedem că ele nu concordă [...]; ni se pare că scara tonurilor concepută de Grétry e mai aproape de sensibilitatea noastră [...]”.¹⁶⁸ De asemenea, în preocupările lui Grétry se numără psihologia timbrurilor instrumentale („clarinetul se potrivește cu durerea”, oboiul este „câmpenesc și vesel”, flautul este „duios și drăgăstos”, fagotul este „lugubru” și „trebuie folosit în muzica patetică”¹⁶⁹), orchestrația reprezentativă pentru caractere și analogiile dintre sunete și culori („un muzician organizat găsește toate culorile în armonia sunetelor. Sunetele grave sau bemolizate produc asupra urechii sale același efect ca și culorile întunecate asupra ochilor; sunetele ascuțite sau diezate, dimpotrivă, produc un efect asemănător cu cel al culorilor vii și țipătoare. Între aceste două extreme, găsește toate culorile care, în muzică la fel ca și în pictură, sunt apte să zugrăvească diferite pasiuni și diferite caractere”.¹⁷⁰ „Scara comună pentru culori și sunete este [...] scara pasiunilor”; „roșul purpuriu arată mânia, roșul deschis se potrivește pudorii etc.”¹⁷¹).

Dincolo de aceste manifestări ale *affectus*-ului, regăsim gândirea esteticii germane clasice. **Immanuel Kant** (1724-1804), în *Critica facultății de judecare*, expune analitica frumosului, sub forma cunoscutelor antinomii: „1. Plăcere (*dar*) dezinteresată; 2. Plăcere universală (*dar*) necuprinsă în noțiuni; 3. Finalitate a formei (*dar*) fără scop; 4. Plăcere (*dar*) necesară”.

Judecata estetică (de gust) este definită în raport cu patru criterii: după calitate, cantitate, scop și gust. Din punctul de vedere al calității, judecata estetică este o *plăcere dezinteresată*, deoarece nu angajează realitatea ci doar reprezentarea obiectului; ea nu decurge din reprezentarea lucrului, ci din raportarea acesteia la noi; armonia provenită din contemplare e în noi, deși suntem înclinați s-o atribuim obiectului; Judecata de gust este pur contemplativă, într-un mod cu totul dezinteresat

Din punctul de vedere al cantității, judecata estetică este o satisfacție universală, ce presupune excluderea oricărei referințe la legătura personală cu ceea ce produce plăcere.

Din punctul de vedere al scopului (sau relației), forma finalității unui obiect este percepută fără reprezentarea unui scop, întrucât frumosul place și, ca atare, implică o potrivire între forma unui lucru și jocul armonic al facultăților noastre.

În sfârșit, din punctul de vedere al gustului (a modalității), judecata estetică este o plăcere necesară.

¹⁶⁷ Romain Rolland, *Călătorie în țara muzicii*, Editura Muzicală, București, 1964, p. 231.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 232.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Idem*, p. 233.

În analitica sublimului din *Critica facultății de judecare*, Kant separă valoarea sublimă de cea a frumosului. Definind sublimul, el spune următoarele: „sublim este ceea ce, prin simplul fapt că-l putem gândi, dovedește existența unei facultăți a sufletului care depășește orice unitate de măsură a simțurilor”. „Numim sublim ceea ce pare mare în mod absolut” - începe Kant definiția termenului sublim și adaugă, „a fi mare și a fi o mărime sunt concepte cu totul deosebite”. A fi mare în mod absolut înseamnă, deci, în concepția kantiană, ceva ce trebuie să fie dincolo de orice comparație.

Dacă în cazul *frumosului* forma obiectului este mărginită, în cazul *sublimului* obiectul nu are formă sau este nemărginit. Măsura estetică se întocmește prin raportare la capacitatea noastră de a imagina. Sublim este obiectul care depășește facultatea subiectivă de a avea o imagine. Totuși, rațiunea prezintă acel obiect ca o totalitate absolută, în timp ce imaginația se silește în zadar să-l traducă sensibil. Din aceasta rezultă o disproporție între rațiune și imaginație, o tensiune interioară resimțită ca *sentiment de neplăcere*. În fața sublimului, natura noastră sensibilă este zdrobită și avem sentimentul micimii noastre ca ființe sensibile. Un al doilea moment face ca sentimentul micimii noastre să trezească facultatea superioară a *rațiunii*, care domină imensitatea și forța lucrurilor exterioare. Deci sublimul e sentimentul pricinuit de o rapidă trecere de la coborâre și neplăcere la înălțare și plăcere. Dar nu obiectele ne înalță, ci noi ne ridicăm prin rațiune deasupra sensibilității. Doar omul, ființă dublă, sensibilă și rațională, e capabilă de această înălțare.

Sentimentul însoțitor al receptării sublimului îl pune, deci, pe om la o încercare dublă. Mai întâi, sub frică și apoi sub euforie. Kant subliniază primordialitatea fricii exagerate. „Calitatea sentimentului sublimului constă într-o neplăcere produsă facultății de judecare estetice de către un obiect, neplăcere care este considerată în același timp ca finală; faptul se explică prin aceea că neputința proprie trezește conștiința unei facultăți nelimitate a subiectului, iar spiritul o poate aprecia estetic pe ultima doar prin intermediul acestei neputințe”. Omul trebuie să reziste, prin urmare, de două ori. Prima dată rezistă în micimea lui față în fața cu incommensurabilul. Apoi va rezista ridicându-se la nivel egal, chiar peste egal, învingând obstacolul în bucuria euforică a victoriei.

Atunci când sistematizează artele, Kant stabilește două ipostaze muzicii: mai întâi o socotește printre primele arte (imediat după poezie), dată fiind capacitatea ei de mobilizare directă și deosebit de profundă asupra sufletului; iar în al doilea rând clasifică muzica pe ultimele locuri ale sistemului său, deoarece ea nu oferă prilej statornic de meditație ideatică sau obiectuală dat fiind caracterul ei efemer și non-noțional, respectiv non-obiectual.¹⁷²

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), în eseul *Despre imitația simplă a naturii, manieră, stil*,¹⁷³ surprinde cele trei trepte ale generalizării artistice: singularul, universalul și particularul. Imitația simplă, maniera și stilul sunt definite

¹⁷² Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, pp. 221-225.

¹⁷³ J.W. Goethe, *Simpla imitare a naturii, manieră, stil*, în: „Gândirea lui Goethe în texte alese”, vol. I, București, 1973, pp. 316 - 320.

astfel: fidelitatea redării naturii reprezintă primul stadiu - imitația simplă, maniera este echivalentă cu inventarea unui limbaj artistic propriu, iar stilul, bazat pe „esența lucrurilor în măsura în care ni se îngăduie recunoașterea ei în forme vizibile și palpabile”, desemnează „tipicul realizat în sfera particularului”.¹⁷⁴

Friedrich Schiller (1759-1805) numește sfera estetică *sfera jocului*; „în impulsul jocului se unesc, inexplicabil, impulsul naturii, al vieții, și impulsul formei, realizând *forma vie*, adică *frumusețea*”.¹⁷⁵

În *Scrisorile despre educația estetică a omului* (scrisoarea a douăzeci și doua), Schiller scrie: „Părăsim o *muzică* frumoasă cu vie emoție, o *poezie* frumoasă cu imaginația aprinsă, o capodoperă de *sculptură* cu mintea limpezită”. Însă „prin materia sa, *muzica*, chiar cea mai spirituală, prezintă încă o mai mare afinitate cu simțurile decât îngăduie adevărata libertate estetică; *poezia*, chiar cea mai izbutită, [...] participă mereu mai intens (la jocul capricios al imaginației) decât îngăduie necesitatea intimă a frumosului autentic; ... chiar cea mai bună *sculptură* [...] atinge limita științei serioase prin precizia conceptului ei. Totuși, aceste afinități izolate se pierd pe măsură ce operele acestor trei genuri de artă se ridică la un nivel mai înalt, iar o urmare firească și necesară a perfecțiunii este că, fără a confunda limitele lor obiective, diferitele arte ajung la o asemănare din ce în ce mai mare în influența lor asupra sufletului. *Muzica*, în suprema ei înnobilare, trebuie să devină formă și să acționeze asupra noastră cu forța calmă a unei statui antice; [...] *arta plastică*, trebuie să devină muzică și să ne emoționeze direct prin prezența ei sensibilă; iar *poezia* [...] trebuie să ne înțelească puternic ca muzica, dar în același timp, să ne înconjoare cu o seninătate blândă ca plastica. Tocmai în aceasta constă perfecțiunea oricărei arte: în a ști să înlăture limitele specifice fără a sacrifica în același timp avantajele particulare ale ei, și a-i da, prin folosirea înțeleaptă a ceea ce-i este propriu, un caracter cât mai general.”¹⁷⁶

Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831), clasificând formele frumosului artistic, împarte arta în: *simbolică* (arhitectura - unde materia domină), *clasică* (sculptura - echilibru dintre materie și spirit) și *romantică* (dominația spiritului în pictură, muzică și poezie). Muzica, artă „romantică”, este denumită „artă a afectivității care acționează nemijlocit asupra sentimentului însuși”.¹⁷⁷ Hegel dezvăluie „natura formală” a muzicii, care, cu toate că are un conținut, îi lipsește „concretizarea ei în exterior în figuri obiective”.

Muzica poate fi comparată cu arhitectura și se află cel mai departe de sculptură. Muzica „are cea mai mare înrudire cu poezia”, față de care se distinge prin întrebuintarea tonului. Astfel, „muzica nu degradează tonul făcând din el un sunet al limbii, ci face din ton ca atare un element al său”. Chiar dacă riscă să rămână lipsită de semnificație, „dintre toate artele, muzica are cea mai mare posibilitate să se elibereze nu numai de orice text real, ci și de exprimarea oricărui conținut determinat, pentru a se mulțumi numai cu o desfășurare încheiată în sine de

¹⁷⁴ Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. II, tom 1, ed.cit., p. 322.

¹⁷⁵ Fr. Schiller, *Scrisori estetice*, Editura Univers, București, 1981, p. 296.

¹⁷⁶ Fr. Schiller, *op.cit.*, p. 321.

¹⁷⁷ Hegel, *Despre artă și poezie*, vol. II, Editura Minerva, București, 1979, p. 114.

combinații”.¹⁷⁸ Pentru arta sonoră, „interjecțiile formează punctul de plecare”, dar „muzica însăși este artă numai ca interjecție cadentată” fiind nevoită „să-și pregătească artistic materialul sensibil într-un grad mai mare decât poezia și pictura, înainte ca acest material să fie apt de a exprima în mod artistic conținutul spiritului”.¹⁷⁹

În anul 1827, **Victor Hugo** (1802-1885) scrie *Prefața la Cromwell*, manifest al artei romantice, arătând că noul ideal estetic trebuie să respecte adevărul, capabil să-l exprime pe om în integritatea trăsăturilor sale sufletești și morale. Astfel, „din fecunda împreunare a tipului grotesc cu tipul sublim se naște geniul modern, atât de complex, atât de felurit în înfățișările sale, atât de nesecat în creațiunile sale și, prin aceasta, într-un contrast hotărât cu uniforma simplitate a geniului antic”; „în poezia modernă, în timp ce sublimul va înfățișa sufletul așa cum este el, purificat de către morala creștină, grotescul va juca rolul bestiei umane. Tipul sublimului, desprins de orice aliaj necurat, va primi drept apanaj toate farmecele, toate grațiile, toate frumusețile; va trebui doar să poată într-o zi da naștere Julietei, Desdemonei, Ofeliei. Grotescul își va însuși toate formele ridicolului, toate infirmitățile, toate urâteniiile”.¹⁸⁰ Grotescul, care „gradează urâtul spre josnic, frumosul spre sublim”¹⁸¹, va deschide o largă dimensiune categorială pentru întreaga artă a sec. XX.

Estetica muzicală a sec. XX este complexă și contradictorie. Programul estetic al expresionismului muzical are o solidă argumentare teoretico-filozofică în scrierile lui **Theodor Wiesengrund Adorno** (1903-1969). Reprezentant al Școlii de la Frankfurt, el a dezvoltat teoria crizei prin care trec arta și muzica în societatea capitalistă contemporană: regresivitatea aptitudinii de a asculta a publicului, reducerea artei la un joc care se ascunde sub aparențe științifice, falsa libertatea a muzicii moderne. Pentru Adorno, „muzica nu poate face altceva decât să înfățișeze antinomiile sociale în virtutea structurilor proprii, denotând convingător trăsăturile de izolare ale acestor structuri”.¹⁸² Scopul muzicii este acela de „a ne învăța să trăim fără frică”. Între rațiunea socială în sine a muzicii și funcția sa socială nu există un raport de egalitate.

Arta trebuie să exprime propriul ei conținut, dar acesta este potențial compromis, întrucât este proiectat pentru un consum estetic organizat dar își va îndrepta critica spre caracterul de marfă pe care acest consum îl presupune. Așadar, „cei păcăliți de industria culturală și avizi de mărfurile ei se situează în afara artei; de aceea percep inadecvarea ei la actualul proces al vieții sociale – dar nu și la falsitatea acestuia – mai clar decât aceia care își mai amintesc ce era odinioară o operă de artă. Ei stăruie asupra lepădării artei de caracterul ei artistic”.¹⁸³ Muzica „se

¹⁷⁸ *Idem*, p. 116.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 128.

¹⁸⁰ Victor Hugo, *Despre literatură* („Prefața la Cromwell”), Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, pp.15-16; 22-23.

¹⁸¹ Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. I, tom 2, ed.cit., p. 246.

¹⁸² Ștefan Angi, *Antinomiile estetice ale lui Adorno în lumina rezultatelor Școlii sociologice de la Frankfurt* în „Lucrări de muzicologie”, vol. 10-11, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1979, p. 49.

¹⁸³ Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, Editura Paralela 45, 2005, pp. 27-28.

revoltă împotriva ordinii temporale convenționale”¹⁸⁴, în contextul general al unei artei ce a devenit „chintesență a negației determinate pe care o exercită”, mai exact „propria ei negație”.¹⁸⁵ Toate acestea motivează caracterul inaccesibil al muzicii de avangardă, a cărei finalitate nu vizează plăcerea sau înțelegere din partea consumatorului. „Mai bine să dăm faliment în comunicare, decât să ne acomodăm cu ea”, va decide Adorno.

Relația *ethos* - *affectus* nu se încheie aici. Estetica muzicală a sec. XX reia de la capăt întregul istoric. Dacă muzica celei de-a doua școli vineze, precum și muzica stockastică ilustrează dominația *ethos*-ului, impresionismul și muzica aleatorică, par a înclina balanța către *affectus*.

Postmodernismul cunoaște, la rândul său, ambele tendințe. Cvasi-dispariția genurilor și formelor muzicale, individualizarea stilului, dominația tehnicilor de compoziție, toate acestea conduc spre manifestarea *ethos*-ului, *affectus*-ului fiindu-i accesibile manierele particulare de aplicare a noilor legi ale esteticii contemporane.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 37.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 56.

I. DE LA MIT LA REALITATEA ARTISTICĂ

1. De la gândirea sălbatică la cea mitică

*Este imposibil să înțelegem un mit fără
a ne referi la contextul etnografic.*

Radcliffe-Brown

„Fiecare civilizație are tendința de a supraestima orientarea obiectivă a gândirii sale”, observa Claude Lévi-Strauss, după ce îl citase pe Jean-Jacques Rousseau, care susținuse că originile limbajului nu se află în nevoile omului ci în pasiunile sale: primele expresii ale omului au fost tropii, limbajul figurat a apărut înaintea celui propriu, iar „la început nu s-a vorbit decât în poezie.”¹⁸⁶ Astfel, metafora – importantă pentru totemism – nu este „o înfrumusețare tardivă a limbajului” ci constituie „o formă inițială a gândirii discursive”.

Mai departe, preocupat de legătura dintre lumea miturilor și artă, Claude Lévi-Strauss definea „elementele reflecției mitice” în chip analog cu instrumentalitatea „ansamblului de mijloace ale meșteșugarului”, situându-le jumătatea drumului dintre percepțe și concepte”. Astfel, „ca și unitățile constitutive ale mitului, ale căror combinații posibile sunt limitate prin faptul că sunt împrumutate de la o limbă în care ele posedă deja un sens care le restrânge libertatea de manevră, elementele pe care le adună și le folosește meșterul sunt «precomprimate»”.¹⁸⁷

Reflecția mitică este interpretată ca o „formă intelectuală de meștereală”, întrucât specificul gândirii mitice, asemuit cu cel al meșteșugului, este „de a elabora ansambluri structurate [...] utilizând rămășițe și frânturi de evenimente [...] din bucăți și bucățele, martori fosili ai istoriei unui individ sau a unei societăți”. Convingerea celebrului antropolog este că „gândirea mitică construiește ansambluri structurate cu ajutorul unui ansamblu structurat, care este limbajul”, dar „nu pune stăpânire pe el la nivelul structurii”; gândirea mitică „își zidește palatele sale ideologice cu molozul unui discurs social vechi”.¹⁸⁸

În această accepțiune, autorul inversează raportul dintre diacronie și sincronie: „gândirea mitică, această meșteșugărie, elaborează structuri combinând evenimente, pe când știința, care se află în mers, prin simplul fapt că se instaurează, creează, sub formă de evenimente, mijloacele și rezultatele sale, datorită structurilor pe care le produce fără răgaz și care sunt ipotezele și teoriile sale”. Mai mult, ea este „prizoniera întâmplărilor și experiențelor pe care le așează și le reasează neostenit,

¹⁸⁶ Claude Lévi-Strauss, *Gândirea sălbatică. Totemismul azi*, Editura Științifică, București, 1970, pp. 125, 139.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 160.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 162.

spre a le descoperi un sens”, dar și „liberatoare prin protestul pe care îl ridică contra non-sensului, cu care știința se resemnase inițial să cadă la învoială”.¹⁸⁹

Arta capătă, la rândul ei, o poziție în proximitatea gândirii mitice, plasându-se „la jumătatea drumului între cunoașterea științifică și gândirea mitică ...”. Artistul este și savant și meșteșugar, iar emoția estetică provine „din această unire dintre ordinea structurii și ordinea evenimentului, instituită înăuntrul unui lucru creat de om, deci și – virtual – de spectator, care descoperă această posibilitate prin opera de artă”.¹⁹⁰

Studiul antropologic asupra miturilor le transformă în „sisteme de relații abstracte și ca obiecte de contemplare estetică”, în timp ce actul de creație care generează mitul este „simetric și invers față de acel ce se află la originea operei de artă”. Arta are drept punct de plecare „un ansamblu format din unul sau mai multe obiecte și din unul sau mai multe evenimente, căruia creația estetică îi conferă un caracter de totalitate prin punerea în evidență a unor structuri comune”, în timp ce mitul „urmează același drum, dar în celălalt sens: el folosește o structură pentru a produce un obiect absolut, care oferă aspectul unui ansamblu de evenimente (întrucât orice mit narează o poveste)”. Arta pornește „de la un ansamblu obiect+eveniment și merge la descoperirea structurii sale”, în timp ce „mitul pornește de la o structură, cu ajutorul căreia întreprinde construcția unui ansamblu obiect+eveniment”.¹⁹¹

Evaluând mutațiile structural-istorice ale artei, Lévi-Strauss constată diferența majoră dintre arta primitivă și cea cultă, prima „interiorizând ocazia (fiindcă ființele supranaturale, pe care se complace a le reprezenta, au o realitate independentă de împrejurări și intemporală) și exteriorizează execuția și destinația”, devenind astfel „o parte a semnificantului (*signifiant*)”, în timp ce arta academică „este împinsă să exteriorizeze ocazia (pe care o cere modelului să i-o ofere)”, și devine „o parte a semnificatului (*signifié*)”.

Artele arhaice, artele primitive, și perioadele «primitive» ale artelor culte vor fi apreciate drept „singurele care nu îmbătrânesc”, datorită „punerii accidentului în serviciul execuției, deci al întrebuirii, pe care ele o vor integrală, a datului brut ca materie empirică a unei semnificații”.¹⁹²

Corelate cu gândirea mitică și creația artistică, jocul și ritualul au fost similar interpretate. asemeni științei, „jocul produce evenimente pornind de la o structură”. Este formulată astfel explicația răspândirii jocurilor de competiție, care „prosperă în societățile noastre industriale”, în timp ce riturile și miturile, asemeni meșteritului (tolerat doar ca *hobby*), „descompun și recompun ansambluri evenimențiale (pe plan psihic, sociologic-istoric sau tehnic), servindu-se de ele ca de piese indestructibile, în vederea unor aranjamente structurale, ținând loc, alternativ, de scopuri și de mijloace”.¹⁹³

¹⁸⁹ *Idem*, p. 163.

¹⁹⁰ *Idem*, pp. 164, 167.

¹⁹¹ *Idem*, pp. 167-168.

¹⁹² *Idem*, pp. 171-172.

¹⁹³ *Idem*, pp. 173-176.

2. Gândirea mitică – gândirea artistică

Periodic, omenirea se readresează miturilor pe care le-a creat în zorii gândirii sale deductive ... Ori de câte ori își compun alte mituri sau le neagă pe cele rememorate, oamenii își redefinesc poziția spirituală față de mitologie.

Victor Kernbach

Dacă pentru Lévi-Strauss mitologia era „un cod cu ajutorul căruia gândirea sălbatică își construiește diferite modele de lumi”, Victor Kernbach imaginează mitul ca pe o „narațiune tradițională complexă”, născută „în unghiul de incidență între planul cosmic și planul uman”, al cărei conținut specific – „emanat în forme sacralizate fie de o societate primitivă, fie de un grup social întârziat cultural sau regresat prin alienare – construiește imaginar explicarea concretă a fenomenelor și evenimentelor enigmatice cu caracter fie spațial, fie temporal, ce s-au petrecut în existența psihofizică a omului, în natura ambiantă și în universul vizibil ori nevăzut, în legătură cu destinul condiției cosmice și umane”. Aceștia „omul le atribuie obârșii supranaturale de obicei din vremea creației primordiale și, ca atare, le consideră sacre și revelate strămoșilor arhetipali ai omenirii, de ființe supranaturale în clipele de grație ale începuturilor”.¹⁹⁴

Constatând că mitul are cinci sute de „foarte diverse definiții”, autorul *Miturilor esențiale* citează câteva dintre cele mai interesante formulări: „invenție epică sau alegorie, sau pur și simplu literatură”, „transmiterea memorială a faptelor protoistorice așa cum s-au condensat empiric în conștiința primordială”, „elaborarea simbolică a unei morale”, „dezlănțuirea eului amoral în forme alegorice”, „rezultatul nevrozei umane a insatisfacției sexuale (psihanaliștii)”, „expresia generală a inconștientului colectiv (C.G. Jung)”, „forma exprimată a revelației divine (perspectiva teologică)”, „născocirea operată de teologi pentru menținerea ordinii ecleziastice printre teologi (ateism)”, „o cartă pragmatică a înțelepciunii primitive (Bronislaw Malinowski)”. Nu lipsește nici poziția lui George Frazer, care constata cele trei etape fundamentale – magie, religie, știință – ce caracterizează evoluția spirituală a omenirii, sau afirmațiile lui Mircea Eliade, care constata „caracterul de realitate culturală extrem de complexă a mitului”, destinat „a releva modelele exemplare ale tuturor riturilor și ale tuturor activităților omenești semnificative”.¹⁹⁵

Apreciind că miturile omenirii s-au format în anumite „etape de tensiune psihosocială”, corespunzătoare „etapelor de modificare structurală a condiției umane”, Kernbach clasifică miturile în patru mari clase.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Victor Kernbach, *Miturile esențiale*, Editura Lucman, București, f.a., p. 7.

¹⁹⁵ *Idem*, pp. 8-9.

¹⁹⁶ *Idem*, pp. 9-13.

- miturile memoriale:
 - a) interferența erelor (miturile vârstei de aur a sălbăticiei arcadice, și miturile animalelor fabuloase)
 - b) omul primordial
 - c) revelația inițială
 - d) evenimentele insolite
 - e) invenția uneltelor
 - f) modificările condiției umane
 - g) războaiele cerești
 - h) potopul și reconstrucția universului
- miturile fenomenologice:
 - a) actul cosmogonic
 - b) antropogonia (crearea omului, ca pereche arhetipală)
 - c) escatologia (ideea de moarte)
 - d) repetiția manifestărilor naturii (succesiunea zilelor, a anotimpurilor etc.)
 - e) regnurile fabuloase („animismul inițial” sau „ciclul formelor totemice de cult”)
 - f) cadrul astral (astrele ca „locuințe divine”)
 - g) elementele (apa, focul, pământul, aerul, eterul)
- miturile cosmografice
 - a) teogonia
 - b) panteonul
 - c) lumile coexistente
- miturile transcendente
 - a) eroul arhetipal
 - b) suprastructura demonologică
 - c) destinul
 - d) universul dual
 - e) simbolurile condiției umane
 - f) viața și moartea
 - g) aria timpului

Demersul lui Kernbach prin „labirintul mitologiei” conduce ulterior la o reclasificare, în șase categorii, a miturilor (care interferează):¹⁹⁷

- cosmogonia
- elementele
- panteonul
- arhetipurile
- destinul
- spațiul
- timpul

¹⁹⁷ *Idem*, p. 14.

Forme stratificate, miturile ascund miezul („mitologemul nuclear”) și conțin „tiparul mitului originar”, chiar dacă ele au fost contaminate prin „sîncrētism, eclectism teologic și literaturizare”.

Tinzând spre valorizarea artistică, Kernbach apreciază că, „mai mult ca oriunde, criteriul lui Umberto Eco este aplicabil în lectura miturilor, ele fiind într-adevăr opera cea mai deschisă interpretării libere, chiar dacă constituie opera cea mai închisă în exercițiul cultural al repetării actelor mitice originare”. Mitologia devine, astfel, o „paraistorie care sugerează construirea unor modele probabilistice ale trecutului”, iar miturile „o sursă mai mult decât accesorie pentru exploatarea trecutului foarte îndepărtat”, despre care „chiar și arheologia tace”.¹⁹⁸

3. Structurile mitice ale artei între vis și metaforă

Studiul formulelor magice pune în evidență procedeul repetiției, al aliterației, al răsturnării unei serii de vocale, al variațiilor, al înlănțuirii de teme felurite: tot atâtea procedee care revin și în muzică.

Tudor Vianu

Operațiile magice, însoțite de formule de incantație, au fost puse în relație cu arta muzicală de către Tudor Vianu, pornind de la afirmațiile lui Jules Combarieu, cel care „a adunat în legătură cu conexitatea genetică dintre muzică și magie numeroase mărturii”, și „crede a putea recunoaște chiar în procedeele muzicale culte urme ale tehnicii incantatorii”.¹⁹⁹

Pentru omul primitiv, „singurul mijloc de a înțelege lumea și de a-și extinde experiența era de a asimila obiectele noi ale acestuia cu acele date în propria experiență a corpului și a sufletului nostru”.²⁰⁰ În această etapă, alternarea actelor de conștiință, prezentă în mituri, nu se produce între reprezentare și gândire, ci între reprezentare și dorință.²⁰¹ Tudor Vianu invocă metafizica primitivă atunci când observă că „oamenii sunt înclinați să denumească aspectele universului văzut prin cuvinte întrebuițate la origine pentru realitățile corpului, vorbind despre *creștetul* sau *piciorul* unui munte, despre *gura* unui râu, despre *brațul* unui fluviu, despre

¹⁹⁸ *Idem*, pp. 15-17.

¹⁹⁹ Jules Combarieu, *Mythes et Religions*, vol. I, 1905, p. 126 și urm., cf. Tudor Vianu, *Studii de filozofia culturii*, Editura Eminescu, București, 1982, p. 213.

²⁰⁰ Tudor Vianu, *Opere 4. Studii de stilistică*, Editura Minerva, București, 1975, p. 200.

²⁰¹ Tudor Vianu, *Studii de filozofia culturii*, ed.cit., p. 40.

măruntaiele pământului ...”, și concluzionează: „orice metaforă este în chip esențial o personificare”.²⁰²

Aceasta explică deopotrivă apariția miturilor, legat de „acele mici mituri care sunt metaforele”. Dacă pentru Cicero, nota Tudor Vianu, metafora era un simplu transfer de noțiuni, pentru Vico, primul teoretician al animismului primitiv, ea este rezultatul unei mentalități prelogice, iar la temelia ei stă o înțelegere deosebită a lumii, o metafizică proprie primei faze a civilizației omenești.

Vianu îi citează pe Biese, potrivit căruia „acțiunea proiecției simpatetice ar alcătui firea însăși a metaforei” și pe H. Werner, pentru care metafora este „prima formă a conceptului abstract”²⁰³, dar stabilește că „identificările antropomorfe nu sunt încă motivele hotărâtoare ale metaforizării”.²⁰⁴

Metafora, „categorie universală a culturii omenești” și „instrument care a colaborat nu numai la formarea limbilor și a reprezentărilor noastre mitice și religioase”, a fost reconsiderată estetic de către Lope de Vega, care aprecia că „frumusețea metaforei începe acolo unde se sfârșește adevărul ei”.²⁰⁵

Încercând să descopere rațiunea limbajului metaforic, Vianu aprecia că funcțiunea metaforei nu este doar aceea de remediu al lipsei termenilor în evoluția lingvistică, întrucât astfel „nu s-ar explica de ce spiritul omenesc continuă să producă metafore sau, cel puțin, forme mentale asemănătoare cu metaforele, chiar atunci când nu ne aflăm în activitate expresivă”, ca de pildă în „cazul visului, ale cărui imagini au fost simțite întotdeauna ca un fel de metafore, adică drept niște reprezentări ținând locul altora ...”.²⁰⁶

Apropierea dintre artă și vis nu este de dată recentă, dar pentru ca o metaforă să ia naștere este nevoie de alternanța dintre „conștiința asemănării dintre cei doi termeni” și „conștiința deosebirii lor”. Conștiința acestei „deosebiri în asemănare” este absentă în timpul visului, acesta fiind un simbol bine instalat care acoperă complet imaginea realității pe care o înlocuiește. Astfel, simbolul oniric este o sinteză totală, în timp ce simbolul metaforic este o sinteză lacunară. Așadar, când omul se trezește din vis, visul devine pentru el o metaforă, dar pentru ca un vis să se producă, toate conținuturile mentale latente trebuie să se transforme în imagini vizuale.²⁰⁷

Exemplul shakespearian oferit de Vianu este cel al regelui Lear, metaforic interpretat de către Freud, care, „urmând metoda vechilor interpretări alegorice ale literaturii”, a evidențiat „dincolo de sensul *literar* pe cel *moral* și pe cel *mistic* sau *anagogic* (cf. Dante, *Convivio*, II, 1, 3-5 și Toma din Aquino, *Summa Theologiae*, I, p, qu 1, art. X, și *Quodlibet*, VII, 14-16)”. Astfel, „tragedia lui Lear este aceea a necunoașterii destinului său” iar „sfârșitul lui Lear în brațe cu Cordelia, semnificând însoțirea bătrânului cu moartea, încunună drama cu acel accent de pacificare, în care se exprimă, după răătăcirile nebunești de mai înainte, acceptarea destinului

²⁰² Tudor Vianu, *Opere 4. Studii de stilistică*, ed.cit., p. 201.

²⁰³ *Idem*, p. 213.

²⁰⁴ *Idem*, p. 211.

²⁰⁵ *Idem*, pp. 219, 226.

²⁰⁶ *Idem*, p. 229.

²⁰⁷ *Idem*, pp. 230-231.

ineluctabil”. Conținutul latent și cel manifest existente atât în cazul metaforei cât și în cel al visului sunt regăsirea Cordeliei, respectiv acceptarea morții. În tragedia lui Shakespeare, Cordelia este metafora morții, moment psihologic care însoțește și imaginea ei, și reprezentarea pe care ea o înlocuiește, ceea ce conservă calitatea ei metaforică, fără de care „tragedia regelui Lear și-ar pierde acea perspectivă în profunzime”.²⁰⁸

Funcția psihologică a visului este quietivă, afirmă Tudor Vianu, în timp ce funcția similară a metaforei este neliniștitoare. Totuși, „între vis și creația poetică ar exista cel puțin o funcțiune psihologică comună: funcțiunea eliberatoare sau catartică”, iar visul, ca și imaginile poeziei, eliberează afecte comprimate de conștiință.²⁰⁹ Cu mai bine de un secol în urmă, psihologul Chr. Ruhts determina două legi care domină desfășurarea procesului sufletesc: legea *substituției* și cea a *progresiei*. Conform teoriei sale, „o stare sufletească are tendința să evoce o altă stare înlocuitoare”. Imaginile care „se trezesc în spiritul nostru la auzirea muzicii” sunt denumite „fantome muzicale”. Miturile și legende sunt, la rândul lor, produsele unor substituții progresive, după cum și imaginile visului ar apărea pe aceeași cale.²¹⁰

O sinteză a rosturilor estetice ale metaforei alături funcțiunea sensibilizatoare, finalitatea de a da expresie anumitor atitudini sentimentale ale eului, sensul de mijloc al potențării expresiei și funcția sa unificatoare. Metafora, în concepția lui Tudor Vianu, rămâne ca o etapă în procesul generalizării, dar nu una care se dezvoltă neapărat într-o generalizare a inteligenței, iar rolul său spiritual este acela de a exprima acele asemănări dintre lucruri care nu pot deveni obiectul unei generalizări teoretice.²¹¹

²⁰⁸ *Idem*, pp. 234-235.

²⁰⁹ *Idem*, p. 236.

²¹⁰ *Idem*, p. 251.

²¹¹ *Idem*, p. 268.

II. STRUCTURA MITULUI

1. Istoriografia sistemică a mitului

Magia, o știință falsă ... și o artă neizbutită.

James George Frazer

În *Creanga de aur*²¹², un amplu studiu²¹³ de istorie a religiei primitive care a avut un puternic impact asupra evoluției antropologiei, James George Frazer, jurist, etnolog și scriitor britanic, a realizat o sistematizare și clasificare a magiei primitive.

Principiile gândirii magice sunt două: „similarul produce similarul”, ceea ce face ca efectul să se asemene cu cauza sa, respectiv „lucrurile care au fost odată în contact unele cu altele continuă să acționeze unele asupra celorlalte la distanță și după ce contactul fizic a încetat”. Primul principiu va fi denumit *legea similitudinii*, al doilea, *legea contactului* sau *a contagiunii*.

Conform primului principiu, „magicianul deduce că poate provoca orice efect dorit, pur și simplu imitându-l” (*magie homeopatică* sau *imitativă*), iar din cel de-al doilea „el deduce că orice ar face cu un obiect material, acțiunea sa va avea, de asemenea, efect și asupra persoanei care a fost odată în contact cu obiectul, fie că acesta făcea sau nu parte din corpul ei (*magie contagioasă*)”.

Apreciată drept sistem de legi ale naturii, această magie a fost numită „magie teoretică”, în timp ce considerată drept un ansamblu de precepte pe care ființele omenești le respectă pentru a-și atinge țelurile, ea devine „magie practică”.

Pentru Frazer, analiza logicii magicianului dovedește că cele două mari principii ale ei nu sunt decât două aplicări greșite ale asociației de idei. Magia homeopatică se bazează pe „asociația de idei prin *similitudine*” iar magia contagioasă este „fundată pe asociația de idei prin *contiguitate*”, prima comițând „greșeala de a crede că lucrurile care se aseamănă unele cu altele sunt aceleași”, iar cea de-a doua greșind atunci când „crede că lucrurile care au fost odată în contact unele cu altele rămân întotdeauna în contact”.

²¹² Titlu inspirat din legenda Crengii de Aur, care creștea pe un anumit arbore într-o dumbravă sacră a Dianei de la Aricia; mitul, așa cum a fost redat de Servius Maurus Honoratus „Grammaticus” (sec. V) în comentariul său despre Vergiliu, susține că funcția de preot al dumbrăvii era atribuită aceluia care rupea Creanga de Aur și-l omora pe precedentul ocupant al funcției sacre. Frazer afirmă că vâscul era Creanga de Aur, iar legenda este legată de venerația druidică pentru vâsc și sacrificiile umane pe care aceștia le practicau.

²¹³ La peste două decenii de la apariția primei ediții, în două volume, datată 1890, au apărut, succesiv, ediții îmbogățite ale cărții (cea de-a treia ediție, 1911-1915, având 12 volume), autorul - pentru a facilita răspândirea studiului - a realizat și o variantă prescurtată, în cinci volume, tradusă și în limba română (Editura Minerva, București, 1980).

Cele două ramurile ale magiei (*homeopatică* și *contagioasă*) vor fi denumite generic *magie simpatetică*, deoarece „amândouă presupun că lucrurile acționează unele asupra altora la distanță printr-o simpatie secretă, impulsul fiind transmis de la unele la celelalte prin ceea ce ne-am putea imagina ca un fel de eter invizibil, asemănător cu cel postulat de știința modernă pentru un scop similar, și anume pentru a explica cum pot lucrurile să se influențeze unele pe celelalte printr-un spațiu care lasă impresia de a fi gol”²¹⁴.



În comentariul său asupra epocii magico-sincretice, esteticianul Ștefan Angi aprecia că „observația lui Frazer, în care identifică principiul similitudinii cu identitatea cauzalității coincide cu ambivalența semantică a termenului de *analogon*. Cel din urmă însemna deopotrivă asemănarea și proporția. După constatarea lui Frazer, magia homeopatică se bazează și ea în sensul ambivalent al cuvântului, pe termenul de *analogon* sau pe similitudine: ea reprezintă atât asemănarea, cât și confundabilitatea între comparat și comparant, precum și între cauză și efect. Reținem această observație, deoarece la cealaltă magie, tranzitivă, apare cauzalitatea inversată și proporția de la întreg la parte și invers”²¹⁵.

Clasificarea magiei simpatetice în magie imitativă și magie tranzitivă conduce la „distincția semantică” dintre cele două magii. Astfel, „magia imitativă, bazată pe similitudini, deci, pe asemănare, acționează mai mult prin selecție și pe axa paradigmatică” iar „limbajul ei este mai mult un metalimbaj, componentele căruia funcționează *in absentia*”, fiind „generatoare de metafore”, în timp ce „magia tranzitivă reprezintă – de la parte la întreg, sau, invers, de la întreg la parte – articulațiile contextuale bazate pe contiguitate și pe combinație pe axa sintagmatică, devenind astfel purtătoare de generalizări metonimice, fiind mai aproape de structura unui limbaj obiectual ce acționează *in praesentia* părților sale constituante”.

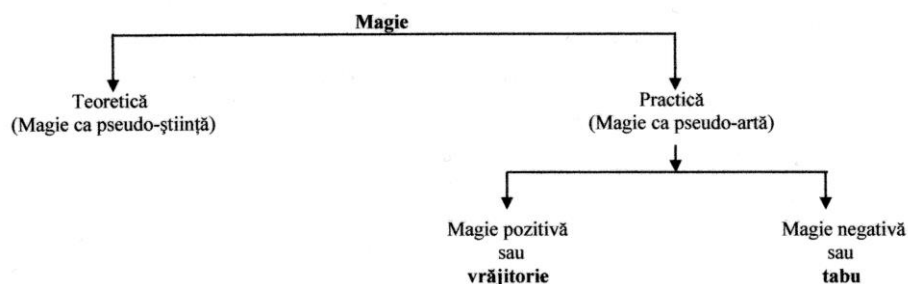
Se produce, astfel, dedublarea generalizării umane în imagistică-figurativă, respectiv numerică-nonfigurativă, care va determina deosebirea dintre poezie și proză, în declamație, respectiv, între *rubato* și *giusto* în intonație și va crea echivalențe algoritmice între metalimbaj și limbaj obiectual, asemănare și contiguitate, metaforă și metonimie.²¹⁶

²¹⁴ James George Frazer, *Creanga de Aur*, vol. I., ed.cit., pp. 30-33.

²¹⁵ Ștefan Angi, *Prelegeri de estetică muzicală*, vol. I, tom 1, ed.cit., pp. 40-41.

²¹⁶ *Idem*, p. 41.

Teoria lui Frazer face distincția între „preceptele pozitive (*vrăjile*)” și „preceptele negative - interdicțiile (*tabuurile*)”. În consecință, sistemul magiei simpatetice este configurat astfel²¹⁷:



Unul din exemplele oferite de autor pentru a demonstra corespondența dintre *legea similitudinii* și *tabu* se referă la „huțulii din munții Carpați”, la care „soția unui vânător nu va toarce când soțul ei este plecat la vânătoare, căci vânatul s-ar învărti ca un fus, iar vânătorul n-ar reuși să-l lovească”²¹⁸.

Studiul lui Frazer nu a fost ocolit de anumite critici, cea mai frecventă fiind legată de concepția sa negativă despre aprecierea magiei, provenită din contemplarea *extensivă*, de dinafară [...] a structurii generalizatoare pe care magia a avut-o ca atare.²¹⁹

²¹⁷ James George Frazer, *op.cit.*, vol. I., p. 48.

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ Ștefan Angi, *op.cit.*, vol. I, tom 1, p. 44.

2. Linearitatea și profunzimea epistemică a mitului

*Forma mitică primează asupra
conținutului povestirii.*

Cl. Lévi-Strauss

„Mitul există simultan în limbaj și dincolo de el” a afirmat Claude Lévi-Strauss²²⁰, detaliind, în studiul său dedicat structurii miturilor următoarele: „1) Dacă miturile au un sens, acesta nu poate ține de elementele izolate care intră în compoziția lor, ci de maniera în care sunt combinate aceste elemente. 2) Mitul ține de ordinul limbajului, face parte integrantă din el; cu toate acestea, limbajul, așa cum este el folosit în mit, prezintă proprietăți specifice. 3) Aceste proprietăți nu pot fi căutate decât *deasupra* nivelului obișnuit de exprimare lingvistică; altfel spus, ele sunt de natură mai complexă decât acelea care se întâlnesc într-o exprimare lingvistică de un tip oarecare”.²²¹

Celebrul antropolog ilustrează cele afirmate printr-o analiză structuralistă a mitului lui Edip, pornind de la ceea ce Lévi-Strauss numește consecințe ale celor trei ipoteze de lucru de mai sus: „1) ca orice entitate lingvistică, mitul este format din unități constitutive; 2) aceste unități constitutive implică prezența unităților care intervin în mod normal în structura limbii, anume fonemele, morfemele și semantemele”. Adevăratele unități constitutive ale mitului sunt „pachetele de relații”, care, asemeni timpului mitic (care este deopotrivă reversibil și ireversibil) se manifestă în două dimensiuni: diacronic și sincron totodată, reunind „proprietățile caracteristice ale «limbii» și ale «vorbirii»”. Modelul respectă principiile citirii simultan diacronic și sincron a partituri de orchestră.

Mitul lui Edip „ne-a parvenit în redactări fragmentare și tardive”, în „transpuneri literare” care au fost „inspirate mai mult de grija estetică sau morală decât de tradiția religioasă sau de obiceiul ritual”. Manipularea acestuia este realizată conform modelului oferit de „o succesiune de numere întregi, de tipul 1. 2. 4. 7. 8. 2. 3. 4. 6. 8. 1. 4. 5. 7. 8. 1. 2. 5. 7. 3. 4. 5. 6. 8”, care trebuie regrupată sub formă de tablou:

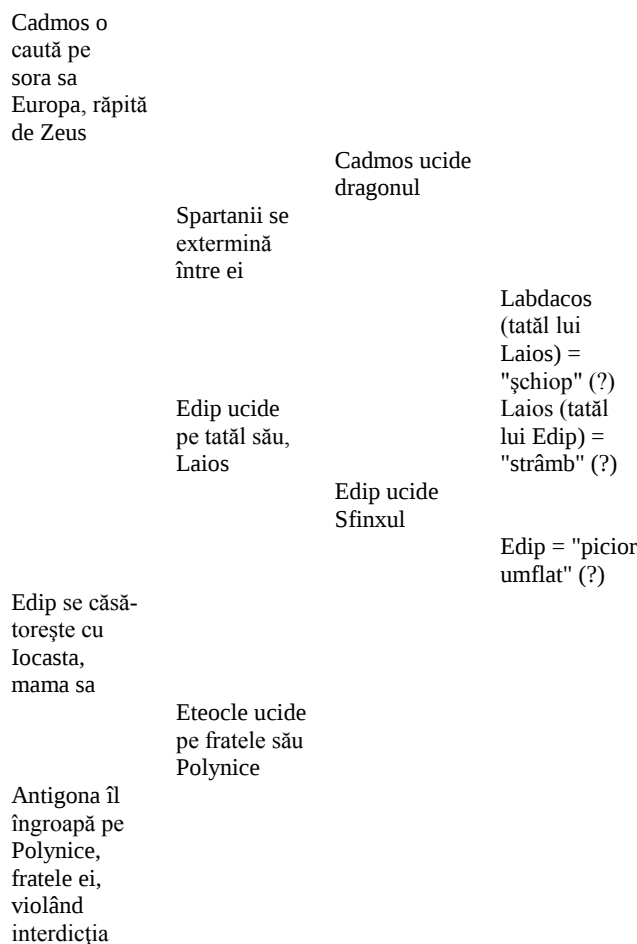
1	2		4		7	8
	2	3	4		6	8
1			4	5		7
1	2			5		7
		3	4	5	6	8

²²⁰ Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, Editura Politică, București, 1978, p. 250.

²²¹ *Idem*, p. 252.

Regula analitică prevede ca fiecare mit să fie analizat independent, „căutându-se exprimarea succesiunii evenimentelor cu ajutorul unor fraze cât mai scurte cu putință”, fiecare frază fiind înscrisă pe o cartelă (ce constă „în a atribui un predicat unui subiect”) care „poartă un număr de ordine corespunzător locului ei în povestire”. Astfel, „fiecare mare unitate constitutivă are natura unei relații”.

Tabloul oferit de autorul *Antropologiei structurale* „specialiștilor în mitologia clasică”, liberi să-l modifice sau chiar să-l respingă, este următorul:



Fiecare din cele patru coloane verticale grupează mai multe relații aparținând aceluiași «pachet». În timp ce *povestirea* mitului s-ar realiza de la stânga la dreapta și de sus în jos, pentru a înțelege mitul „o jumătate din ordinea diacronică (de sus în jos) își pierde valoarea funcțională și «lectura» se face de la stânga la dreapta, coloană după coloană, tratând fiecare coloana ca pe un întreg”.

Lévi-Strauss găsește semnificațiile stratificate și arhetipale ale mitului: astfel, prima coloană redă *raporturile de înrudire supraestimate*, cea de-a doua exprimă *raporturile de înrudire subestimate sau devalorizate*, cea de-a treia se referă la

monștri și la distrugerea lor, precum și la *negarea autohtoniei omului*, în timp ce ultima cuprinde cele trei nume care comportă semnificații ipotetice și evocă o *dificultate în a merge bine*, semnificând *persistența autohtoniei umane*.

Propunerea care succede analizei este aceea „de a defini fiecare mit prin ansamblul tuturor versiunilor sale”, creând astfel sisteme de referință multidimensionale. De aceea, autorul consideră că „există puține speranțe ca mitologia comparată să se poată dezvolta fără a face apel la un simbolism de inspirație matematică, aplicabil acestor sisteme pluridimensionale prea complexe pentru metodele noastre empirice tradiționale”.²²²

Comentariile lui Gilbert Durand asupra acestei analize aduc alte deschideri și înțelesuri. Pentru el, „în ultimele două coloane ale analizei «sincronice» ale mitului lui Oedip figurează simboluri și prezențe non-relaționale care infirmă formalismul «structural». În cea de-a treia coloană, dacă mai dăinuie o relație victimă-ucigaș, un lucru e totuși cert: calitatea de monstru a balaurului sau a Sfînxului are aceeași însemnătate, dacă nu una mai mare, ca și relația. Cât despre cea de-a patra coloană, ea nu stăruie decât asupra elementului pur semantic al mutilării sau al infirmității: «șchiop», «stângaci»”.²²³

3. Funcțiile antropologice ale imaginarului mitic

Mitul, ca și muzica, nu adoptă nici o poziție ideologică. Ele nu denunță nimic: ele expun și impun o realitate complexă în toate dilemele sale.

Gilbert Durand

În cartea dedicată „structurilor imaginarului”, antropologul Gilbert Durand caută să determine sensul simbolic latent al reprezentărilor mentale. Într-un studiu asupra teoriei durandiene, filologul Constantin Mihai considera că „relația dintre *logos* și *mythos*, care a inaugurat o întreagă tradiție culturală și în special filosofică, poate fi oarecum ranversată prin inocularea unui nou termen: imaginea”. Iar prin aceasta, plecând de la „premise dialogicului dintre *logos* și *imago*, putem decela o adevărată metafizică a imaginii, [...] o întreagă antropologie a Imaginarului”.²²⁴

²²² Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, Editura Politică, București 1978, pp. 255-265.

²²³ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 347.

²²⁴ Constantin Mihai, *Schiță pentru o Antropologie a Imaginarului*, în revista „Adevărul literar și artistic”, 23.08.2005, p. 3.

Definite de către Jung „arhetipuri”, aceste „substantificări ale schemelor” sunt imagini primordiale care trebuie să fie în raport cu anumite procese perceptibile ale naturii care se reproduc fără încetare și sunt întotdeauna active dar se raportează totodată la anumite condiții interne ale vieții spirituale.²²⁵

Gilbert Durand consideră că arhetipurile sunt legate de niște „imagini foarte diferențiate de către culturi și în care mai multe serii de scheme vin să se întrepătrundă”, iar în prelungirea schemelor, a arhetipurilor și a simplelor simboluri putem reține mitul, un sistem dinamic de simboluri, de arhetipuri și de scheme care, sub impulsul unei scheme, tinde să se realizeze ca povestire. Mitul este, cu alte cuvinte, „o schiță de raționalizare” care „utilizează firul unei expunerii în care simbolurile se transformă în cuvinte și arhetipurile în idei”. Izomorfismul schemelor, al arhetipurilor și al simbolurilor în cadrul sistemelor mitice permit constatarea existenței anumitor „protocoluri normative ale reprezentărilor imaginare [...] grupate în jurul schemelor originale” numite structuri.²²⁶

Reprezentarea este supusă alienării, iar „însuși Platon știe prea bine că trebuie să coborâm din nou în cavernă, să luăm în considerare realitatea condiției noastre de muritori, și, pe cât posibil, să dăm o bună folosire timpului”. De aici rezultă *Regimul Nocturn* al imaginilor, aflat sub „semnul conversiunii și al eufemismului”.²²⁷ În structurile sintetice ale *Regimului Nocturn*, „imaginile arhetipale sau simbolice nu se mulțumesc cu ele însele în dinamismul lor intrinsec, ci, printr-un dinamism extrinsec, se leagă unele de altele sub forma unei povestiri. Acestei povestiri îi dăm numele de mit”. Dar forma unei povestiri mitice, a unei „alinieri diacronice de evenimente simbolice în timp”, nu e independentă de „conținutul semantic al simbolurilor”. Ideea unei mitologii inspirate de semantismul arhetipal”, susținută de Durand, contrazice poziția lui Lévi-Strauss, pentru care mitul este asimilat unui limbaj și componenții lui simbolici unor foneme. Astfel, „la un mit nu numai firul povestirii are importanță, ci și sensul simbolic al termenilor”. Arhetipul nu se traduce, iar dacă mitul e limbaj prin întreaga latură diacronică a povestirii, el ajunge totuși „să decoleze de pe fundamentul lingvistic pe care la început n-a făcut decât să alunece”. Mitele sunt aflate pentru Lévi-Strauss la un nivel mai ridicat, care însă nu este cel al frazei, ci este nivelul simbolic – sau mai exact arhetipal – bazat pe izomorfismul simbolurilor în cadrul constelațiilor structurale.²²⁸

Durand revendică nu un drept de egalitate între imaginar și rațiune, ci un drept de integrare sau măcar de antecedentă a imaginarului și a modurilor sale arhetipale, simbolice și mitice față de sensul propriu și de sintaxele sale, căci mitul „nu se traduce nici măcar în logică”.²²⁹ Procesul muzical e de aceeași esență cu discursul mitic, ambele clasate în aceeași grupă de structuri sintetice iar mitul nu e niciodată o notație care se traduce sau se descifrează, iar în consecință e prezență semantică și, alcătuit din simboluri, conține în mod comprehensiv propriul lui sens.²³⁰

²²⁵ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, ed.cit., p. 52.

²²⁶ *Idem*, pp. 53-55.

²²⁷ *Idem*, p. 195.

²²⁸ *Idem*, pp. 343-344.

²²⁹ *Idem*, p. 345.

²³⁰ *Idem*, p. 375.

Antropologia Imaginarului permite „recunoașterea, identificarea consubstanțialității gândirii civilizate cu gândirea magico-mitică”.²³¹ Pentru aceasta, Durand precizează: „nu forma explică conținutul și infrastructura, ci dinamismul calitativ al structurii face ca forma să poată fi înțeleasă”, după cum „nu există o echivalență între conceptul de structură a imaginarului, deci de mit, și procesele formale ale logicii și matematicii”. Imaginarul „evoluează în cadrul formal al geometriei”, dar aceasta, „ca și sintaxa sau retorica, nu-i slujește decât de cadru și nu de structură operatorie, nu de model dinamic și eficient”.²³²

Cheia semantică a mitului stă în ceea ce Durand numește „analiza „izotopismelor simbolice și arhetipale”.

În ceea ce privește similitudinea dintre structura mitului și cea a muzicii, rolul mitului este cel de *a repeta*, cum face muzica, și nu cel de *a povesti*, așa cum face istoria. Forța sincronică de repetare a mitului îl transformă în muzică, în incantație, o luare în stăpânire a vulgarului sens verbal prin ritmul muzical, iar prin aceasta capacitatea magică de «a schimba» lumea.²³³

Mitul este interpretat ca „efort de-a adapta diacronismul discursului la sincronismul încastrărilor simbolice sau al opozițiilor *diairetice*”²³⁴, drept care infrastructura sa încearcă să organizeze în timpul discursului „netemporalitatea simbolurilor”. De aici, „alături de linearitatea accentuată a *Logos*-ului sau a *Epos*-ului”, *Mythos*-ul apare întotdeauna ca „domeniu care scapă paradoxal raționalității discursului”. Absurditatea deopotrivă a mitului și a visului provine din „supradeterminarea motivelor sale explicative”.

Mitul „concentrează în sine maximum de semnificații posibile”, drept care „e zadarnică voința de «a explica» un mit și de a-l converti în pur limbaj semiologic”. Discurs „fals”, mitul ilustrează „efortul semiologic și sintactic al discursului, care vine să se sfărme de redundanțele semantismului, pentru că imuabilitatea arhetipurilor și a simbolurilor rezistă discursului”.

Parafrazându-l pe Lévi-Strauss, Durand reamintește că „orice mit e o căutare a timpului pierdut” care „ne trimite la semnificația imaginarului în general”. Deși diacronic prin poveste și sincronic raportat la temele principale, aspectul general al mitului este *izotopismul* [pe care Ch. Baudouin îl numește *izomorfism*].²³⁵

Revenind la codul simbolic al muzicii, remarcăm imaginarea acesteia potrivit *Regimului Nocturn*, aflat constant sub semnul conversiunii și al eufemismului. Astfel, muzica melodioasă „joacă același rol enstatic ca și noaptea”, iar „suavitatea muzicală atât de îndrăgită de romantici e dublul eufemizant al duratei existențiale”, la fel cum „culoarea e un fel de noapte dizolvată, iar vopseaua o substanță sub formă de soluție”. Muzica activează „punctul de înrădăcinare a tuturor amintirilor” și face din el „centrul lumii feerice”, iar simbolismul acesteia devine „tema unei regresii către aspirațiile cele mai primitive ale psihismului”, dar și „modalitatea de-a

²³¹ Constantin Mihai, *op.cit.*

²³² Gilbert Durand, *op.cit.*, p. 346.

²³³ *Idem*, p. 348.

²³⁴ *Diairesis*, termen aristotelian, al cărui sens înseamnă „separare”, „despărțire”.

²³⁵ *Idem*, pp. 357-359.

exorciza și de-a reabilita printr-un soi de eufemizare constantă însăși substanța timpului”²³⁶.

Elementele muzicii nu capătă un sens „precizat conceptual”, iar non-semanticitatea ei o apropie de mit, întrucât „acesta din urmă nu se conceptualizează niciodată: el nu este decât purtător de imagini”. Muzica și mitul se interpretează și nu se măsoară cu etalonul timpului cauzal, timpul amândurora fiind un „*illud tempus*, adică o surată închisă asupra ei înseși și prin ea însăși, comprimată într-o clipă prezentă și eternă”.

Concluzia lui Durand va fi astfel formulată: „nedemonstrând nimic, mitul, ca și muzica, «arată», «expun» vederii și auzului și, spre a arăta mai bine, repetă. Acestea sunt faimoasele «redundanțe» ale mitului, sau «reluările» muzicale ale temelor, și în special ale leit-motivului”²³⁷.

²³⁶ *Idem*, pp. 221-222.

²³⁷ Gilbert Durand, *Arte și arhetipuri. Religia artei*, Editura Meridiane, București, 2003, pp. 126-127.

III. MESAJUL SINCRETIC ÎNTRE *MITHOS* ȘI *LOGOS*

Lumea este un construct alcătuit din senzațiile, percepțiile și amintirile noastre.

Erwin Schrödinger

Sensurile pe care le-a căpătat mitul îl face sinonim cu o multitudine de termeni sau sintagme, de la ficțiune, născocire, realitate iluzorie, memorie populară, sau chiar istorie adevărată, până la fabulă alegorică, simbol moral, operație mentală pentru explicarea lumii sau retroconstrucția arhetipurilor, memorie sacră, personificări hipertrofice²³⁸ sau țesătură de simboluri ce îmbracă un mister.²³⁹

În sens originar, *mythos* a fost considerat povestire plasată în „timpul sacru, care este non-linear, reversibil, circular, sferic, un fel de prezent etern”, traducibil prin sintagma „cuvânt adevărat”, nu în sensul de „gândire corectă cu puteri probatoare”, ci de „realitate faptică, de ceea ce este relevant”.²⁴⁰ Prin prisma teoriei valorilor, miturile au fost înțelese drept „valori cuprinse de reprezentare, adică imagini coadaptate la structura valorii sau valori cuprinse prin funcțiunea unui act inadecvat”.²⁴¹ Iar pentru unul dintre cercetătorii contemporani ai mitologiei grecești, J.-P. Vernant, mitul este „un sistem simbolic care vehiculează anumite moduri de a clasifica, a coordona, a grupa și a opune faptele, de a sesiza în același timp asemănări și deosebiri, de a organiza experiența”.²⁴²

Karl Kérenyi considera, în anii 40 ai secolului trecut, că termenul *mythos* „e mult prea încărcat de sensuri și totodată tocit, cu contururi șterse”, mai potrivit abordării structurale fiind acel „element mitologic prim”, denumit de el cu grecescul *mitologem*, ce cuprinde „o masă de materie arhaică, transmisă prin tradiție”, pe care „o conțin povestirile cunoscute” referitoare la „zei și ființe divine, luptele eroilor și călătoriile subpământene”, dar care „nu exclude o prefacere ulterioară”.²⁴³

Formarea miturilor a fost pusă pe seama „spectacolului insolit, enigmatic, produs de fapte, fenomene și evenimente reale”, care „depășesc puterea de înțelegere

²³⁸ Ion Maxim, *Orfeu, bucuria cunoașterii*, Editura Univers, București, 1976, p. 60.

²³⁹ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983, p. 409-410.

²⁴⁰ Jean Vertemont, *Dicționar al mitologiilor indo-europene*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000, p. 223.

²⁴¹ Tudor Vianu, *Studii de filozofia culturii*, Editura Eminescu, București, 1982, p. 39-40. Potrivit autorului, „conștiința poate cuprinde imaginile, afectele sau valorile, prin actele corelative ale reprezentării, simțirii și dorinței, dar nu poate teoretiza asupra lor decât într-o formă relativ inadecvată”.

²⁴² Cf. Anne-Marie Buttin, *Grecia clasică*, Editura BIC ALL, 2003, p. 138.

²⁴³ Cf. Victor Kernbach, *op.cit.*, p. 426-427.

a spectatorului” (considerat „victimă, beneficiar și privitor, neimplicat fizic, dar implicat emoțional”).²⁴⁴

Cercetând nevoia de mit și mitic în gândirea filozofică, un exeget al dialogurilor platoniene scria că „mitul nu-și propune să abroge rezultatele la care a condus întrebuintarea rațiunii, ci numai să prelungească eforturile cognitive ale rațiunii dincolo de limitele naturale în care ea este închisă”. De aceea, „mitul ne-a condus către mit”.²⁴⁵ Relația dintre mit și Idee nu se dezvăluie doar la nivelul binoamelor fond - formă sau realitate - gândire, ci opune *intuiția* și *creația*, ceea ce constituie „rădăcina armoniei ei făgurnice”.²⁴⁶

Corespunzător gândirii lui Mircea Eliade, „mitul este viu”, înfățișând „modele pentru comportarea omenească” și, prin aceasta, conferind existenței „semnificație și valoare”.²⁴⁷

Din perspectivă estetică, mitul apare ca „produs al unei imaginații de factură artistică suprapusă peste rigorile gândirii logice”.²⁴⁸

Structurile gândirii estetice nu pot fi relevate fără o prealabilă explicare terminologică. Mitul, de pildă, a suportat, de-a lungul timpului, influența („impurificarea”, după cum o denumesc Victor Kernbach) a trei fenomene: *sincretismul* („consecință a transmiterii orale de la o epocă la alte, dintr-o zonă geografică la alta, a lacunelor memoriei, a ignoranței, generând confuzii, a înclinării structurale a ființei umane spre comparații”²⁴⁹), *eclectismul teologic* și *literaturizarea*.

Logos-ul, ca noțiune mitologică, a fost decriptat drept „expresia inteligibilă a voinței zeului care efectuează actul creației universului”, „expresia divină adresată [...] oamenilor”.²⁵⁰

Mythos și *logos*, (deci „povestire” și „cuvânt”, cele două cuvinte care constituie etimologia cuvântului „mitologie”) apar și se manifestă sincretic, corespunzător magiei și artelor.

²⁴⁴ Victor Kernbach, *op.cit.*, p. 416.

²⁴⁵ Vasile Muscă, *Studiu introductiv* la vol: Karl Reinhardt, *Miturile lui Platon*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 14.

²⁴⁶ *Idem*, p. 156.

²⁴⁷ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978, p. 1.

²⁴⁸ Karl Reinhardt, *op.cit.*, p. 7.

²⁴⁹ Victor Kernbach, *op.cit.*, p. 415.

²⁵⁰ *Idem*, p. 361.

1. Sincretismul magiei primitive

Arta a luat naștere din magie. Principiile magiei, așa cum le-a stabilit George Frazer, se reduc la două: „legea similitudinii” și „legea contagiunii”.²⁵¹ Credința implicită a vechilor magicieni că „pot provoca orice efect dorit pur și simplu imitându-l” a condus la apariția „magiei homeopatice”, prin care „se reglează și operațiile naturii neînsuflețite”.²⁵²

Magia homeopatică, potrivit căreia „lucrurile asemănătoare se cheamă între ele”, conduce la ipoteza că „la originea artei primitive stă *evocarea* prin imagine sau *invocarea* prin cântec și poezie” – consideră Tudor Vianu – căci „dacă primitivul desenează și modelează, dacă improvizează poetic și cântă, împrejurarea se explică deopotrivă prin virtutea magică pe care el o atribuie imaginii sau cuvântului de a lucra asupra ființelor sau evenimentelor pe care le reprezintă sau le denumește”.²⁵³ Viața tribală a avut un caracter sincretic. Asemenea acesteia, și magia s-a manifestat în conformitate cu această „stare istoricește primară de contopire și nediferențiere a unor elemente ale culturii”²⁵⁴ care „reprezintă obiectul, ființa, fenomenul sau procesul în *totalitatea sa nedezbînătă*”.²⁵⁵

Sincretismul caracterizează geneza artelor, fapt relevat de „structura arhetipală a lui *Mousikē*”, potrivit căreia „poezia populară a fost cândva cântată și nu recitată”.²⁵⁶

Activitatea magică, manifestată sincretic, a fost considerată drept „leagăn al activităților estetice”.²⁵⁷ În cadrul ceremonialelor totemice se imitau obiceiurile, mișcările și strigătele animalelor care urmau să fie vâdate. Scopul inițial al acestor „reprezentări” era „exersarea și memorarea, de către participanți, a comportamentului speciei, în scopul capturării animalului”. Ulterior, aceste manifestări și-au schimbat funcția și s-au transformat în „imitație magică”: comunitățile tribale care înainte „relevau desfășurarea cu succes a achiziției hranei, și-au concentrat toată energia necesară unei activități colective adevărate”.²⁵⁸ Magia devine, prin urmare, o „tehnică iluzorie al cărei scop este întregirea sau acoperirea lipsurilor tehnicii reale”, știut fiind că acei oameni „a căror energie a fost amplificată și canalizată de ritul imitativ, s-au dovedit a fi vânători mai buni ca înainte”.²⁵⁹

Jean-Jacques Rousseau, în lucrarea sa asupra originii limbilor, nota că indienii americani, „văzând efectul uimitor al armelor de foc, adunau de pe jos gloanțele de

²⁵¹ George Frazer, *Creanga de aur*, vol. I. ed.cit. Vezi p. 43.

²⁵² ceea ce l-a determinat pe Frazer să scrie că magia este „un fals sistem de lege naturală precum și un ghid înșelător al comportării”, „o știință falsă precum și o artă neizbutită” (George Frazer, *op.cit.*, p. 31).

²⁵³ Tudor Vianu, *Opere 6, Studii de estetică*, Editura Minerva, București, 1976, p. 210-211.

²⁵⁴ * * *, *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1978, p. 635.

²⁵⁵ Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. I, tom 1, ed.cit., p. 22.

²⁵⁶ *Idem*, p. 23.

²⁵⁷ *Idem*, p. 24.

²⁵⁸ George Thompson, *Aischylos és Athén*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1958, p. 21.

²⁵⁹ *Idem*, p. 22.

muschetă, apoi, aruncându-le cu mâna și făcând din gură un zgomot grozav, se arătau foarte surprinși că nu au ucis pe nimeni”²⁶⁰.

Definiția dată de George Thompson magiei primitive („crezul după care omul primitiv înlocuiește controlul propriu-zis al realității cu iluzia acestui control”²⁶¹) surprinde mecanismul înlocuirii realului cu realul imaginar, a esenței cu aparența. Momentul de înlocuire reprezintă „chintesența generalizării artistice”, căci „activitatea magică a generat leagănul metaforicului”, prin trecerea de la simbolizat la simbolizant, „dintr-un context expresiv mintal într-un alt context expresiv mintal” sau „dintr-o stare emoțională în alta, tot emoțională”.²⁶² Ritul imitativ, „în ritm extatic, acompaniat de strigăte sălbatice și mișcări impulsive, se va dizolva – afirmă Thompson – în activități sincretice, din care provin poezia, muzica și arta coregrafică”²⁶³.

Caracterul sincretic apare și în cazul *mitografiei* (sistem în care „notația grafică nu se referă la limbaj, ci denotă reprezentări mentale complexe”²⁶⁴), care poate îmbrăca forma notației simbolice (figurative sau abstracte) sau a pictografiei. *Notația simbolică figurativă* „nu denotă obiectele pe care le prezintă efectiv sau le reprezintă analogic” ci „se servește de ele în calitate de tropi, pentru ceea ce semnifică aceste obiecte”²⁶⁵, în timp ce *notația simbolică abstractă* este convențională și „presupune învățarea unui cod”. *Sistemele pictografice*, existente la rândul lor în toate civilizațiile, utilizează desenele figurative ca „unități de comunicare” ce funcționează la „nivelul denotației lor analogice”²⁶⁶.

Mircea Eliade remarcă muzicalitatea magiei, scoțând în evidență puterea ei în crearea de raporturi: „lucrarea Magiei constă în a apropia lucrurile între ele”²⁶⁷.

²⁶⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Eseu despre originea limbilor*, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 67.

²⁶¹ George Thompson, *op.cit.*, p. 22.

²⁶² Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. I, tom 1, ed.cit., p. 34.

²⁶³ George Thompson, *op.cit.*, p. 25.

²⁶⁴ Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicționar al științelor limbajului*, Editura Babel, București, 1996, p. 196.

²⁶⁵ dicționarul mai sus citat exemplifică (p. 196) *notația simbolică figurativă* astfel: „în insulele Sumatra, populația *Iutsu* declară război trimițând o bucată de lemn crestată însoțită de o pană, un tăciune și un pește; ceea ce înseamnă că vor ataca cu atâtea sute sau mii de oameni câte creștături în lemn, că vor fi la fel de iuți ca păsările (pana), că vor pustii locurile (tăciunele) și-i vor îneca pe dușmani (peștele)”.

²⁶⁶ Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 196-197.

²⁶⁷ Cf. Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. I, tom 1, ed.cit., p. 46.

2. Mitul – limbaj transcendent al imaginii magice

Imaginea reprezintă obiectualizarea reprezentării și necesită angajarea subiectivității, fiind rezultatul unui proces de combinare și recombinație a impresiilor trecute. Ca „formațiune intuitivă și schematizată” ce redă „mai mult sau mai puțin izomorf structura unui obiect [...] sau relații”, imaginea devine un „model figurativ”, ce rezultă „atât din percepție cât și din acțiunile intelectuale”.²⁶⁸ Imaginii magice, care este produsul acelorași procese psihice (memorie, imaginație sau gândire²⁶⁹), i se adaugă caracterul transcendent pe care structura mitului îl impune.

Caracterul transcendent al *mitului ca limbaj* îl dezvoltă ca „realitate superioară lucrurilor individuale” și „nivelului umanității”, incluzându-l în categoria „conceptelor cu valabilitate nelimitată”, deci a transcendentaliilor (alături de: *res* – „lucruri”, *ens* – „ceea ce există”, *verum* – „adevărul” etc.).²⁷⁰

Opera de artă presupune „o doză de mitizare”, „căderea ei în desuetudine corespunzând demitizării”, afirmă psihologii,²⁷¹ care identifică sursele construcțiilor mitologice în „condițiile existenței sociale”.

Blaga numește mitul drept „metaforă revelatorie [...] stilistic structurată”.²⁷² Metaforele *revelatorii* (opuse celor *plasticizante*, care vin „să completeze și să răzbune neputința expresiei directe”²⁷³) „sporesc semnificația faptelor [...] la care se referă”, „suspendă înțelesuri și proclamă altele”, fiind „destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*”, prin „mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară”. Geneza acestora este legată de „momentul când omul devine în adevăr «om», adică în momentul când el se așează în orizontul și în dimensiunile misterului”.²⁷⁴

Arta modernă se apropie de mit, în ceea ce privește decriptarea mesajului estetic. Astfel, mitul poate căpăta noi semnificații și înțelesuri. „Secolul nostru descoperă într-însul imaginea ce și-o face despre sine; ceea ce este însăși definiția mitului” afirmă Roger Garaudy²⁷⁵, pentru care în arta lui Picasso „semnificația se înscrie în formă fără vreo referire directă la lumea exterioară”.²⁷⁶ Autorul investigației analitico-estetice asupra creației pictorului spaniol apelează la exemplul cinematografului pentru a face inteligibilă creația lui Picasso, explicând noua filozofie a timpului artistic, care „a pierdut cele două principale caracteristici tradiționale ale sale: continuitatea și ireversibilitatea.” Prin aceasta „cinematograful a spațializat într-un anume fel timpul, introducând în el simultaneitatea.” Timpul „nu

²⁶⁸ Paul Popescu-Neveanu, *Dicționar de psihologie*, Editura Albatros, București, 1978, p. 337.

²⁶⁹ ceea ce subordonează imaginația unor „norme de fidelitate reproductivă”, unei „combinatorici fanteziste” sau o asociază „operațiilor logice” (Paul Popescu-Neveanu, *op.cit.*, p. 338).

²⁷⁰ * * *, *Dicționar de filozofie*, ed.cit., p. 738-739.

²⁷¹ Paul Popescu-Neveanu, *op.cit.*, p. 454.

²⁷² Cf. Vasile Nicolescu, *Prefață la: Mircea Eliade, op.cit.*, p. X.

²⁷³ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, pp. 276-277.

²⁷⁴ *Idem*, pp. 279-280.

²⁷⁵ Roger Garaudy, *Despre un realism neajmărit*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 17.

²⁷⁶ *Idem*, p. 24.

mai este o linie continuă și orientată”, iar „omul se poate mișca pe ea în toate direcțiile”.

Pictura modernă, considerată „tipică epocii cinematografului” a permis lui Garaudy formularea unor concluzii: „a evoca obiectul așa cum există în amintirea noastră, înseamnă a cere ca el să fie înfățișat sub toate aspectele sale semnificative”. De aceea „nu este exclusă eventualitatea că se urmărește să ni se arate interiorul lucrurilor”. Chiar dacă „optica ne interzice acest lucru, amintirea și visul ne invită să-l facem”. Este ceea ce face și copilul care desenează o casă, și „nici prin gând nu-i trece să uite omul care locuiește în ea”. Această „deformația dinamică” este datorată „deplasării subiectului în jurul obiectului și înregistrării mai multor imagini luate în funcție de mișcările subiectului”, sau ceea ce Garaudy numește „legea punctelor de vedere multiple”.

Istoria artelor are, încă din antichitate, exemple care, fără a fi oportun să le considerăm precursore ale artei moderne, apelează la aceleași efecte optice. Astfel, portretistica artei egiptene prezintă imaginea tipică a unui „ochi din față într-un obraz din profil”, ceea ce, conform legilor limbajului plastic, invită spectatorul „nu doar la o simplă contemplație, ci la o acțiune”.²⁷⁷

Cu toate că, la început, pictura cubistă a fost considerată a fi, asemeni impresionismului, un „sarcasm”, iar Picasso - creator al unor „echivalențe plastice” în care „forme naturale sunt reduse la figurația lor geometrică”²⁷⁸, mai târziu această artă a fost interpretată în sens psihologic drept o „sinteză mentală a formelor”, care „ne constrânge să devenim conștienți de propria noastră activitate în organizarea generală a lumii pe care o percepem”.²⁷⁹

Creația abstractă a secolului XX capătă înțelesuri mitice: „arta demnă de acest nume nu redă vizibilul; ea ne deschide ochii; caracterul fantastic, mitic, acela pe care-l discern ochii imaginației, se revelează astfel” afirma Paul Klee.²⁸⁰ Contemporanul și prietenul lui Picasso, Guillaume Apollinaire, considera că „ne îndreptăm spre o artă cu totul nouă, care va fi, față de pictură [...] ceea ce muzica este față de literatură. Va fi o pictură pură, așa cum muzica este literatură pură”.²⁸¹

Artele plastice, constata Garaudy, „par a oscila mereu între doi poli: „imitația și muzica. Pe de o parte arta este amenințată să fie contopită de iluzionism, pe de alta, de abstracțiune”.²⁸² Ceea ce justifică atitudinea lui Picasso, care la întrebarea Gertrudei Stein cu privire la asemănarea tabloului cu chipul ei, a primit un surprinzător răspuns: „într-o zi, dumneata ai să semeni cu el”.

Estetica artei lui Picasso își precizează scopul de „a re-crea, cu elemente specifice lăuntrice, care să nu fie împrumutate de la modelul natural, realitatea

²⁷⁷ *Idem*, pp. 35-38.

²⁷⁸ Elie Faure, *Histoire de l'Art. L'Art moderne 2*, Tome II, Le Livre de Poche, Paris, 1965, p. 239-240.

²⁷⁹ Roger Garaudy, *op.cit.*, p. 48-49.

²⁸⁰ Cf. Jean Cassou, *Panorama artelor plastice contemporane*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1971, p. 289.

²⁸¹ *Idem*, p. 289.

²⁸² Roger Garaudy, *op.cit.*, p. 58.

profundă a prezenței sale umane dincolo de aparențele sale momentane, de expresiile sale efemere”.²⁸³

Generalizarea experienței plastice se poate răsfrânge și asupra celorlalte arte. Emil Cioran invocă sincretic „convertirea muzicalului în plastic, sau, cu alte cuvinte, a infinitului în formă” atunci când vorbește despre poezia lui Blaga, a cărei lectură creează impresia unei „maniere *indirecte* de a simți și a gândi, pentru ce îți sugerează imaginea unui contact *derivat* cu realul”.²⁸⁴

„Privitorii sunt cei care fac tablourile”²⁸⁵ afirma Marcel Duchamp, apropiat al esteticii dadaiste și suprarealiste, lăsând loc contemporanei teorii asupra *nivelurilor de receptare* a artei, la nivel perceptual („atenție primară”) și conceptual („atenție secundară”).²⁸⁶ Se adaugă, în relația cu „obiectul estetic”, interpretarea filozofului francez al secolului al XIX-lea, Ernest Renan, care condiționa aprecierea artelor de perspectiva diacronică: „adevărata admirație este istorică”.²⁸⁷

Relația estetică, în concepția lui Gérard Genette, permite și operelor fără funcție denotativă (muzică, arhitectură, pictură nonfigurativă) să devină simbolice („o pictură abstractă care nu reprezintă nimic poate exprima, și deci simboliza, un sentiment sau o altă calitate, o emoție sau o idee”, după cum afirma Nelson Goodman²⁸⁸). Conform aceluiași înțelesuri, „să contempli *înseamnă* tocmai să cauți și să găsești valori de exemplificare sau de expresie”, sau să oferi la nivelul semnificației imaginea a ceea ce Sartre numea „transcendență căzută în imanență”.²⁸⁹

Claude Lévi-Strauss considera că „mitul și opera muzicală apar [...] ca niște dirijori, ascultătorii fiind niște instrumentiști tăcuți”. Muzica și mitologia „îl confruntă pe om cu niște obiecte virtuale, a căror umbră singură e adevărată”.²⁹⁰

Analizând sintagma „discursul ca operă”, Paul Ricoeur, după ce notează trăsăturile distinctive ale „operei” („forma de codificare”, deci genul, și „configurația unică”, deci stilul), constată că discursul „devine obiectul unui *praxis* și al unei *téchne*”. Citându-l pe Aristotel, care afirma că „orice practică și orice producție au ca obiect individualul”, și apreciind că „opera literară este rezultatul unei munci care organizează limbajul”, Ricoeur constată că omul, lucrând asupra discursului, „operează determinarea practică a unei categorii de indivizi: operele de discurs”. Noțiunea de semnificație „este readusă la scara operei individuale”, fapt pentru care „există o problemă de interpretare a operelor, ce nu poate fi redusă la simpla înțelegere a frazelor, luate una câte una”.²⁹¹

²⁸³ *Idem*, pp. 49-50.

²⁸⁴ * * *, *Cioran și muzica*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 15-16.

²⁸⁵ Cf. Gérard Genette, *Opera artei (II). Relația estetică*, Editura Univers, București, 2000, p. 215.

²⁸⁶ *Idem*, p. 212.

²⁸⁷ *Idem*, p. 207.

²⁸⁸ *Idem*, p. 57.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Cf. Jacques Derrida, *Scritura și diferență*, Editura Univers, București, 1998, p. 385.

²⁹¹ Paul Ricoeur, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II*, Editura Echinoux, Cluj, 1999, p. 101-102.

3. Logos, nomos, téchne

Ideea de *logos*, înțeleasă ca „rațiune divină, absolută în cosmos, care îl ordonează și-i dă formă și sens”, ne conduce spre Grecia sfârșitului de secol al VI-lea î.Hr., la filozoful Heraclit din Efes, care discernе în procesul cosmic un *logos* analog cu puterea de judecată umană.²⁹² Traductibil prin „cuvânt”, „idee”, „rațiune”, „ordine”, grecescul *logos* capătă, la Heraclit, înțelesul de „ordine necesară, proprie atât cosmosului, lumii materiale, cetății, cât și gândirii omenești în forma ei superioară”.²⁹³

Pentru Platon, *logos*-ul reprezenta „personificarea lui Dumnezeu ca izvor de idei și de vorbire organizată”.²⁹⁴ Mai târziu, stoicii, filozofi care urmau învățăturile lui Zeno din Citium (sec. IV-III î.Hr.), defineau *logos*-ul ca pe un principiu activ, rațional și spiritual ce pătrunde în întreaga realitate.²⁹⁵ Stoicii au înțeles prin *logos* „rațiunea cosmică, divină”²⁹⁶, dând termenului o nuanță idealistă.

La începutul primului mileniu, Filon din Alexandria (Filon Iudeul), șeful scolii filozofice iudeo-alexandrine, concepea *logos*-ul drept „forță mijlocitoare între Dumnezeu și lume, pe care teologii creștini au identificat-o mai târziu cu *Iisus*”.²⁹⁷

Tradus și prin alte concepte (noțiune, sens, categorie, raționament, relație, lege, știință, vorbire), ceea ce i-a oferit statutul de „cuvânt polisemantic, ale cărui sensuri sunt variabile în raport cu contextul”, *logos*-ul a fost folosit în filozofia antică și teologia medievală pentru a indica „identitatea absolută dintre gândire și limbă” și „potențialul energetic al actului divin creator”.²⁹⁸

Din perspectiva înțelesurilor mitice, „creația se efectuează prin rostirea primului cuvânt magic: un *logos creator* (verbul, adică acțiunea) care fie că organizează, treptat ori spontan, materia haotică, fie că iscă totul dintr-un nimic preexistent, de unde lumea ia ființă după ce e numită; zeul care rostește verbul este divinitatea creatoare supremă sau o divinitate personificând cuvântul în sine, adică starea numenală a acțiunii”.²⁹⁹ Termenul *logos* a fost utilizat și drept „supranume al lui *Hermes*, ca purtător al Cuvântului și distribuitor al Elocinței”.³⁰⁰

Ideea creștină de *logos*, creată sub influența filozofiei grecești, a fost formulată astfel: „La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul”.³⁰¹ Comparând *Evangelia după Ioan* cu *Epistolele Sfântului Pavel*, Étienne Gilson constată: „așa cum Sfântul Ioan le spune păgânilor: *ceea ce voi numiți Cuvânt este Christos al nostru*, Sfântul Pavel le spune stoicilor:

²⁹² *Encyclopedia Britannica 2003*, Ultimate Reference, art. *logos*.

²⁹³ * * *, *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1978, p. 418.

²⁹⁴ Jean Vertemont, *Dicționar al mitologiilor indo-europene*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000, p. 203.

²⁹⁵ *Encyclopedia Britannica 2003*, art. *logos*.

²⁹⁶ * * *, *Dicționar de filozofie*, ed.cit., p. 418.

²⁹⁷ *Idem*, p. 418.

²⁹⁸ Victor Kernbach, *op.cit.*, p. 361.

²⁹⁹ Victor Kernbach, *Miturile esențiale*, Editura Lucman, București, f.a., p. 19.

³⁰⁰ Jean Vertemont, *op.cit.*, p. 203.

³⁰¹ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 362.

„ceea ce voi numiți înțelepciune este credința noastră în Christos”³⁰².

Așa cum observă Victor Kernbach, din toate „variantele mitologice ale sacralizării noționale a *logos*-ului” răzbate „uimirea inițială a oamenilor față de descoperirea acestui sistem de comunicare”³⁰³.

Un alt înțeles al cuvântului „lege” este cel oferit de grecescul *nomos*. Potrivit axei valorilor juridice, *nomos*-ul era expresia raportului dintre autoritatea politică și drepturile / obligațiile cetățenilor Greciei secolelor V - IV î.Hr., perioadă în care se făcea diferența dintre „natură” (*physis*) și „convenție”³⁰⁴ (*nomos*).³⁰⁵

În muzica grecilor din antichitate, conceptul juridic de ordine și lege, se manifestă sub forma unor „norme muzicale”. Prin evoluția sa, *nomos*-ul devine „un gen muzical”, o „categorie muzicală monodică”³⁰⁶, diferențiată în: „*nomos*-uri kitharodice” (formate din șapte părți, provenite de la spartanul Terpandru, sec. VII î.Hr.), „*nomos*-uri aulodice” (introduse de Clonas și Polymnestos) și „*nomos*-uri pythonice” (586 î.Hr. - legate de numele lui Sakados, cel mai renumit aulodist al antichității, care reprezenta în solo-uri aulodice în cinci părți lupta lui *Apollo* cu *Python*).³⁰⁷

Cultivarea muzicii, în Grecia, era deci guvernată de norme obligatorii, respectate cu maximum de strictețe în secolele VI - V î.Hr. Câteva secole mai târziu, Plutarh păstra aceleași idei, considerând că „cea mai înaltă și mai caracteristică trăsătură în muzică este păstrarea unei măsuri potrivite în toate lucrurile”³⁰⁸.

Asemenea muzicii, în care „anumite melodii deveniră exemple fără rivali și fură denumite *nomoi*”, artele plastice au stabilit „anumite proporții care au fost în mod general acceptate și numite *kanon*, adică măsură”³⁰⁹.

Dar „muzica reprezenta legea”, iar „muzica era *nomos*-ul”³¹⁰.

Arta muzicii în Grecia antică, adică *mousiké téchne*, desemna, sincretic, arta patronată de muze. Cuvântul *mousiké* „a păstrat permanent ambiguitatea termenului grecesc de *artă*, care îngloba atât teoria cât și practica” și „semnifica nu numai muzica în accepția modernă, ci și teoria muzicală, nu numai capacitatea de a produce ritmuri, ci și procesul de producție însuși”³¹¹. Celălalt termen al sintagmei, *téchne*, traducibil prin „activitate umană intențională”³¹², desemna „orice producție cerând *pricepere*, o dexteritate, deci efectuată conform unor *principii* și *norme*”³¹³. Echivalent latinescului *ars*, grecescul *téchne* era înțeles ca o *poietike epistémé* („știință productivă”), după cum o numea Aristotel.³¹⁴

³⁰² Étienne Gilson, *Filozofia în Evul Mediu*, Editura Humanitas, 1995, p. 12-13.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ sau „acord”, „înțelegere”, „tratat”, „obicei”.

³⁰⁵ *Encyclopedia Britannica* 2003, art. *nomos*.

³⁰⁶ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.12, Macmillan Publishers Ltd., London, 1992, p. 266.

³⁰⁷ *Brockhaus Riemann - Zenei Lexikon*, vol. II, Zeneműkiadó, Budapest, 1983, pp. 634-635.

³⁰⁸ Władysław Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1978, p. 46.

³⁰⁹ Władysław Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 184.

³¹⁰ Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. I, tom 2, ed.cit., p. 351.

³¹¹ *Idem*, p. 178.

³¹² K.E.Gilbert, H.Kuhn, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 26.

³¹³ Władysław Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, ed.cit., p. 129.

³¹⁴ *Idem*, p. 130

Platon, în *Banchetul*, consemna termenul *poiesis* ca fiind același lucru cu actul de creație, apropiat de înțelesurile lui *téchne*, drept care ar putea fi utilizat în principiu pentru utilizarea oricărei arte; totuși, azi se consideră că *poiesis* este potrivit pentru „un singur domeniu: al versurilor și al tonurilor, deoarece numai pe acesta îl considerăm drept creație propriu-zisă, drept autentică *poiesis*”.³¹⁵

Se știe că grecii nu posedau un termen care să desemneze artele frumoase; conceptul lor de artă, în sens larg, a fost echivalat cu talentul, îndemânarea.³¹⁶ Pentru greci, *téchne* însemna „orice producție calificată, incluzând deopotrivă munca tâmplarilor sau a țesătorilor sau pe cea a arhitecților”, termenul fiind aplicat oricărui „meșteșug creat de om (prin opoziție cu natura) atâta timp cât acesta era productiv (și nu cognitiv), bazat pe pricepere (mai degrabă decât pe inspirație) și era conștient călăuzit de reguli generale (și nu doar rutină propriu-zisă)”.³¹⁷ Ca activitate umană, *téchne* s-a raportat – în teoria aristotelică a artei – producțiilor artistice „a căror formă e în suflet” și „a căror cauză eficientă se află în creator și nu în obiectul creat”.³¹⁸ Iar producția este artă numai când „producția e conștientă și se întemeiază pe cunoaștere”.³¹⁹

În civilizația greacă, în care artiștii sunt considerați meșteșugari³²⁰ (*demiurgos*³²¹) iar creatorul se afla în umbra propriilor creații, arta este legată, prin mitologie, cu sfera divinului.³²² Homer, de pildă, „conferă termenului *téchne* o valoare aparte, punându-l în relație nu doar cu iscusința artizanală, ci și cu magia lui *Prometeu* și a lui *Hefaistos*”.³²³ *Prometeu* este recunoscut drept „creatorul oamenilor, modelați în cretă asemenea unor sculpturi”, iar *Hefaistos* (patronul făurarilor) este „înașul tuturor celor care lucrează metalele”. Conform acelorași înțelesuri mitologice, *Dedal* reprezintă personificarea primelor evoluții ale arhitecturii și sculpturii (numele său având aceeași rădăcină cu verbul *daidallein*, „a face bine, a produce meșteșugit”, drept care „pare să conțină în sine semnificația cea mai profundă a rolului atribuit de antici artistului”), iar *Pigmalion* este autorul unei statui de fildeș ce reprezenta o femeie frumoasă de care s-a îndrăgostit. Astfel, mitologia „situează lucrarea divinității la originea activității artistice”.³²⁴

³¹⁵ *Idem*, p. 153.

³¹⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, ed.cit., p. 56-57.

³¹⁷ *Idem*, p. 56.

³¹⁸ Aristotel, *Metafizica* 1032 b 1 și *Etica nicomahică*, 1140 a 9, Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, ed.cit., p. 210.

³¹⁹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, ed.cit., p. 210.

³²⁰ Anne-Marie Buttin, *Grecia clasică*, Editura BIC ALL, 2003, p. 180.

³²¹ Termen grecesc ce capătă înțelesul de „cel a cărui muncă aparține poporului, comunității”. Pentru Homer, cuvântul desemnează „o categorie de muncitori ce nu-și satisfăceau direct prin munca lor propriile necesități, ci pe ale altora: medici, soli, cântăreți etc”, în timp ce, în doctrina lui Platon (*Timaos*), cuvântul indica „pe artizanul lumii, o ființă divină ce plăsmuiește lumea după modelul realității ideilor folosindu-se de materia informă, și le creează pe toate celelalte zeități, din care sunt zămislite toate faptele” (Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 278).

³²² Anna Ferrari, *op.cit.*, p. 103.

³²³ *Idem*, p. 104.

³²⁴ *Ibidem*.

IV. INCURSIUNE ISTORICĂ

*Cărțile vorbesc mereu despre alte cărți
și orice întâmplare povestește o
întâmplare deja povestită.*

Umberto Eco

Mitologia, asemenea mitului, a cunoscut multiple interpretări: „fenomen de manifestare timpurie a unui sistem de gândire umană”, „încercare globală de cunoaștere absolută a universului”, „filozofie care include demersul mistic” sau „știință generală care exclude experimentul”.

Hegel considera că „elementul principal al mitologiei este operă a rațiunii imaginative care face din esență obiect al său, dar care încă nu are alt organ de percepere în afară de modul sensibil de reprezentare”. De aceea, „zeii au formă omenească”.³²⁵

Se mai vorbește despre mitologie ca „paraistorie” care folosește la „reconstruirea modelelor probabilistice ale trecutului îndepărtat” (așa cum procedăm și pentru viitor), sau ca modalitate prin care omul primitiv „încearcă să-și explice lumea fenomenală” sau „să traducă în simboluri mitice pornirile instinctuale (C.G. Jung)”. Au fost chiar voci care, cuprinse de scepticism, au afirmat că „porțile ce duc spre cunoașterea modului în care au apărut miturile creației lumii s-au închis de mult și nu mai sunt chei care să le deschidă (A. Krappe)”.³²⁶

Având în vedere abordarea științifică a mitologiei (justificată de argumentele oferite de filozofie, istoria culturii, antropologie și estetică), care își propune cercetarea genezei miturilor, clasificarea tipologică, analiza structurilor, compararea și studierea raporturilor cu religia, istoria, societatea și arta, considerăm necesară succinta noastră investigare istorică în evoluția miturilor.

³²⁵ Hegel, *Despre artă și poezie*, vol. I, Editura Minerva, București, 1979, p. 219.

³²⁶ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 410 și 429.

1. Miturile antichității grecești

Miturile grecești au fost, mai mult decât miturile altor popoare antice, prelucrate poetic. Izvoarele istorice oferite de *Herodot* și *Tucidides* sunt inferioare numeric altor surse, literare sau filozofice (*Homer*, *Hesiod*, *Pindar*, *Platon*), sau chiar anti-mitografii (*Euhemeros*³²⁷, *Xenofan*³²⁸) și eseuri teologice (*Plutarh*³²⁹). În sens invers, s-a considerat că „poezia antică recurge neconținut la mitologie și evită chiar și subiectul propriu-zis istoric. Până și tragedia antică era un simplu joc, iar poetul care prezenta o întâmplare adevărată ce privea în mod serios întregul popor, era pedepsit”³³⁰. Iar „după cum zeii elini nu zămisliseră lumea, pe care numai o modelau și o călăuzeau, tot astfel și poezii timpurilor mai îndepărtate nu născocseau subiectele lor”, se limitau la teme mitice și „le dădeau o formă artistică”³³¹.

Acestea sunt motivele pentru care mitologia greacă a fost apreciată ca fiind „pragmatică” și „anecdotică”, ce reflectă „fie cruzimile sălbăciei precivilizației arcadice, fie lipsa de scrupule a luptei de organizare a vieții primelor grupuri sociale statornice și a spațiului comercial marin”. Rolul asumat de mitologia vechilor greci a fost cel de sacralizare a „defectelor umane capitale (viclenia, adulterul, incestul, paricidul, fratricidul, vanitatea, trufia, lăcomia, nedreptatea)”³³². Așa cum va compara, mai târziu, Hegel, „în *Neith*³³³, zeița egipteană, adevărul este încă zăvorât, în timp ce *Apollo*, zeul grec, este descătușarea sa; el se rostește: «omule, cunoaște-te pe tine însuși»”. Iar în lumea greacă, denumită de Hegel cu „vârsta adolescenței”³³⁴, „nu omul ca individ este cel care trebuie să recunoască ceea ce îi este specific, ci omul ca atare trebuie să se recunoască pe sine”³³⁵.

Dar, de vreme ce „miturile apar în societățile primitive și nu au nici un scop artistic în sine”, fiind absorbite în cultura etapelor de „consolidare a civilizației”, se

³²⁷ Filozof grec din Messina (sec. III î.Hr.), care spunea că „orice mit conține sâmburele unui fapt istoric” iar „zeii nu sunt decât vechii monarhi defuncți și eroii, aureolați până la divinizare de povestea – *mythos* – în care sunt pomeniți”. *Euhemerismul*, oferind o cheie aparent universală, a găsit adepți până în sec. XX (Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 204 și 410).

³²⁸ Filozof grec (sec. VI î.Hr.), fondatorul școlii eleate (care considera, prefigurând concepția lui Platon, că lumea este doar o iluzie senzorială, adevărata existență fiind „nenăscută, nepieritoare, imuabilă și unitară” și deci cognoscibilă doar prin rațiune) și primul critic fățiș al miturilor grecești.

³²⁹ Scriitor grec (46-127) conform căruia „trebuie să ne slujim de mituri nu ca de niște judecăți doveditoare în chip absolut, ci spre a lua din fiecare trăsăturile de asemănare ce se împacă cu gândirea noastră” (Cf. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 560).

³³⁰ Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol., tom 2, ed.cit., p. 241.

³³¹ Erwin Rohde, *Romanul grec*, în vol.: „De la Apollo la Faust”, Editura Meridiane, București, 1978, p. 329-330.

³³² Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 444.

³³³ Zeiță arhaică egipteană, inițial venerată ca divinitate cinegetică, apoi considerată, succesiv, născătoarea Soarelui, zeiță a războiului și ocrotitoare a somnului (veghea sarcofagele). Mai târziu, pentru vechii greci, este identificată cu Atena.

³³⁴ În sensul că tineretea reprezintă „prospețimea concretă a vieții spiritului” și nu „purtătoarea unei viitoare determinări serioase și grave” (Hegel, *op.cit.*, p. 141).

³³⁵ Hegel, *op.cit.*, p. 141.

pare că Hegel confundă mitologia cu arta atunci când o denumește pe prima drept „religia frumuseții”³³⁶.

Omul este „măsura tuturor lucrurilor” (*antropos metron panton*), enunța Protagoras³³⁷, în secolul al V-lea î.Hr. Drept dovadă, stau concepțiile antropomorfe asupra divinităților. Astfel, în discordanță cu alte credințe (ca de pildă cele orientale, unde zeii iau forma unor monștri fantastici), la greci divinitățile sunt întruchipate după chipul oamenilor, căutată fiind frumusețea și perfecțiunea. Comentatorii artei grecești au remarcat, de altfel, că „pentru a caracteriza o frumusețe deosebită, expresia «frumos ca un zeu» este folosită încă din poemele homerice”³³⁸.

Zeul suprem al grecilor, *Zeus*, nu era considerat creatorul Universului, mai mult, după cum constată Mircea Eliade, „nu aparținea nici măcar grupului de divinități grecești primordiale”. Cu precizarea că sursele fac trimitere la scrierile lui Hesiod (*Theogonia*), el adaugă: „la început nu exista decât *Chaos* (Hăul), din care au apărut *Gaia*³³⁹ (Pământul) «cu coapsele largi» și *Eros*. Apoi *Gaia* «a născut o ființă egală cu sieși, capabilă să acopere totul, *Ouranos* (Cerulea) înstelată”, iar „din această hierogamie cosmică” a apărut o „a doua generație divină”, *Ouranizii*, *Titanii* (șase la număr, primul fiind *Okeanos*, ultimul *Cronos*), *Titanidele* (printre care: *Rheia*, *Themis*, *Mnemosyne*), *Ciclopii* (trei la număr, cu un singur ochi) și cei trei *Hecatouchieri*³⁴⁰. *Cronos* l-a mutilat pe *Ouranos* (care și-a urât copiii și „i-a ascuns în trupul *Gaiei*), iar „din sângele care a curs deasupra Pământului au venit pe lume cele trei *Erinii*, zeițele răzbunării, *Giganții* și *Nimfele* frasinilor”. Iar „din părțile sexuale ale lui *Ouranos*, azvârlite în mare și amestecate cu spuma mării, a luat naștere *Afrodita*”. Această „versiune foarte violentă a mitului arhaic al separării Cerului de Pământ” continuă cu povestea lui *Cronos*, care, căsătorit cu *Rhea*, sora sa, a avut drept copii pe *Hestia*, *Demeter*, *Hera*, *Hades* și *Poseidon*. Și pentru că *Cronos* își înghițea copii, la nașterea lui *Zeus*, *Rhea*, după sfatul *Gaiei*, l-a ascuns într-o grotă din Creta și i-a dat lui *Cronos* un pietroi înfășat în scutece. Peste ani, *Zeus* l-a silit pe *Cronos* să-i elibereze pe frații săi, și i-a scăpat din captivitate și pe frații tatălui său, pe care *Ouranos* îi pusese în lanțuri, drept care „aceștia i-au dăruit tunetul și fulgerul”, drept recompensă.³⁴¹

În lumea greacă a secolului al VII-lea î.Hr. s-a considerat că s-au delimitat două „niveluri de gândire religioasă: religia orașului-stat oficială, și religia populară”³⁴². Astfel, conform primului nivel, aflat în sfera de interes a clasei conducătoare aristocratice, „principalii zei erau în număr de 12, organizați într-o familie: tatăl – *Zeus*, cu soția sa *Hera* (sora sa), cu fratele său *Poseidon* și cu surorile

³³⁶ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 444.

³³⁷ întemeietorul școlii sofiste.

³³⁸ Kazimierz Michalowski, *Cum și-au creat grecii arta*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 7.

³³⁹ sau *Gaea*.

³⁴⁰ sau *Hecatonhiri*, „ființe monstruoase și gigantice”, cu o sută de mâini, paznici ai titanilor în *Tartar* (*Hades*).

³⁴¹ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I, Editura Științifică, București, 1991, pp. 246-248.

³⁴² Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. I, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985, p. 544.

Hestia și Demeter; urmau cei șapte fii ai săi – printre numeroși alți fii și fiice – născuți (cu excepția ultimilor doi) adulterin în afara căminului conjugal: trei fete (Athena, Artemis și Afrodita) și patru fii – Apollo, Hermes, Ares și Hefaistos”.³⁴³

Zeus, divinitate prehomerică, a fost, la origine, zeul cerului care trimitea ploile și furtunile, devenind mai târziu protectorul familiei, al străinilor și al justiției, zeul care prezida ordinea morală. A fost zeul grec suprem, cel care a împărțit lumea în trei: cerul pentru sine, marea pentru Poseidon și tărâmurile subterane pentru Hades. Hera, cea care a preluat atributele zeiței cretane a vegetației și a tuturor viețuitoarelor, a ajuns (ca soț al infidelului Zeus) protectoarea căsătoriei și a fidelității conjugale. Poseidon, al cărui animal sacru era calul, era zeul mării și protectorul navigației, și putea dezlănțui, cu tridentul său, furtunile și cutremurele. Hestia era zeița focului vetrei (centrul cultului familial) în timp ce Demeter (cea care a procreat-o, împreună cu Zeus, fratele ei, pe Persephona, care va fi răpită de Hades, zeul Infernului) era zeița fecundității și agriculturii (și, totodată, cea mai importantă divinitate a *misterelor eleusine*). Athena, născută din capul lui Zeus, era zeița inteligenței, înțelepciunii și strategiei militare. Luptătoare (reprezentată ca atare, iconografic, cu coif, lance și scut), Athena a fost protectoarea cetății care-i purta numele și a corăbierilor (fiind denumită și *Aithya* - pescăruș), sau (după unele surse³⁴⁴) chiar inventatoare a primei nave, *Argo*, corabia arhetipală care i-a purtat pe argonauți. Ocrotitoare, de asemenea, a livezilor de măslini, a științelor, meșteșugurilor, dar și a artelor plastice și literaturii, Athena avea drept pasăre preferată - bufnița, care, preluând atributele zeiței, a devenit simbolul înțelepciunii. Artemis era zeița Lunii, a vânătorii și sălbăticiunilor, dar și a magiei și castității, iar Afrodita zeița frumuseții și a dragostei. Ea era soția diformului Hefaistos, făurarul zeilor din Olimp și personificare a focului teluric, subpământean, vulcanic, dar și a artei metalurgiei. Apollo era zeul luminii și artelor, patronul oracolelor și ocrotitorul orașelor, divinitate solară, mai târziu zeul muzicii, al poeziei și artelor plastice, ce prezida cele nouă Muze. Hermes era ocrotitorul călătorilor și al drumurilor, al comerțului și negustorilor (și chiar al hoților). Totodată, era considerat „protector al memoriei didactice și al școlilor”³⁴⁵ și inventator al flautului și al lirei, preluate de Apollo. În sfârșit, Ares era zeul distrugător al războiului.

„Religia oficială a *polis*-ului”, după cum o numește Ovidiu Drimba, era dublată de credințe vechi, ce se manifestau în cadrul unor ceremonii și ritualuri secrete, ce purtau numele de *mistere* sau *misterii*³⁴⁶. Acestea reprezentau o „categorie de principii religioase și de practici rituale de cult, destinate exclusiv unor grupuri de fideli admiși a se iniția în secretele culturale, totodată obligați prin

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ *Idem*, p. 545.

³⁴⁵ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 264.

³⁴⁶ de la grecescul *muo* (a ține gura închisă) provin termenii *mist* (inițiat) și *mister*, termen înlocuit de Tertulian (sec. II-III, teolog creștin roman, unul dintre întemeietorii patristicii) cu cel de *sacrament*. „Cuvântul *taină*, folosit de creștini [...] este traducerea lui *misterion*”. Întâlnit pentru prima dată la Herodot, termenul *mister* este sinonim cu *teletos* (moarte, sfârșit). De altfel, „întrucât misterele aveau scopul esențial să pregătească pe *miști* pentru viața viitoare, la greci s-a format dictonul: «a te iniția înseamnă a ști să mori»” (Paul Bălă, Octavian Chețan, *Mitul creștin*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972, p. 79).

jurământ să nu trădeze taina celor petrecute în sanctuar”.³⁴⁷ Aceste culte cu caracter secret, inițiatice,³⁴⁸ considerate drept „religii de mistere”, s-au dezvoltat la popoarele orientale, la frigieni, traci și, apoi, la greci.³⁴⁹ Printre cele mai semnificative din lumea greacă, erau misterele *cabire* (ce venerau cultul focului), *eleusine* (care aveau loc în orașul Eleusis, lângă Atena, și celebrau, prin cântece, dansuri, pantomime și rituri agrare, răpirea de către *Hades* a *Persephonei*, fiica zeiței *Demeter*), *dionysiace* (ce se celebrau orgiastic³⁵⁰ la culesul viilor, în cinstea lui *Dionysos*³⁵¹), *orifice* (inițiere care, potrivit legii existenței ciclice, urmărea asigurarea mântuirii și eliberarea din ciclul metempsihozei, în conformitate cu teologia atribuită poetului mitic *Orpheus*³⁵²: Noaptea – *Nyx* născând Cerul – *Uranos* și Pământul – *Gaia*, din

³⁴⁷ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 407.

³⁴⁸ Ritul inițierilor cuprindea patru etape: „1. purificarea (*caiaris*), incluzând riturile care însoțesc inițierea: botezurile, spălările rituale, posturile, spovedania; 2. fuziunea mistică (*sistasis*) compusă din sacrificii, procesiuni, cântece, dansuri, care au loc înainte, în timpul sau după mistere, cu caracter orgiastic; 3. inițierea propriu-zisă; 4. *epoptea*, termen intraductibil în românește, care desemna gradul cel mai înalt de inițiere; prin ea, *mistul* devenea *epopt*, văzător” (Paul Bălă, Octavian Chețan, *op.cit.*, p. 80).

³⁴⁹ printre care: *osirianismul* (care îl celebra pe *Osiris*, zeul egiptean care simboliza moartea și învierea periodică a naturii vegetale), *isismul* (cultul lui *Isis*, zeița egipteană a căsătoriei), *mithraismul* (cult al zeului solar arhaic iranian *Mithra*), *metrocacismul* (cultul mamei *Cybelă*, zeița frigiană a vegetației, identificată de greci cu *Rhea*, soția lui *Cronos*, și cea care îi naște pe *Hades*, *Poseidon*, *Zeus*, *Demeter*, *Hera*, *Hestia*), cultul lui *Sabazios* (zeu frigian sau trac, identificat în lumea greacă cu *Dionysos* sau chiar cu *Zeus*). Cf. Paul Bălă, Octavian Chețan, *op.cit.*, p. 51.

³⁵⁰ Termenul provine de la „muzica asurzitoare care agită spiritul, aducându-l într-o stare neobișnuită, vecină cu beția, fenomen desemnat cu denumirea de *orgiasm*”, care se practica la unele dintre aceste religii. De aici, „termenul de *mister*, *rit*, a fost denumit și *orgia*, iar *orgiasm* a dobândit sensul de celebrare a misterelor” (Paul Bălă, Octavian Chețan, *op.cit.*, p. 79).

³⁵¹ Zeul fructelor, vegetației și, mai ales, al viței de vie, dar și zeu al fertilității. În concepția lui Nietzsche asupra artei (*Ditirambul lui Dionysos din Nașterea tragediei* - 1871), care evidențiază „raporturile existente între teatrul tragic și ditirambii dionisiaci, între etimologia cuvântului *tragedie* și un ipotetic *cântec al țapilor*, adică al adeptilor lui *Dionysos* mascați în țapi”, *spiritul apollinic* „domină, ca armonie și echilibru, artele plastice”, în timp ce „*spiritul dionisiac* este „propriu muzicii, lipsită prin sine de formă, însă pătrunsă de exaltare și de beție” (Anna Ferrari, *op.cit.*, p. 294). Nietzsche explică esența *apollinice* și *dionisiacului* (cu referire la tragedia antică, „acea operă de artă atât dionisiacă cât și apollinică”) considerându-le „două lumi distincte ale artei: una a *visului*, cealaltă a *beției*” (Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, Editura PAN, p. 8). „*Mitul tragic* poate fi înțeles numai ca o ilustrare a *înțelepciunii dionisiace* prin intermediul și cu mijloacele *artei apollinice*”. (V.E.Mașek, *Fr. Nietzsche și afirmarea umanului prin artă*, în vol.: „De la Apollo la Faust”, ed.cit., p. 173). Iar dacă „plăcerea pricinuită de *mitul tragic* are aceeași patrie ca și senzația voluptuoasă provocată de disonanță în muzică”, atunci „*dionisiacul* cu plăcerea primordială ce ne-o dă chiar prin durere, este pântecul din care s-au născut atât muzica cât și *mitul tragic*” (Friedrich Nietzsche, *op.cit.*, p. 124).

³⁵² poet și cântăreț (fiul lui *Eagru* sau al lui *Apollo* și al muzei *Caliope*), care îmblânzea fiarele sau domolea valurile mării cu farmecul lirei sale (care avea 9 coarde, corespunzător numărului muzelor). Tot arta sa l-a ajutat să o recapete - vremelnice - pe soția sa, nimfa *Euridice*, din sălașul lui *Hades*. Potrivit doctrinei orifice (existentă între sec. VII î.Hr. și VI d.Hr.), *îmnurile orifice* erau închinare: 1. *zeițelor* (*Themis* - zeița greacă a justiției divine, păstrătoarea legilor și a ordinii naturale, *Nemesis*, *Fortuna* - zeița romană a sorții, identificată cu zeița greacă *Tyhe* etc.). 2. *Nereidelor* - cele 50 de fiice ale zeului grec marin *Nereus*; *Titanilor* - grup potrivit zeilor greci olimpieni; *Satirilor* - însoțitori ai alaiului lui *Dionysos*, reprezentați ca oameni cornuți, cu copite și coadă de țap [ca de exemplu *Marsyas*]; celor trei *Grații* [*Charis* - „Cea dragălașă”, *Mia* - „Cea fără pereche”, *Pasithea* - „Cea deplină”], numele latin al celor trei *Harites* [cele trei fiice ale lui *Zeus* și

împreunarea cărora se naște Dionysos-Zagreus, divinitatea reîncarnată) și *pythagoreice*.³⁵³

În sens reducionista, „cheia mitologiei grecești” este legată de: „trinitatea Moirelor”³⁵⁴, „caracterul pluriatributiv al lui Zeus”, „înțelepciunea Athenei”, „harul oracular al lui Apollo”, „forța răzbunării zeiței Nemesis”³⁵⁵ și „ideea de victorie a lui Nike”³⁵⁶. Zeii locuiesc în Olimp, despre care nu se spune dacă este munte terestru sau ceresc, nu au putere absolută (ca expresie a limitării ideii de libertate la faptele umane). Universul este îmbogățit cu „produsele artizanului divin Hefaistos, cu fertilizarea pământului efectuată de către Demeter, cu artele Muzelor”³⁵⁷ și cu veselia vinului lui Dionysos”.³⁵⁸

Critica miturilor s-a manifestat în perioada culturii antice grecești și corespunde unei cunoscute definiții date mitologiei: „sistem de gândire umană”, înțeles mai puțin ca o „evoluție practică spre formularea unui postulat” cât „o acumulare teoretică de puncte de vedere”.³⁵⁹

Astfel, *Prodikos din Keos*³⁶⁰ (sec. V î.Hr.) credea că „oamenii zeifică îndeosebi fenomenele naturale utile”, *Xenofan* (sec. V î.Hr.) refuza „ideea că zeii ar fi imorali, așa cum rezultă din opera lui Hesiod și Homer, iar *Euhemerios* (sec. IV î.Hr.) considera că „mitologia este zeificarea strămoșilor muritori”. *Platon* (sec. V-IV î.Hr.) considera că poveștile mitologice sunt imorale, fiind simple născociri, drept care considera că ele trebuie izgonite din Cetatea ideală, chiar dacă „această născocire e despuată de orice semnificație simbolică”.³⁶¹ Mai aproape de definiriile contemporane, *Aristotel* considera că „iubitorul de mituri e oarecum un filozof, căci mitul a fost născocit pe baza unor întâmplări minunate, pentru explicarea lor”.³⁶²

Despre mitologia elenă, Hegel considera că „poate fi studiată în interesul artei”, dar „spiritul gânditor trebuie să descopere în ea conținutul substanțial, gândul,

Eurynome: Aglaie, *Euphroyne*, *Thaleia*, care personificau frumusețea, grația și farmecul]; *Nimfelor* - fecioare ale naturii ce simbolizează apele [*Oceanide*, *Naiade*, *Nereide*], munții [*Oreade*], pădurile [*Dryade*], arborii [*Hamadryade*], vâlcelele [*Napeie*] și dumbrăvile [*Alseide*]; *Parcelor* - zeițe romane ale destinului, identificate cu *Moirele* grecești; *Muzelor*. 3. Iubirii, Victoriei, Sănătății, Soartei, Justiției, Dreptății; 4. naturii, aurorei, zefirului, cerului, Selenei, Soarelui, eterului, norilor, mării, astrelor, nopții, somnului, visului, vântului de miazănoapte (Ovidiu Drimba, *op.cit.*, p. 548). Figura lui *Orfeu* „se ivește sub semnele conjugate ale lui *Apollo* și *Dionysos*” (Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, Editura Științifică, București, 1991, p. 170).

³⁵³ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 407.

³⁵⁴ Zeițele destinului: *Klotho* (nașterea) toarce firul vieții, *Lahesis* (zilele vieții) îl deapănă, iar *Atropos* (moartea, cea care nu se întoarce) îl taie.

³⁵⁵ Zeița răzbunării, care pedepsește crimele și veghează destinul particular al ființelor și lucrurilor și păstrarea măsurii în toate.

³⁵⁶ Zeița victoriei.

³⁵⁷ Cele 9 fiice ale zeiței memoriei, *Mnemosyne*, și ale lui *Zeus*, care aveau următoarele responsabilități: *Kleio* (*Clio*) - istorie (și epopee), *Euterpe* - poezia lirică, *Thalia* - comedia, *Melpomene* - tragedia, *Terpsihore* - cântecul coral și dansul, *Erato* - poezia erotică, dar și cea elegiacă și pastorală, *Polymnia* - imnurile sacre, *Urania* - astronomia, *Caliope* - poezia epică și elocvența.

³⁵⁸ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 445.

³⁵⁹ *Idem*, p. 410.

³⁶⁰ filozof sofist.

³⁶¹ Platon, *Republica* II, 378 d („Opere”, vol. V), Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

³⁶² *Metafizica*, I, 2, Cf. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 411.

filozofema, cuprinse implicit în ea, întocmai cum căutăm rațiunea în natură”. Fiind „produse ale rațiunii”, mitologiile, asemenea religiilor, „conțin [...], asemenea operelor de artă veritabile, idei, determinații generale, adevărul”. Iar „instinctul raționalității le stă la bază”.³⁶³

Cultura romană preia mitologia greacă, îmbogățită cu moștenirile lăsate de populațiile italice predecesoare (etrusci și sabini).³⁶⁴

2. Mitologia medievală, între creștinism și poezia trubadurilor

Filozofia este „o formă de cunoaștere care se adresează inteligenței și îi spune ce sunt lucrurile”, în timp ce religia „se adresează omului și îi vorbește despre destin, îndemnându-l fie, ca în religia greacă, să i se supună, fie, precum cea creștină, să și-l făurească”.³⁶⁵

„A vedea ceea ce este divin și increat este mai bine decât binele și mai frumos decât frumusețea” spunea Filon din Alexandria în primii ani ai mileniului I. Apariția religiei creștine a determinat schimbarea modului de viață și de gândire, mai cu seamă din 313, anul în care edictul împăratului roman Constantin cel Mare a permis practicarea acestei religii, devenită, în anul 325 religie de stat. Ioan Damaschinul, teolog bizantin al secolului al VIII-lea este unul dintre cei care defineau esența creștinismului, considerând că „iubirea de Dumnezeu este adevărata filozofie”.³⁶⁶

Istoria religiilor consemnează apariția unui „monoteism cu mituri aferente”, provenit „din vechi culte totemice tribale, din puternice influențe ale mitologiilor din Mesopotamia și dintr-o dificilă experiență a unirii celor 12 seminții tradiționale și a stabilirii lor în bazinul Iordanului”. ceea ce a constituit o „doctrină teologică care a proclamat pe *Yahweh* - Dumnezeu unic și total”.³⁶⁷

Yahweh, „probabil zeu al furtunii și fulgerului, apoi al războiului, care fusese venerat întâi de tribul *leviților*”,³⁶⁸ [...] e introdus ca zeu unic al tuturor semințiilor”,³⁶⁹ iar reprezentarea sa devine „cvasi-abstractă”, el fiind „existența însăși” „neobiectual” și „imposibil de privit”. Numele altor zei „devin atribute sau

³⁶³ Hegel, *op.cit.*, p. 219-220.

³⁶⁴ pentru corespondențele dintre mitologia greacă și cea romană, vezi Anexa 2, pag. 205.

³⁶⁵ Étienne Gilson, *op.cit.*, p. 9.

³⁶⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed.cit., p. 7.

³⁶⁷ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 431.

³⁶⁸ „de unde și afirmația că Dumnezeu agreează îndeosebi pe *leviți*, dintre care, de la Moise încolo, se vor recruta preoții” (Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 432).

³⁶⁹ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 432.

ipostaze” ale sale: „Yahweh³⁷⁰ - mărinimia, El³⁷¹ - împăratul cerului, Elohim³⁷² - creatorul inițial, Adonai³⁷³ - dumnezeul războiului și autoritatea supremă, Shaddai³⁷⁴ - îndurarea”³⁷⁵.

Mircea Eliade considera că „acest Dumnezeu al poporului evreu nu mai este o divinitate orientală creatoare de gesturi arhetipale, ci o *personalitate* care intervine fără încetare în istorie”³⁷⁶.

Geneza reprezintă o ilustrare a concepțiilor cosmogonice și antropogonice: Yahweh face omul din țărâna pământului (după chipul și asemănarea sa), realizează grădina Edenului, vegetația și viețuitoarele, Adam dă nume tuturor acestora (invenția limbajului), Eva apare dintr-o parte a corpului său (și nu din „coasta” sa, o traducere greșită în *Septuaginta*³⁷⁷), iar după săvârșirea „păcatului original”, urmează „izgonirea din Eden”³⁷⁸.

Creștinismul preia Vechiul Testament (*Septuaginta*) și adaugă Noul Testament, cu „o mitologie proprie, dedusă din tradiția ebraică, dar recompusă pe deoparte sub influența cultului lui Mithra (adus de soldații romani din Asia Mică), printr-un sincretism rapid între *mithraism*, tradiția mesianică din cărțile profeților biblici și doctrina sectantă a *esenienilor*”³⁷⁹, iar pe de altă parte din surse de mitologie folclorică de veche tradiție, printr-un îndelungat și fluctuant efort eclectic al primilor teologi creștini”³⁸⁰. De fapt, „lectura tipologică a cărților sacre” confirmă concordanța celor două Testamente: „orice fapt din Vechiul Testament semnifică figurativ ceva din Noul Testament”³⁸¹.

Noul Testament cuprinde cele patru scrieri fundamentale atribuite lui Matei, Marcu, Luca și Ioan, *Evangelhiile* (de la grecescul „bună vestire”), care „narează [...] nașterea, viața, faptele, învățăturile, suferințele, moartea, învierea și înălțarea la cer a lui Iisus Christos”, reprezentând „baza mitologică și materia doctrinară esențială a religiei creștine”³⁸². Conform acesteia, frumusețea invocată în *Evangelhii*

³⁷⁰ „cel care este”; „în grafia originală, o tetragramă sacră: YHWH, transliterația Yahweh fiind mai plauzibilă decât Jehovah”; în epoca arhaică era considerat doar „un simbol neonomastic al ideii de divinitate” (Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 748).

³⁷¹ folosit adesea ca „particulă prepozitivă pe lângă celelalte denumiri” (Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 749).

³⁷² sau Eloah; în traducere, „cei puternici”;

³⁷³ divinitate ebraică târzie; provine din cultul zeului Adon, prezent la mai multe popoare semite.

³⁷⁴ provenit de la o divinitate arhaică tribală, devin nume atributiv al zeului ebraic Yahweh: El Shaddai - Dumnezeu cel Atotputernic (Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 633).

³⁷⁵ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 749-750.

³⁷⁶ Mircea Eliade, *Mitul eternei întoarceri*, Cf. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 749.

³⁷⁷ Versiunea alexandrină a Bibliei ebraice (Vechiul Testament) traduse în limba greacă, pentru evreii din diaspora elenistică, de 72 învățați, în sec. III d.Hr. (Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 628).

³⁷⁸ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 433.

³⁷⁹ grup religios ebraic autonom antic, cu o doctrină ascetică ce precede creștinismul, ale căror scrieri, descoperite în 1947 în peșterile de la Qumran, lângă Marea Moartă, sunt considerate apocrife biblice (Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 201).

³⁸⁰ *Idem*, p. 433.

³⁸¹ Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, Editura Meridiane, București, 1999, p. 90.

³⁸² Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 207.

este exclusiv morală, cuvântul *kalós* ilustrând sincretismul dintre frumos și bine în accepțiune creștină.³⁸³ *Pankalia* ascundea un frumos al lumii „ca simbol, ca manifestare („teofanie”³⁸⁴) a frumosului divin.”³⁸⁵

Evangelhia lui Marcu, scrisă la mijlocul secolului al II-lea, este cea mai veche și cea mai scurtă, iar *Evangelhia lui Matei* „este o revizuire amplificată a precedentei”. *Evangelhia lui Luca* este „cea mai literară și cea mai atenuat polemică”, în timp ce *Evangelhia lui Ioan* e „cea mai unitară în compoziția epică și cea mai monotonă stilistic”, fiind un adevărat „tratat doctrinar”.³⁸⁶ Lucrările de specialitate indică și existența altor *Evangelhii*, apocrife, a *Sfântului Petru*, a doua *Evangelhie a lui Marcu*, *Protovangelul* lui Iacob, *Evangelhia lui Bartolomeu*, (operă a gnosticilor egipteni) și *Evangelhia lui Toma* (descoperită în 1946 aproape de Luxor, și, după unele opinii, „cea mai veche și singura autentică, în ce privește transcrierea cuvintelor lui *Iisus*”).³⁸⁷

Creștinismul preia „cosmogonia și antropogonia biblică tradițională”, căreia îi adaugă „o escatologie”³⁸⁸ proprie: *Apocalipsa*.

Divinitatea creștină este reprezentată de „un Dumnezeu unic privit în trinitate atributivă de ipostaze: *Tatăl* (creatorul și stăpânul universului [...], judecătorul suprem), *Fiul* (ipostaza mesianică, „*logos*-ul întrupat”) și *Sfântul Duh* (energia cosmică, principiul dinamic al vieții)”.³⁸⁹ Moartea și învierea lui *Iisus Christos* „reiau mitul adonisic”, reprezentând „starea corporală a divinității”, o „persoană sincretică” în care „s-au încorporat numeroase filoane mitice” (mitul zeului care moare și învie, mitul mesianic și mitul *Stelei Magilor*).³⁹⁰

Teologia creștină a avut repercusiuni asupra concepțiilor legate de artă și frumos, prima considerată drept „categorie pur tehnică” iar cea de-a doua „categorie metafizică”, astfel că acestea au constituit „două lumi diferite și lipsite de orice corelație”.³⁹¹

Gândirea se manifestă alegoric, înțelegerea alegoriei însemnând imaginarea unui „raport de corespondență” ce declanșează bucuria estetică, datorată efortului interpretativ.³⁹² „Discursul teologal” nu mai este „un discurs despre Dumnezeu, ci despre Scriptura sa”.³⁹³ Începând cu Origene, teolog creștin al secolului al III-lea care apelează la filozofia lui Platon pentru fundamentarea dogmelor creștinismului, se vorbește deja despre „un sens *literal*, sens *moral* (psihic) și sens *mistic*

³⁸³ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed.cit., p. 22.

³⁸⁴ 1. „apariție sau manifestare a divinității în formă personală sau impersonală. 2. obiect în care s-ar realiza manifestarea divină” (Florin Marcu, Constant Maneca, *Dicționar de neologisme*, Editura Academiei, București, 1978, p. 1071).

³⁸⁵ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed.cit., p. 163.

³⁸⁶ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 207.

³⁸⁷ *Idem*, p. 208.

³⁸⁸ concepție despre distrugerea din impuls divin a lumii și destinul omului după moarte.

³⁸⁹ trinitate care reamintește *triada brahmanică* (*Brahma* - zeul post-vedic suprem, *Vishnu* - zeul păstrător al lumii și cel care propulsează binele universal, *Shiva* - zeul care reprezintă distrugerea și refacerea universului).

³⁹⁰ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed.cit., p. 434.

³⁹¹ Umberto Eco, *op.cit.*, p. 21.

³⁹² *Idem*, p. 70.

³⁹³ *Idem*, p. 78.

(pneumatic)”. Triada: „*literal, tropologic și alegoric*”, „se va transforma încet în teoria celor patru sensuri ale Bibliei: *literal, alegoric, moral și anagogic*”.³⁹⁴ Diferențiind „adevărul spiritual” de cel „corporal”, Origene avea convingerea că „a nu vrea să te ridici peste literă, arătându-te nesățios de litere, este semnul vieții în minciună”.³⁹⁵

Sfântul Augustin, în descifrarea textului biblic, „va aplica lecturii principiile de *lectio* pentru a distinge, prin conjecturi asupra corectei punctuații, semnificația originară a textului, de *recitatio*, de *judicium*, dar mai ales de *enarratio* (comentariu și analiză) și de *emendatio* (pe care am putea-o numi astăzi critică textuală sau filologie)”.³⁹⁶ Totodată, el a elaborat „o regulă pentru recunoașterea expresiei figurate” și știa foarte bine că „metafora sau metonimia pot fi clar recunoscute, deoarece, dacă ar fi luate în accepțiunea lor literală, textul ar părea ori lipsit de sens, ori copilărește mincinos”.³⁹⁷ Pentru creștini conta conținutul, *profunditas eloquiorum*, după cum îl numea Augustin, care aprecia credința drept „prima treaptă spre înțelegere” (*nisi crederitis, non intelligetis* – „dacă nu veți crede, nu veți înțelege” – spunea Augustin,³⁹⁸ idee care, peste secole, se va regăsi în celebra maximă a lui Anselm³⁹⁹: *credo ut intelligam* – „cred ca să înțeleg”).⁴⁰⁰

Preocupat de *ars praedicandi* (retorica creștină), Augustin considera „gramaticii [...] mai utili decât poezii, iar poezii un rău mai mic decât acela pe care îl reprezintă ereticii”.⁴⁰¹ Căci, așa cum dezvăluie versurile mnemotehnice care enumerau artele liberale, „*gramatica vorbește, dialectica învață adevărul, retorica împodobește cuvintele, muzica cântă, aritmetica numără, astronomia studiază stelele*”.⁴⁰²

Boethius scria că pe om „altfel îl vedem prin *simțuri*, altfel prin *imaginație*, altfel prin *rațiune* și altfel prin *inteligentă*”, precizând că „simțurile judecă forma unui corp după materia componentă”, „imaginația judecă numai forma, fără materie”, „rațiunea cuprinde speța care se găsește în indivizi”, dar „ochiul inteligenței privește mai sus: depășind sfera universalității, tinde, prin pătrunderea ascuțită a spiritului, către tipul unic”.⁴⁰³

Potrivit regulilor hermeneuticii, „dacă Biblia vorbește prin personaje, obiecte, evenimente, dacă numește flori, minuni ale naturii, pietre, pune în joc subtilități matematice, va trebui căutat în învățătura tradițională care este semnificația acelei

³⁹⁴ Umberto Eco, *op.cit.*, p. 78. Vezi și: Dante Alighieri, *Epistolae–XIII*, în *Opere minore*, Editura Univers, București, 1971, pp. 742–756.

³⁹⁵ Origene, *Hermeneutica*, în vol.: „Între Antichitate și Renaștere. Gândirea Evului Mediu”, vol. I, Editura Minerva, București, 1984, p. 38.

³⁹⁶ Umberto Eco, *op.cit.*, p. 79.

³⁹⁷ *Idem*, p. 80.

³⁹⁸ Cf. Étienne Gilson, *op.cit.*, p. 117.

³⁹⁹ Anselm de Canterbury (1033-1109), episcop și filozof catolic, supranumit „părintele scolasticii” (*Mic dicționar filozofic*, Editura Politică, București, 1969, p. 13).

⁴⁰⁰ * * *, *Între Antichitate și Renaștere. Gândirea Evului Mediu*, vol. I, ed.cit., p. 45.

⁴⁰¹ Vasile Florescu, *Retorica și neoretica*, Editura Academiei, București, 1973, p. 99.

⁴⁰² *Idem*, p. 18.

⁴⁰³ Boethius, *De consolatione philosophiae*, V, în vol.: „Între Antichitate și Renaștere. Gândirea Evului Mediu”, vol. I, ed.cit., p. 108.

pietre, acelei flori, aceluși monstru, aceluși număr”.⁴⁰⁴ Comunicarea artistică se realizează prin alegorie, iar catedrala constituie „sinteza artistică a întregii civilizații medievale”.⁴⁰⁵

Johan Huizinga considera că „Evul Mediu n-a uitat niciodată că orice lucru ar fi absurd, dacă semnificația lui s-ar epuiza în funcția și formele sale de manifestare directe”.⁴⁰⁶ Analogia simbolică se bazează pe caracteristici comune, căci „orice asociație bazată pe o asemănare oarecare se poate preface numaidecât în convingerea că ea reprezintă o legătură esențială și mistică”. Așadar, dacă „trandafirii albi și roșii înfloresc printre spini”, „spiritul medieval vede pe loc un înțeles simbolic: fecioarele și mucenicii strălucesc în splendoare printre asupritorii lor”.⁴⁰⁷

În sens medieval, „orice realism [...] este, în ultimă instanță, antropomorfism”, iar prin personificare „se află tranziția de la simbolism și realism la alegorie”. Simbolismul, „răsufierea vie a gândirii medievale”, și-a manifestat „înclinarea de a deveni pur mecanic”. Astfel, dacă „cele douăsprezece luni i-ar reprezenta pe cei doisprezece apostoli, cele patru anotimpuri pe evangheliști”, atunci „întregul an trebuie să fie Christos”.⁴⁰⁸

Caracteristicile spiritului medieval au fost „reducerea oricărui lucru la general” și „descompunerea întregii lumi și a întregii vieți în idei independente”, respectiv „orânduirea acestor idei în mari și numeroase legături de vasalitate sau ierarhii de concepte”. Arta nu este „un lucru frumos în sine”, ci „este artă aplicată”, ea „se îmbină cu viața, iar viața se află încorsetată în forme puternice: e îngrădită și măsurată prin sfintele taine ale Bisericii, prin sărbătorile anului și prin orele zilei”. Mai mult, „lucrările și bucuriile vieții au, toate, forma lor fixă: religia, cavalerismul și dragostea curtenască furnizează cele mai importante forme ale vieții”.⁴⁰⁹

Gândirea medievală a redus noțiunea de frumusețe la *desăvârșire*, *proporție* și *strălucire*. Toma d’Aquino aprecia că „pentru frumusețe sunt necesare trei lucruri. În primul rând *integritate* sau *perfectiune*: căci lucrurile trunchiate sunt chiar prin aceasta urâte. Apoi, o *proporție* nimerită sau *concordanță*. Și, în sfârșit, *lumină*: de aceea toate câte au o culoare mai deschisă, se numesc frumoase”.⁴¹⁰ Și, după cum aprecia Umberto Eco, atunci „când Evul Mediu va fi desăvârșit teoria metafizică a frumosului, atunci proporția, ca atribut al acestuia, va face parte din transcendentalitatea sa”.⁴¹¹

Tot Umberto Eco remarca: „la poezii epocii, această pregnanță a culorii vii este mereu prezentă: verde este iarba, roșu sângele, alb laptele. Există superlative

⁴⁰⁴ Umberto Eco, *op.cit.*, p. 81.

⁴⁰⁵ *Idem*, p. 90.

⁴⁰⁶ Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, Editura Humanitas, București, 2002, p. 290.

⁴⁰⁷ *Idem*, pp. 291-292.

⁴⁰⁸ *Idem*, pp. 293, 296, 306.

⁴⁰⁹ *Idem*, pp. 307-308, 359.

⁴¹⁰ „*Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio: quae enim diminuta sunt hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur*” (*Summa theologiae* pars 1-a, q. XXXIX, art. 8). Cf. Johan Huizinga, *op.cit.*, p. 395.

⁴¹¹ Umberto Eco, *op.cit.*, p. 54.

pentru orice culoare (ca acel *praerubicundus* al trandafirului).” Dante scria de „dulcea culoare a **safirului de Orient**”, în *Chanson de Roland* apare „acea *clère et blanche* Durandal [...] care scânteiază în soare”, iar „în paginile mistice ale Sfintei Hildegard din Bingen (1098-1179) apar viziuni de **lumină scâpărătoare**”.⁴¹²

În ceea ce privește muzica, aflăm, de la Dionisie Cartusianul, în plină scolastică a secolelor XIV-XV, că „este fără îndoială reprobabilă”, atunci „când muzica artistică servește pentru a dezmiarda auzul, și mai ales pentru a-i desfăta pe cei de față, anume pe femei”.⁴¹³

Frumosul în muzică este condiționat de „bucuria cerească”, fiind prilej de a admira în ea „imitația izbitoare”. „Emoția muzicală” pare, deci, înrudită cu „bucuria cerească”.⁴¹⁴ Definiția dată de Jean Molinet⁴¹⁵ este edificatoare: „muzica este răsunetul cerului, glasul îngerilor, bucuria raiului, nădejdea văzduhului, unealta Bisericii, cântul păsărelelor, desfătarea tuturor inimilor mahnite și îndurerate, izgonirea și ferecarea diavolilor”.⁴¹⁶

Omul medieval „gândește în reprezentări vizuale”, ceea ce a condus la aprecierea că „proza din secolul al XV-lea este [...] media proporțională dintre pictură și poezie”.⁴¹⁷ Trebuie amintit și teatrul medieval, care s-a manifestat în exclusivitate religios. „Misterele” medievale, la fel ca teatrul antic grecesc, proveneau din cult, din serviciile divine, erau reprezentate în biserici („actorii” fiind preoții și diaconii) și prezentau teme preluate din viața lui *Iisus* și a sfinților. Ele se conformau necesității de „a prezenta ideile religioase într-o formă concretă”, și erau „o formă de ritual”. Ilustrare a transcendenței și dezinteresate de frumos, misterele medievale, ca și dramele liturgice (Rutebeuf, *Miracolul lui Teofil*), erau concentrate asupra problemei mântuirii.

Acestora li se opun poezia și muzica trubadurilor, apreciate drept „expresie a vieții”.⁴¹⁸ Astfel, literatura medievală cuprinde: cântecele de vitejie franceze (*chansons de geste*, printre care celebrul *Chanson de Roland*⁴¹⁹), poezia lirică a trubadurilor, romanul de curte, ciclul *cavalerilor mesei rotunde*, ciclul mistico-religios al *cavalerilor Graalului*, ciclul legendelor de dragoste (*Tristan și Isolda*), romanul curtean (*Lancelot, Percival/Parsifal* - Wolfram von Eschenbach), *Tristan, Romanul Trandafirului*⁴²⁰, teatrul popular (Adam de la Halle, *Jocul lui Robin și Marion*), farsa, satira populară (*Le Roman du Renard*), *Cântecul Cidului*⁴²¹,

⁴¹² *Istoria frumuseții*, ediție îngrijită de Umberto Eco, Enciclopedia RAO, București, 2005, p. 114.

⁴¹³ Johan Huizinga, *op.cit.*, p. 389.

⁴¹⁴ *Idem*, p. 390.

⁴¹⁵ poet și cronicar francez (1435-1507), autor al volumului *Arta retoricii* (1492).

⁴¹⁶ Johan Huizinga, *op.cit.*, p. 396.

⁴¹⁷ *Idem*, p. 409.

⁴¹⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, ed.cit., p. 174-175.

⁴¹⁹ care are la bază o temă istorică despre Carol cel Mare, dar „ține mai mult de folclor decât de istorie prin teme ca: ura dintre fiul vitreg și tată, invidia, trădarea etc.” (Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, vol. I, Editura Saeculum I.O. / Editura Vestala, București, 1998, p. 131).

⁴²⁰ a cărui acțiune „este plasată într-o lume imaginară, populată de zeițăi, de virtuți sau de vicii personificate, lume pe care poetul o străbate în căutarea iubitei sale, întruchipată în persoana Trandafirului” (Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, ed.cit., p. 139).

⁴²¹ Poemul provine din sinteza a două versiuni, date 1097-1098, respectiv 1140; tema a fost reluată de Guillén de Castro în piesa *Tinerețea Cidului* și de Corneille - *Le Cid* (1636). Cf. Victor Bercescu,

Cântecul Nibelungilor, *Cântecul Gudrunei*, *Cântecul lui Hildebrand*, *Meistergesang*-ul, poemul eroic rus *Cântecul oastei lui Igor*. Lor le adăugăm creația lui François Villon, Geoffrey Chaucer și Dante Alighieri.

Evul Mediu a creat, cu siguranță, o nouă mitologie, aflată între creștinism,⁴²² „o doctrină a mântuirii, deci o religie”, care „a luat contact cu filozofia în secolul al II-lea, îndată după apariția convertiților de cultură greacă”,⁴²³ și lumea poeziei medievale (cu sau fără autor cunoscut), cu temele sale preferate: dragostea, vitejia, tradiția și viața de la curte.

3. Arhetipuri moderne purtătoare de sentimente estetice

Renașterea reprezintă o lume în plină evoluție, un „realism laic”, sentimental, îndrăgostit de narațiune și de natură. Relațiile Veneției cu Bizanțul și revenirea la dreptul roman vor impune teme desprinse din reprezentarea cotidianului, dragostea luminează și cântecul trubadurilor.

Este epoca de afirmare a convingerilor umaniste ale filozofilor Marsilio Ficino și Pico de La Mirandola, conform cărora religia creștină se situează în continuitatea platonismului antichității și opozabilă scolasticii medievale incapabilă să împacă teologia cu filozofia.

Divina Commedia (1306-1321) a lui Dante, opera teologului și filozofului Toma d'Aquino și învățăturile Sfântului Francisc din Assisi deschid drumul afirmării individului și apropierea creștinătății de credincioși.

Marii gânditori (Machiavelli, Thomas Morus, Rabelais, Erasm, Copernic, Petrarca) acordă prioritate rațiunii, metodei și rigorii și așează omul în centrul universului.⁴²⁴

Și acest om poate fi zugrăvit în variate ipostaze; bărbatul Renașterii se consideră el însuși centrul universului și adoră să fie înfățișat în întreaga sa putere vanitoasă, cu o anumită duritate. Eroul cel mai popular al Renașterii este descendentul „poetului amorului”⁴²⁵, un cavaler curtenitor, curajos și fermecător cu toate femeile care îi ies în cale, pe care le cucerește, indiferent de starea lor socială. Pentru atingerea scopului, seduce, minte, trișează, trădează și chiar ucide. Pentru faptele sale, *ethos*-ul moralizator al vremii îl judecă pe criminal și îl condamnă. *Don Juan*, cavalerul seducător, a fost unul dintre cele mai celebre mituri convertite în muzică. Semnalată încă la sfârșitul secolului XIII, prezența *Prințului Lumii*,

Note la „Cântecul Cidului”, în vol. „Poeme epice ale Evului Mediu”, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 135.

⁴²² între mitologie și creștinism sunt relații de cauzalitate, iar între ele nu se poate stabili cu precizie linia care le separă; de aceea, am acordat un spațiu mai mare stabilirii acelor caracteristici ale creștinismului care decurg din moștenirea mitologiei antice.

⁴²³ Étienne Gilson, *op.cit.*, p. 9.

⁴²⁴ Patricia Fride-Carrasat, *Maestrii picturii*, Editura Enciclopedia RAO 2004, București, pp. 102-103.

⁴²⁵ Poetul latin antic, Ovidiu.

Seducătorul, „un tânăr zvelt care întinde cu șiretenie vecinei sale un buchet de flori sau un măr”⁴²⁶, privit din spate, acest discipol al diavolului era înfricoșător, cu trupul mâncat de vermină.

Eroul lui Tirso de Molina⁴²⁷ trăiește pentru propria-i plăcere; în căutarea fericirii, calitățile sale, inteligența, cutezanța vor servi unui scop imoral, seducția.

Prosper Mérimée, după trei secole în care interesul pentru erou se menținea constant, afirma referitor la universalitatea eroului că este comparabil cu Jupiter: „unul în Creta, altul în Olimp..., la fel se poate întâlni în fiecare oraș al Spaniei câte un Don Juan.”⁴²⁸

Reprezentarea sublimată a mitului va fi realizată de capodopera lui Mozart *Don Giovanni, ossia Il dissoluto punito*, o viziune shakespeariană, prin alternarea tragicului, a grotescului și a comicului într-o inedită și inegalabilă *dramma giocoso*.

Admirat de Wagner, trăsăturile eroului mozartian se regăsesc la personajul titular al operei *Tannhäuser*⁴²⁹, care se lasă, în primul act, desfătat în grota lascivei Venus.

Replica, în plan moral, a lui Don Giovanni este *Don Quijote*. Cel care a imaginat personajul devenit exponent al tragi-comicului, Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) a avut o viață tumultuoasă, demnă de un roman. A participat la bătălia navală împotriva turcilor la Lepanto, este elogiât ca erou de comandantul său Don Juan de Austria, dar se întoarce fără un braț. Maurii îl țin în captivitate timp de cinci ani la Alger. Cariera militară se încheiase pentru el. A îmbrățișat arta literelor, scriind în genul romanului pastoral, versuri, drame, comedii, dar a fost lipsit de succes. Nici în cariera comercială nu a avut mai mult noroc, din vina colaboratorilor, iar apoi a urmat o nouă detenție. Viața lui Cervantes, până acum se aseamănă cu mitul lui Sisif.

Romanul său, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha* (ianuarie 1605) s-a bucurat de un succes nesperat, cu șase editări în primul an al apariției. În secolul al XVI-lea, amploarea pe care a luat-o răspândirea romanului cavaleresc, a devenit periculoasă prin *affectus*-ul pasional pe care îl provocau cititorilor, impunând un mod aventuros de viață, asemenea eroilor săi. Astfel, din 1552, în Spania au fost interzise romanele cavaleriești și arse în piață. Însă, cum era de așteptat, numărul acestora nu a scăzut până la apariția acestei parodii.⁴³⁰

Eroul romanului este Alonso Quijano, un cavaler sărac, un *hidalgo* pe care aventurile citite îl tulbură mental. În lumea iluzorie în care trăiește, își ia numele de Don Quijote și călare pe mârtoaga Rosinanta, cu fidelul servitor, Sancho Panza, pornește spunând: „Eu am venit pe lume să înlătur nedreptatea ... să vin în ajutorul celor slabi și năpăstuiți”⁴³¹. Don Quijote „sub aspect teoretic nu este bolnav. El suferă pentru că nu poate recepta și interpreta just realul, morbul lui e halucinatoriu. Câteodată delirul este percepție, alteori de interpretare: astfel, morile de vânt îi par

⁴²⁶ Mihai Moroianu, *Marii damnați*, Editura Muzicală, București, 1983, p. 19.

⁴²⁷ Tirso de Molina (1584-1648), *Înșelătorul din Sevilla și invitatul de piatră*.

⁴²⁸ Mihai Moroianu, *op.cit.*, p. 30.

⁴²⁹ Tannhäuser, erou legendar, Minnesänger în sec. XIII.

⁴³⁰ Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, vol. I, editura Saeculum I.O, București, 1998, p. 265.

⁴³¹ *Idem*, p. 266.

niște giganți, dar țărâna ce ar trebui să fie frumoasa Dulcinea din Toboso i se arată așa cum este, îngrozitor de urâtă, Don Quijote socotește că e vrăjit și din această cauză i se răpește adevărata aparență a lucrurilor”. Iar „actele de demență ale eroului sunt actele de curaj al unui erou pozitiv: pornește împotriva morilor de vânt, se repede cu lancea împotriva unei turme de oi și berbeci crezând că sunt armatele împăratului Alifanfaron și ale regelui Pentapolin, ordonă eliberarea a doi lei din cușcă. Spre norocul lui, leul a refuzat să iasă. «Nu e nebun – spune Sancho despre el – e îndrăzneț»”.⁴³²

Esența „quijotismului”, va concluziona Ovidiu Drimba, constă în „fidelitatea eroului față de înalta datorie pe care singur și-a impus-o; cu prețul acceptării unei vieți de castitate, onoare, caritate, viață grea, plină de privațiuni, întâlnește la tot pasul înfrângeri, suferințe, umiliri”.⁴³³

O altă figură legendară a epocii este *Faust*, simbolul aspirației Omului spre absolut prin rațiune. Semnalată în 1587 într-o lucrare anonimă, viața savantului Johannes Faust⁴³⁴, cel care și-a vândut sufletul diavolului în schimbul plăcerilor lumești (dragoste, avere, putere), a stat la baza capodoperei lui Goethe. Ca și în cazul lui *Don Juan*, numeroase variante și adaptări au precedat tragedia *Faust*, printre care cea a dramaturgului englez Christopher Marlowe⁴³⁵ și cea scrisă de Lessing (acesta din urmă schițase în 1759 planul unei drame, nerealizată însă).

Idealul romantic în filozofia lui Hegel este frumusețea, clasică prin echilibrul formei și al ideii și romantică prin prevalența ideii asupra formei, care trebuie să fie expresia sensibilului. Iar tematica, urmând filozofia pangermanistă a lui Fichte, urma să fie de esență națională.

În dramaturgie, idealul antic din secolul luminilor este înlocuit cu Shakespeare, admirat de Lessing înainte cu un secol și declarat model pentru teatrul european.

Geneza operei lui Goethe a durat 60 de ani (prima parte a apărut în 1808, iar a doua, terminată în 1831, a fost publicată postum, în 1833) și este considerată poem dramatic sau dramă filozofică. Prima parte a tragediei este precedată de un dublu prolog: primul, o profesiune de credință a autorului, iar al doilea, prinsoarea dintre Dumnezeu și Mefistofel. Acesta din urmă este convins că omul este dominat de principiul răului și promite să câștige sufletul lui Faust. Pactul între Faust și Mefistofel se încheie, iar savantul, în schimbul tinereții și a plăcerilor promite renunțarea la suflet în momentul când fericirea pe care o va trăi îl va face să ceară clipei să se oprească:

Faust

Dă mâna și lovește! Clipei de-i voi zice:
Rămâi, că ești atâta de frumoasă! -
Îngăduit îți e atunci în lanțuri să mă fereci.

⁴³² George Călinescu, *Scriitori străini*, Cervantes, Editura pentru Literatura Universală, București, 1967, pp. 225-227.

⁴³³ Ovidiu Drimba, *op.cit.*, p. 267.

⁴³⁴ Librarul Johann Spiess din Frankfurt pe Main a imprimat lucrarea în mai multe ediții și tradusă în cinci limbi, continuată de Christoph Wagner în 1593.

⁴³⁵ Christopher Marlowe (1564-1593).

Atuncea moartea bată-n turn din acioaia⁴³⁶ zgomotoasă,
 Atunci scăpat de slujbă ești, cum se cuvine.
 Atuncea ornicul să stea, arătătorul cadă.
 Oprit să fie timpul pentru mine!⁴³⁷

Diavolul, debarasat de toate detaliile medievale (copite, coadă, coarne), în tinuta elegantă de curtean, îi oferă plăcerile petrecerii și dragostea curată a Margaretei. Dar pentru că după propria mărturisire, „Distrugere și rău / E însuși elementul meu”, evenimentele tragice (moartea lui Valentin, condamnarea Margaretei pentru pruncucidere) încheie prima parte a operei.

În a doua parte, Faust este însoțit de Elena, frumusețea antică, ca un simbol al aspirației poetului spre armonia desăvârșită dintre spirit și materie a vechilor greci. Și această încercare de a atinge fericirea eșuează. În final, Faust își găsește liniștea în viața activă, în folosul umanității, este absolvit de păcate și moare împăcat, bătrân și orb ca Oedip.

Tema filozofică a cuceririi absolutului a însemnat o adevărată provocare pentru compozitorii romantici⁴³⁸ unele creații păstrând legătura cu textul poetic: Schubert, în genul cameral al liedului (1815, *Gretchen am Spinnade*), sau în genuri vocal-simfonice, Berlioz (1829, *Opt scene din «Faust»*, sub denumirea definitivă *Damnațiunea lui Faust* în 1846), Schumann (*Goethe's Faust*) și Liszt⁴³⁹ (1855, *Simfonia Faust*). Transpunerea subiectului în genul *grand-opéra* de Gounod (1859, opera *Faust* inițial, *Margareta*) și-a cucerit în timp o celebritate notorie.⁴⁴⁰

Ironia sorții face ca subiectul creat de cel mai mare poet german să devină o capodoperă într-o operă franceză. Un caz similar s-a petrecut cu opera lui Beaumarchais, devenită celebră datorită lui Mozart (*Nunta lui Figaro*) și Rossini (*Bărbierul din Sevilla*).

În montarea compozitorului italian Arrigo Boito, personajul malefic se află în centrul acțiunii, opera fiind intitulat sugestiv *Mefistofele* (1868) și, spre deosebire de lucrările anterioare, prezintă ambele părți ale tragediei.

Mahler, prin *Simfonia a VIII-a* (1906), numită și *Simfonia celor o mie*, a creat o apoteoză⁴⁴¹ a mitului *faustic*. Gândită pentru o orchestră gigantică, cu orgă, cor și soliști⁴⁴², lucrarea creează imaginea hiperbolizantă a mântuirii lui Faust „într-o infinită bucurie”, spune compozitorul. În sonorități cerești realizate de șase harpe, pian, harmonium și celestă se deschide cea mai înaltă sferă, a neprihăniților, unde

⁴³⁶ Metalul clopotelor.

⁴³⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, traducerea Lulian Blaga, Editura Albatros, București, 1982, p. 80.

⁴³⁸ Din caietul de conversații Beethoven (nr. 28, aprilie, 1823) reiese intenția compozitorului de a compune „ceea ce este pentru mine și pentru artă cea mai înaltă treaptă - «Faust»...” în Mihai Moroianu, *Marii damnați*, Editura Muzicală, București, 1983, p.

⁴³⁹ Liszt compune *Procesiunea nocturnă* și *Mephisto-Vals* după poemul omonim neterminat al lui Nikolaus Lenau.

⁴⁴⁰ Aproape la fiecare aniversare națională franceză (căderea Bastiliei), la Opera din Paris se montează opera *Faust* de Gounod.

⁴⁴¹ Mihai Moroianu, *op.cit.*, p. 311.

⁴⁴² Premiera simfoniei a avut loc în sala uriașă *Musikfesthalle* din München, cu 858 de cântăreți (opt soliști, trei coruri, dintre care un cor de copii) și 171 instrumentiști.

Fecioara Maria este urmată de penitente, printre care și Margareta, iubita părăsită a lui Faust. Sufletul purificat îi este iremediabil atras de „eternul feminin”. În ultimele măsuri ale simfoniei, reflectând omul în ascensiunea sa spre *creator spiritus*, sunt citate patru sunete ale clopotelor din *Parsifal*-ul wagnerian. Invocarea *Graal*-ului realizează legătura cu *incipit*-ul imnului din partea întâi.⁴⁴³

Prin dimensiunile ei, *Simfonia a VIII-a* este punctul culminant al creației lui Mahler și încheie în mod simbolic o carieră muzicală de excepție⁴⁴⁴, așa cum tragedia Faust a încheiat-o pe a lui Goethe.

Ordonarea tabelară a informațiilor, cărora le vom mai adăuga la final și alte repere mitice, este, sperăm, concludentă:

– Don Juan / Don Giovanni: demonicul

literatură	gen	an	muzică	gen	an
Tirso de Molina	dramă	1630			
Molière	comedie	1665			
			Alessandro Melani	operă	1669
			Le Tellier	operă	1713
			Ch.W. Gluck	balet	1761
Lorenzo da Ponte	libret	1787	Mozart	dramma giocoso	1787
Byron	poem	1818			
E.T.A. Hoffmann	nuvelă	1819			
Alfred de Musset (<i>Namouna</i>)	poem	1823			
Pușkin	dramă	1830			
Balzac	povestire fantastică	1831			
G. Sand	roman	1833			
Prosper Mérimée (<i>Sufletele Purgatoriului</i>)	nuvelă	1834			
Al. Dumas		1836			
Stendhal (<i>De l'Amour</i>)	povestire	1842			
N. Lenau	poem (fragment)	1844			
G. Flaubert	nuvelă	1851			
			Al. Dargomijski (după Pușkin)	operă	1872
			Leo Delibes	operă	1880

⁴⁴³ Conceput inițial în patru părți, Mahler se va opri în final la două: partea I, pe versurile gregorianului aparținând lui Rabanus Maurus (780?-856), *Veni creator spiritus, mentes tuorum visita* („O, vină Spirite Creator și ne umple inima și sufletul”). Partea a doua este finalul din Goethe, *Faust II*. Cf. András Batta, Mahler, *Simfonia a VIII-a*, 14 iunie 2005, Palatul Artelor, Budapesta, program de sală.

⁴⁴⁴ Mahler a mai compus *Simfonia a IX-a* și a *X-a* (neterminată), dar premiera *Simfoniei a VIII-a* a fost ultima la care a participat.

Ch. Baudelaire	poem	1887			
			R. Strauss (după Lenau)	poem simfonic	1899
G.B. Shaw (<i>Om și Supraom</i>)	teatru	1905			
G. Apollinaire	nuvelă	1907			
B. Brecht	teatru	1952			
			Cornel Țăranu (<i>Secretul lui Don Giovanni</i>)	operă	1970
Victor Eftimiu (<i>Poveste spaniolă</i>)					

– *Don Quijote*: tragi-comicul

literatură	gen	an	muzică	gen	an
Miguel de Cervantes	roman	1605-1615			
			Purcell	operă	1694
			Purcell	muzică de scenă	1695
			Telemann	suită	17??
			Antonio Caldara	operă	1727
			Giovanni Paisiello	operă	1769
			Niccoló Piccini	operă	1770
			Antonio Salieri	operă	1771
			Karl Ditters von Dittersdorf	operă	1795
			Mendelssohn-Bartholdy	operă	1827
			G. Donizetti	operă	1833
			R. Strauss	poem simfonic	1867
			Ludwig Minkus	balet	1869
			Jules Massenet	operă	1910
			M. de Falla	operă	1923
			Jacques Ibert	muzică de film	1932
			Ravel (<i>Don Quichotte et Dulcinée</i>)	lieduri	1932-1933
Bulgakov	dramă	1937-38			
			Vito Prazzi	operă	1952
			Terényi (<i>În buticul lui Don Quijote</i>)	piesă pentru patru percuționiști	1996

– *Faust*: tragic-mefistofelic

literatură	gen	an	muzică	gen	an
Spiess	povestire	1587			
Ch. Marlowe	dramă	1594			
Lessing	dramă	1759			
M. Klinger	roman	1791			
Goethe (<i>Faust 1</i>)	poem	1808			
Grillparzer	fragment	1811			

			L. Spohr	operă	1813
			Schubert (<i>Scene și lieduri</i>)		1814
Christian Dietrich Grabbe (<i>Don Juan și Faust</i>)	tragedie	1829	Berlioz (<i>Opt scene din Faust</i>)	cantată	1829
Goethe (<i>Faust 2</i>)	poem	1831			
Lenau (<i>Un poem</i>)	dramă	1836			
			Wagner	uvertura	1838
			Berlioz (<i>Damnațiunea lui Faust</i>)	simfonie dramatică	1849
			Schumann (<i>Goethe's Faust</i>)	scene pentru orchestră, cor și soliști	1853
			Liszt - după Goethe	simfonie	1855
			Liszt (<i>Procesiune nocturnă</i>) - după Lenau	poem simfonic	
			Liszt (<i>Mephisto Vals</i>) – după Lenau	poem simfonic (variantă-pian)	1859
			Gounod	operă	1859
Madách Imre (<i>Tragedia Omului</i>)	poem dramatic	1861			
			Arrigo Boito (<i>Mefistofele</i>)	operă	1868
			Brahms (<i>Tragica</i>)	uvertură	1880
			Mahler (<i>Simfonia a VIII-a a celor o mie</i>)	simfonie	1906
			Busoni	operă	1924
P. Valéry	poem	1940			
T. Mann (<i>Doctor Faustus</i>)	roman	1947			
			Hans Eisler	rapsodie	1949
				operă	1951-1952
Victor Eftimiu (<i>Doctor Faust, vrăjitor</i>)	teatru	1957			
Bulgakov (<i>Maestrul și Margareta</i>)	roman filozofic	1933 publ.1966			
			Terényi (<i>Mefistofaust</i>)	mono-operă	1990

	<i>Oedip</i>	<i>Orfeu</i>	<i>Le Cid</i>	<i>Parsifal</i>	<i>Divina Comedia - (Francesca da Rimini)</i>	<i>Don Juan</i>	<i>Don Quijote</i>	<i>Romeo și Julieta</i>	<i>Faust</i>	<i>Boris Godunov</i>
Antichitate	HOMER SOFOCLE EURIPIDE ARISTOFAN	ESCHIL ARISTOFAN VERGILIU OVIDIU								
Evul Mediu			?	W.von ESCHEN- BACH Ch. de TROYES	DANTE	?				
Renaștere							CERVANTES	SHAKES- PEARE	MARLOWE	
Baroc	Purcell	Monteverdi				TIRSO DE MOLINA/ MOLIÈRE	Purcell Telemann			
Clasicismul francez			CORNEILLE							
Clasicismul vienez		Gluck				Mozart				
Romantism	Rossini Mendelssohn- Bartholdy	Liszt Offenbach	Massenet	Wagner	Liszt Ceaikovski		Donizetti Minkus Massenet	Berlioz Gounod Ceaikovski	GOETHE LENAU Berlioz Gounod Liszt Boito	PUSKIN
Post-romantism						R. Strauss	R. Strauss		Mahler	
Școli naționale	Mussorgski						de Falla			Mussorgski
Verism	Leoncavallo									
Sec. XX	Stravinski Enescu Tăranu	Stravinski Milhaud	Debussy		Terényi	Tăranu	Ibert Ravel Terényi	Prokofiev	Terényi	

V. CREAREA DE RAPORTURI – ESENȚA MUZICALITĂȚII MITULUI

1. De la mitic la sacru, de la sacru la cotidian în condiționarea mitică a dansului

Originea formelor aparent absolut pure, formele muzicale tradiționale, poate fi identificată până în cele mai intime detalii idiomatice în conținuturi precum dansul.

Adorno

Tipologia artelor se împarte, conform concepției lui Combarieu, în două triade principale independente: a artelor spațiale, sau a *frumosului imobil*, respectiv a artelor temporale, sau a *frumosului în mișcare*. Prima cuprinde arhitectura, pictura și artele plastice, iar a doua, artele numite de grecii antici *mousiké*, înțelegând cele propriu-zis muzicale, vocale și instrumentale, poezia și dansul. Acesta din urmă îndeplinește și rolul mediator între cele două mari ramuri ale artei, fiind denumit „sculptură vie, aflată la incidența celor două grupe”.⁴⁴⁵ O structurare similară realizează esteticianul Tatarkiewicz atunci când afirmă că grecii au început doar cu două arte: o artă expresivă și una constructivă: la baza artei constructive era arhitectura, la edificiul templelor conlucrau pictura și sculptura iar în centrul artelor expresive se afla dansul, însoțit de cuvinte și muzică. Anticii (Plutarh, Tacit și Varro) priveau artele expresive ca „forme arhetipale, naturale, în care oamenii își exprimau afectele”.⁴⁴⁶

Urmărirea binomului *ethos–affectus* va urmări relația muzicii cu dansul, relevantă și conformă cu intențiile noastre analitice.

Dansul creat de civilizația europeană se caracterizează printr-o mare diversitate și se află într-o permanentă schimbare. În timp ce dansatorii orientali repetau forme cizelate ale artei lor neschimbată timp de secole și chiar milenii, apusenii manifestau o constantă preocupare pentru înnoire. Literatura de specialitate face distincție între o istorie a dansului occidental și ne-occidental, dansul oriental fiind studiat în cadrul artelor Asiei răsăritene.

Istoria artelor spectaculare începe din momentul în care omul și-a descoperit expresivitatea corporală și capacitatea de a-i imita pe cei din jur, *mimesis*-ul și dansul, ca primă formă teatrală, imaginea artistică realizată de om prin învingerea

⁴⁴⁵ Jules Combarieu, *Histoire de la musique*, Librairie Armand Colin, Paris, 1953, Tome I, *Préface*, p. V.

⁴⁴⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1968, pp. 40, 50.

limitelor sale firești și crearea unei alte lumi. Alături de dans intervine mimica⁴⁴⁷, „puterea inițială, [...] cea mai simplă și cea mai veche formă a teatrului și a dramei”.⁴⁴⁸ Esteticianul Ștefan Angi afirmă: „dansul în general și baletul în special este condus de un principiu mobil, «tridimensional», cuprins în sistemul cartezian al coordonatelor *orizontale* – scena, mediul ambiental al scenei, și *verticală* – linia gravitațională a corpului omenesc în mișcare”.⁴⁴⁹

Dansul, ca primă etapă a artei coregrafice, a apărut în cadrul sincretismului străvechi, împreună cu muzica și poezia (*mousiké*), și reprezenta alternativ forma metaforică magico-imitativă și expresiv-simbolică, fiind „nestilizat, deci nedistanțat estetic, având funcții și finalități directe”. Astfel, „dansul magico-imitativ metaforiza, în crearea realului iluzoriu, procesualitatea propriu-zisă a acțiunii învederate - de vânătoare, de luptă etc.; dansul cotidian-distractiv avea mult mai târziu finalitatea sa ceremonială în organizarea și desfășurarea momentelor festive ale vieții din curțile regale”, iar astăzi reprezintă „una dintre modalitățile directe și active ale omului de a savura frumosul și plăcutul deopotrivă, subliniind când aspectul artistic (uneori chiar catartic, vezi dansurile sacre, tematice etc.), când cel hedonistic, de agrement”.⁴⁵⁰

De maximă importanță pentru înțelegerea dansului este caracterul său istorico-mutativ. Astfel, „în urma activității sincretico-magice și a dezvoltării artelor populare, apar multe dansuri care în prima lor formă au făcut față cerințelor sociale directe ... O bună parte din ele - dansuri «directe, nestilizate» - trece apoi treptat prin filtrul stilizării, schimbându-și inclusiv sensul original sau cel puțin atenuându-l”.⁴⁵¹

Originile dansului preistoric se leagă de ritualul religios menit să influențeze evenimentele prin magia simpatetică, dovedită de picturile rupestre din Franța și Spania.⁴⁵² Aceste ceremonii aveau ca punct de plecare credința într-o forță, *mana*, care putea fi invocată în momentele cruciale ale vieții prin recurgere la obiecte, plante, animale, sau astre. Apelarea acestei forțe individual sau colectiv a dat naștere

⁴⁴⁷ Mimă, literal, însemna, la greci, „reprezentare”. În lumea antică existau ambele forme, populară și literară: la început exista o diversitate de scene comice cu o puternică subliniere a acțiunii și a gestului, mai târziu monologuri și dialoguri, adesea menite să fie mai degrabă citite decât jucate. Utilizarea modernă înseamnă în mod special interpretare fără cuvinte; evoluat în unele aspecte din *Commedia dell'arte* și utilizat ca parte în balet, mimica și-a câștigat locul său specific în repertoriul teatrului dramatic. Cf. John Russel Taylor, *A Dictionary of the Theatre*, Pinguin Books, Middlesex England, 1974, p. 188.

Mim = „scurtă comedie la greci și la romani, alcătuită din scene simple”. Mimica = „arta de a exprima pe scenă, prin mișcările feței (și prin gesturi), sentimente și idei”. Cf. *Dicționarul explicativ al limbii române*. Editura Academiei, București, 1975.

⁴⁴⁸ Arthur Kutscher, *Die Elemente des Theaters*, Düsseldorf, Pflugschar Verlag, 1932, p. 7. Cf. Ileana Berlogea, *Istoria teatrului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981, p. 9.

⁴⁴⁹ Ștefan Angi, *Prelegeri de Estetică Muzicală*, ed.cit., vol. II, tom 1, p. 200.

⁴⁵⁰ *Idem*, p. 97.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² În peștera de la Ariège din Franța este reprezentat un bărbat mascat cu un cap de zimbri și îmbrăcat în piele de cal, care dansează cântând la un arc ce-i servește ca instrument muzical, pentru a vrăji două erbivore. Pe un corn de cerb, la Mège-Teyjat, în Dordogne (Franța), sunt gravați trei tineri dansând mascați. Imaginea rupestră din Spania reprezintă un dans al femeilor în jurul unui bărbat gol. Cf. Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *Istoria baletului*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1967, p. 10.

unor variate procedee magice. Exista magie profilactică sau agresivă, albă sau neagră, războinică, vindecătoare, agrară sau erotică.⁴⁵³

Studierea dansurilor unor popoare primitive din zilele noastre a permis comparații între vechii și noii primitivi. Astfel de observații ar conduce la concluzia delimitării preistorice a dansului preistoric legat de muncă, de război și erotic, de cuplu sau de grup. Un dans de cuplu care a supraviețuit până în secolul XX este *Schuhplattler*, de origine bavarezo-austriacă, pe care istoricii o califică din perioada neoliticului, având o vechime de 5000 de ani.⁴⁵⁴

În **Egiptul antic**, dansul ritual intra în atribuțiile marelui preot, acesta reprezentând forța divină sau regeneratoare a poporului. În timp, cel mai reprezentativ dans, cel al morții și al renașterii zeului Osiris, a necesitat un dansator special instruit datorită complexității mișcărilor. I-Ker-Nefert, scribul dinastiei a XII-a, notează cu două mii de ani î.Hr. că moartea, învierea și domnia lui Osiris, sărbătorite de-a lungul Nilului în fața mulțimii era evocată de recitatori, cântăreți, dansatori și actori dramatici. Acest spectacol-mister dura mai multe săptămâni; scena era o corabie pe Nil, iar durata spectacolului depindea de lungimea de câteva sute de kilometri a drumului pe apă. Publicul, aflat pe malurile fluviului nu avea o viziune de ansamblu a spectacolului, ci doar a fragmentului prezentat în dreptul locurilor de rugăciune sau pelerinaj ale zeului aflate pe mal.⁴⁵⁵

Cei mai apreciați dansatori profesioniști ai Egiptului antic au fost *pigmeii*. Un alt dans importat de egipteni a fost cel din India, dansatoarele hinduse fiind remarcate prin mișcărilor lor unduite contrastând cu dansul tradițional masculin, în ținută dreaptă sau în poziții unghiulare. Un document din secolul IV î.Hr., din Memphis descrie detaliat un dans de cuplu cu un caracter erotic. Dansul egiptean nu era lipsit de elemente acrobatice. Imagini reprezentând dansatori decorau mormintele faraonilor, menite să distreze suveranul și după moarte așa cum au făcut-o în timpul vieții acestuia.

Grecii antici vor prelua tradițiile dansului egiptean: unele prin civilizația cretană, altele prin intermediul filosofilor greci plecați în Egipt la studiu. Unul dintre aceștia, Platon (428-348/47 î.Hr.), aprecia dansul menit să înfrumusețeze trupul și condamna mișcărilor convulsive. Dansul egiptean dedicat cultului lui *Apis* va fi preluat de cretani în jurul anilor 1400 î.Hr., iar mai târziu va inspira dansurile labirintului aduse de Tezeu prin care Atena va sărbători eliberarea tinerilor săi. Un alt dans originar din Creta numit *pyric*, cu caracter războinic va constitui antrenamentul militar al spartanilor. Socrate afirma că cel mai bun dansator va fi obligatoriu cel mai bun războinic. Atena a preluat de la cretani dansurile de grup dedicate lui Apollo, în care băieți fără veștminte imitau mișcări de luptă. Grupuri de fecioare dansau în cerc în onoarea zeilor.

Imaginile pictate pe vasele grecești sau basoreliefurile ilustrează un alt tip de dans, cel extatic, interpretat toamna, la culesul viei, „o nebunie sacră” dedicată lui Dionysos. În același context se poate aminti dansul *baccantelor* sau al *menadelor*, descris de Euripide (cca 480-406 î.Hr.) în drama *Baccantele*, ca un dans de generare

⁴⁵³ *Dicționar de filosofie*, Editura Politică, București, 1978, p. 429.

⁴⁵⁴ *Encyclopedia Britannica 2003*, Ultimate Reference, art. *History of Dance*.

⁴⁵⁵ Balassa Imre, Gál György Sándor, *Operakalauz*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1956, pp. 9-10.

și regenerare, în mișcări ritmice convulsive, care semăna cu manifestările posedaților de demoni din dansurile primitive.

Cultul lui Dionysos va sta la baza teatrului grecesc: dansul femeilor era urmată de cel al bărbaților deghizați în satiri, iar treptat preotul, cântând despre viață, moarte și reîntoarcerea zeului, urmat de adepți care dansau mimând cele rostite de el, s-a transformat în actor. Mărturiile iconografice îl surprind pe Dionysos culcat într-o peșteră, locul de cult, sau o menadă dansând în fața măștii zeului uriaș.⁴⁵⁶ Unele dansuri aveau rol inițiativ, asemeni celor de la Eleusis, în onoarea zeiței Demeter și Kore.

Pentru vechii greci, muzica, dansul și poezia erau arte ale Muzelor, definite cu un singur termen, *mousiké*, iar *choròs* - cor nu însemna îmbinarea între muzică și poezie ci în primul rând dans. În atribuțiile poetilor intrau pe lângă compunerea versurilor și a muzicii, instruirea corului și a dansatorilor.⁴⁵⁷ Cântul e alcătuit din trei elemente, scria Platon, „cuvânt, armonie și ritm”.⁴⁵⁸ Textul trebuia interpretat prin mișcare, devenind *pantomimos*, iar alăturarea dansului, a pantomimei, a muzicii și a poeziei, purta numele de *orchestricos* și era studiat în Atena și Sparta de orice copil până la vârsta de 16 ani.

Cele mai cunoscute dansuri grecești erau: *calavrismos* și *piric* - dansuri militare, *peanul* - dans închinat zeului Apollo, *emmelia* și *hyporchem* - principalele dansuri ale tragediei și *carpaia*, dansul primăverii, menit să îmbuneze forțele roditoare ale pământului.⁴⁵⁹

Xenofan descrie în *Symposium* dansurile care se dansau la petrecerile de la Atena de dansatoarele profesioniste din clasa curtezanelor, numite *hetaerae*. Tot el descrie dansul căsătoriei Ariadnei cu Dionysos, unul din primele exemple ale dansului narativ.

În mod tradițional, tragedienii Eschil și în special Sofocle își compuneau muzica și coregrafia pieselor lor, acesta din urmă fiind și un renumit dansator.⁴⁶⁰ Se știe că a scris și un manual despre *cor*, care din nefericire nu s-a păstrat. La Euripide, actorii dialogau în momentele lirice cu corul, dar fără să danseze.

În piesele *satyrice*, corul era mascat în adepți ai zeului Pan sau Silenus, dansând o replică grotescă a dansurilor tragice, indecențele *sikinnis* și *kordax*. Piesele lui Aristofan se încheiau adesea în acest fel. Alteori corul se masca în animale și păsări, imitându-le comportamentul. Obiceiul era continuarea unui ritual sobru străvechi din care se mai păstra dansul fetelor ateniene costumate în urs, în cinstea zeiței Artemis.

Se făcea o clară distincție între dansurile emoționale sau orgiastice și cele utilizate în mod tradițional în educație ca o formă de gimnastică, recomandate și de

⁴⁵⁶ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988, vol. II, p. 258.

⁴⁵⁷ Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *op.cit.*, p. 20.

⁴⁵⁸ Platon, *Statul (Republica)*, Xd, în vol.: „Arte poetice. Antichitatea”, Editura Univers, București, 1970, p. 114.

⁴⁵⁹ *Idem*, pp. 20-21.

⁴⁶⁰ Sofocle, după victoria de la Salamina, a dansat gol în fața armatei victorioase, dansul *pean*, în cinstea lui Apollo.

Platon în *Republica* și *Legile*. Platon cerea un control sever din partea statului a dansurilor permise, ca *emmeleia*, un dans demn cu acompaniament de flaut sau dansurile războinice doriene, urmând ca cele licențioase să fie permise doar la petreceri și interpretate doar de sclavi sau străini.⁴⁶¹

Platon a fost influențat în convingerile sale despre muzică și dans de prietenul lui Pericle, Damon (prin intermediul lui Socrate), muzician și educator care credea în efectul melodiei și a ritmului asupra sufletului și a caracterului.

Aristotel, atunci când arăta deosebiriile dintre arte, considerându-le imitații care „fie că imită cu mijloace diferite, fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit”, remarcă „arta dansatorilor”, care, „cu ritmuri turnate în atitudini, imită caractere, patimi, fapte”.⁴⁶²

Despre dans vor scrie și Plutarh, Lucian sau Libanius, iar Aristides Quintilianus se va ocupa de influențele etice ale ritmurilor de dans.⁴⁶³

În **Roma antică** dansul era privit în mod diferit de etrusci și romani. Primii, situați la nord de Roma până la Florența și-au creat o civilizație, ajungând la apogeu între secolele VII și V î.Hr. Deși puține date s-au păstrat despre ei, monumentele lor funerare conțin picturi care atestă preferința etruscilor pentru dans: dansul în coloană funerară a femeilor sau cupluri de dansuri de curte pe frescele etrusce.

Romanii, caracterizați prin sobrietate și realism s-au arătat mai puțin atrași de dans. Se dansa cu ocazia procesiunilor agricole, conduse de preoți, sau a procesiunilor religioase - cu caracter militar - ale preoților zeului Marte. Festivalurile romane, *Lupercalia* și *Saturnalia* se sărbătoreau cu dansuri sălbatice de grup, precedând carnavalurile de mai târziu.

Cultul zeiței Cybele și al zeului Attis datează de la începutul sec. al II-lea î.Hr. De origine frigiană, zeița a fost introdusă la Roma pentru salvarea imperiului de armatele cartagineze. Cunoscut cu mult timp înainte și în Grecia, cultul va cunoaște o mare răspândire în primele secole ale erei creștine pe întreg teritoriul al Imperiului Roman. Riturile sângeroase ale mitului arhaic asigurau fertilitatea Mamei-Pământ. Grecii și romanii au repudiat multă vreme ritul de castrare și preoții eunuci ai zeului Attis. Deși numeroase statuete de lut îi atestau încă din sec. al II-lea prezența, zeul nu se bucura la Roma de un cult public. Sub împăratul Claudius și al succesorilor lui, ritualul primăverii s-a impus și se desfășura între 15-28 martie. Astfel, „la 24 martie, «ziua sângelui» (*dies sanguinis*), preoții (*galli*) și neofiții se dedau la un dans sălbatic, în sunete de flaute, chimvale și tobe, se flagelau până la sânge, își creștau brațele cu cuțitele; în culmea freneziei, unii neofiți își retezau organele bărbătești și le ofereau în chip de oblație zeiței... Misterele elenistice fac apel la conduite rituale arhaice - muzică sălbatică, dansuri frenetice, tatuaje, absorbția plantelor halucinogene - spre a forța apropierea divinității, sau chiar spre a obține *unio mystica*”.⁴⁶⁴

⁴⁶¹ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. VI, edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers, London, 1992 p. 179.

⁴⁶² Aristotel, *Poetica*, I. 1447a, Editura IRI, București, 1998, p. 65.

⁴⁶³ *Idem*, p. 180.

⁴⁶⁴ Mircea Eliade, *op.cit.*, vol. II, pp. 262, 264.

Treptat dansul va fi disprețuit și socotit efeminat și dăunător de nobilimea romană. În anii 150 î.Hr., școlile de dans au fost închise, urmând ca mai târziu dansatori străini să se ocupe de instruirea romanilor. Însuși Cicero s-a pronunțat împotriva dansului, socotind că omul sănătos la minte nu dansează. Totuși exista o formă de dans agreată de romanii din timpul lui Augustus (63 î.Hr. - 14 d.Hr.) și anume pantomima, care reda subiecte mitologice prin gestică. Interpreții erau din Grecia, cei mai cunoscuți pantomimi din Roma sub Augustus au fost Bathyllus și Pylades. Bathyllus, libertul lui Maecenas, va introduce pantomima tragică, iar Pylades pe cea comică. Dansatorii purtau masca potrivită conținutului exprimat, fiind acompaniați de flaute, corni și percuție, iar între dansuri erau intercalate părți corale episodice. Nero va duce în exces viața teatrală la Roma, încurajând dansul.

La **evreii antici**, Vechiul Testament menționează dansul legat de momente de bucurie. Caracterul săltat și rotirile amețitoare demonstrează temperamentul energic și vitalitatea vechiului dans evreiesc. Asemenea altor civilizații, dansul era legat de viața de cult ca de pildă, dansul în jurul vițelului de aur, deși mărturii au rămas puține din cauza interdicției de a grava imagini.

Dansurile ebraice erau executate de bărbați și femei, dar separat. Dansul victoriei îl interpretau femeile, iar bărbații participau prin rotiri extatice, evocând profeții. Cel mai important festival de dansuri era cel al desenului pe apă din prima noapte de Sukkoth, celebrat printr-o procesiune de dans cu torțe. Ritualul căsătoriei presupunea dansul miresei cu rabinul. Chiar dacă în timpul diasporei de la începutul erei creștine multe dansuri rituale au dispărut, dansul miresei și-a continuat tradiția. În timpul evului mediu, bărbații dansau cu mirele iar femeile cu mireasa. Mai târziu, bărbații aveau voie să danseze cu mireasa doar dacă își înfășurau mâinile sau puneau o pânză între ei, ca simbol al separării dintre ei.⁴⁶⁵

Evul Mediu creștin va privi cu ostilitate dansul, socotindu-l diabolic. Misionarii creștini pomenesc în scrierile lor dansurile rituale ale barbarilor din nord: aceleași dansuri rituale ale fertilității pământului, cele magice pentru atragerea binelui și paza împotriva răului, dansurile războinice pentru întărirea spiritului și cele de o exuberanță necontrolată, expresie a bucuriei de viață.

Dansul erotic nu era o caracteristică exclusivă a societăților păgâne. În Bizanț, celebra dansatoare Teodora, ulterior devenită împărăteasă prin căsătoria cu Iustinian (483-565), apăruse fără veșminte în spectacole teatrale. Prin anii 500, Sf. Caesarius din Arles nota existența unei sărbători rituale de sacrificiu urmată de un dans demonic și de cântece obscene. La anglo-saxoni, de Paști, dansul fetelor se executa în urma unui *fallus*.

Atitudinea bisericii creștine față de dans nu era unitară. Era pe de-o parte o atitudine ascetică de respingere a lascivului și a extazului, dansul fiind considerat cel mai puternic impuls spre libertinismul sexual. Pe de altă parte, primii părinți ai bisericii au încercat o apropiere între dansurile păgâne și cultul lui Hristos. Sf. Basil din Caesarea (în 350) numea dansul ca îndeletnicirea cea mai nobilă a îngerilor, opinie împărtășită – un mileniu mai târziu – și de Dante. În schimb, Sf. Augustin (354-430) se va pronunța categoric împotriva, ceea ce nu va împiedica menținerea

⁴⁶⁵ *Encyclopedia Britannica 2003, art. History of Dance.*

dansului timp de secole în biserici. Cel care va interzice oficial dansul în biserică va fi Carol cel Mare (sec. IX), fără ca adepții acestei măsuri să fie prea numeroși.

Tradiția la popoarele germanice le cerea să danseze la ritualurile religioase. Sărbătorile creștine coincideau cu străvechile lor celebrări o dată cu sosirea primăverii, astfel că dansurile creștine erau dansuri rituale germanice rebotezate. Laicizarea dansurilor sacrale la origine, a permis dezvoltarea acestora pe două direcții: dansurile sociale pe de-o parte și cele incluse în spectacolul de teatru de jongleri, comedianți ambulanți ce vor alătura artei muzicii dansul, scamatoria, acrobația, cântecul, actoria și pantomima.

Dansurile specifice ale Evului Mediu erau: dansul morții, sau macabru și dansul lui Sf. Vitus. Ambele datau din sec. XII-XIII și făceau parte din dansurile extatice ale misei. Oamenii bisericii au încercat în zadar să oprească fenomenul, până în sec. al XIV-lea dansul pornit din Germania, *Totentanz*, a cuprins toate clasele și păturile sociale. Pictorul german Hans Holbein cel Tânăr (1497/98-1543) realizează o serie de ilustrări ale acestui dans. Celălalt dans, al Sf. Vitus, a devenit o adevărată amenințare, sute de oameni fiind cuprinși de această isterie generală manifestată prin țipete și convulsii, creând impresia de persoane posedate. Frenezia acestui dans a cuprins Țările de Jos, Germania și Italia sec. XIV-XV, explicația socială și medicală a răspândirii dansului fiind dorința de a înfrânge groaza declanșată de *Moartea Neagră*, care avea simptomele asemănătoare cu ale epilepsiei. Dansul macabru, sau *Totentanz*, prelucrează motivul Morții, dialogul dintre morți și vii. Va apare adesea spre sfârșitul Evului Mediu în poezie și în artele plastice, iar din sec. al XVI-lea și în muzică. Cunoscut sub numele de *matassins*, un dans militar vioi, era preferatul din teatrul elisabetan al secolelor XVI-XVII. *Matachio* era un *arlequin* care își făcea apariția prin salturi grotești. În Italia, *dansul macabru* aducea în prim plan însuși eroul decedat. Adesea acesta va apare ca parte a unei lucrări ciclice. Sunt cunoscute în literatura muzicală romantică *Totentanz*, *Paraphrase über „Dies irae”* pentru pian și orchestră de Liszt și poemul simfonic *La danse macabre* (1875) de Saint-Saëns.⁴⁶⁶ Acestea se pare că au fost precedate de *Cvartetul în re minor D 810 „Moartea și fata”* de Franz Schubert, care, după unele opinii, ar avea ca parte a treia, *Scherzo (Allegro molto)*, un dans macabru.⁴⁶⁷ Replica italiană a fost *tarantella*, un dans rezultat în urma unei epidemii provocate de înțepătura unui păianjen veninos.

Existența celor trei clase sociale în Europa sec. al XII-lea, nobilimea, populația rurală și clerul, a generat individualizarea dansurilor sociale. Spiritul cavaleresc, turnirurile și amorul curtean și-au găsit expresia în cântecul și poezia trubadurilor și a minnesăngerilor. Cuplurile de dansuri erau acompaniate instrumental, de obicei de violă, în același stil rafinat aristocratic. Partea vocală era susținută mai degrabă de spectatori decât de dansatori. Dansurile țărănești exprimau o nestăvilită bucurie și aveau un caracter pantomimic. Dansatorii evoluau în cercuri sau linii, ținându-se de mâini și spre deosebire de nobili, cântau adesea. Pictorul flamand Pieter Brueghel cel Bătrân (1525/30-1569) ilustrează în tablouri ca *Dansul*

⁴⁶⁶ Brockhaus Riemann, *Zenei lexikon*, Zeneműkiadó Budapest 1984, pp. 92 și 499.

⁴⁶⁷ Keith Anderson, *Franz Schubert - String Quartet in D Minor D. 810 ("Death and the Maiden")*, Van Geest, Heidelberg, 1988.

mișesei, (1566) și *Dansuri țărănești* sau *Nunți țărănești* (cca 1568), o viziune umanistă, epicureică a realității cotidiene țărănești.⁴⁶⁸

După Umberto Eco⁴⁶⁹, definirea conceptului de „Ev Mediu” este dificilă din cauză că termenul a fost inventat pentru a localiza zece secole aflate la răscrucea a două epoci „excelente”, „una de care oamenii începeau deja să fie foarte mândri și alta față de care deveniseră foarte nostalgici”. Este perioada nefastă a căderii Imperiului Roman și restructurarea carolingiană, în care Europa traversase o devastatoare criză politică, religioasă, demografică, agricolă, urbană, lingvistică, perioadă ce contrastează cu secolele renașterii, cu prima revoluție industrială, cu nașterea limbilor și a națiunilor moderne. Se înființează bănci, se revoluționează sisteme de transport terestru și maritim, tehnicile agricole, se inventează busola, praful de pușcă și tiparul. În timp ce arabii îl traduc pe Aristotel și își dezvoltă cunoștințele de medicină și astronomie, Europa se limitează la textul biblic și tradiția patristică, „comentarea comentariilor și citarea de expresii celebre, cu aerul că nu se spune niciodată nimic nou.”⁴⁷⁰ Nu e adevărat, spune Umberto Eco, cultura medievală are simțul inovației, dar se silește să o ascundă sub învelișurile repetării (contrar culturii moderne care simulează inovarea și atunci când repetă)”.

Severitatea părinților cistercieni era îndreptată împotriva luxului și a elementelor decorative ale bisericilor ca mătasea, aurul, argintul, vitraliile colorate, sculpturi, picturi, covoare. Le era recunoscută frumusețea și expresivitatea, dar se întrebau asupra justității decorării somptuoase a bisericii atunci când copiii Domnului trăiesc în mizerie, iar călugării renunță la cele lumești. Evul Mediu mistic nu are încredere în frumusețea exterioară, doar în sufletul meditănd asupra Scripturii și plin de har.

Sfântul Petrus Damiani condamnă poezia și artele plastice cu o elocință retorică, iar Augustin trăiește drama interioară a credinciosului de a nu fi sedus de frumusețea muzicii sacre (*Confess. X, 33*). Evitarea instrumentelor muzicale în slujba liturgică se justifică în concepția lui Toma d’Aquino prin plăcerea pe care o provoacă în sufletul credincioșilor în detrimentul textului sacru tălmăcit de cântec. Boethius se plângea în pragul morții de efemerul frumuseții pământești, de cât de trecătoare e splendoarea înfățișării exterioare, mai evanescentă și mai repede veștejită decât florile de primăvară. O temă moralizatoare a Evului Mediu, *ubi sunt* (unde sunt oamenii mari de altă dată, mărețele orașe, bogățiile celor orgolioși, ctitoriile celor puternici?) va apare și în poezia eminesciană, în *Epigonii* și *Scrisoarea a III-a*. Huizinga va sesiza că „în spatele scenei dansului macabru care celebrează triumful morții, Evul Mediu proiecta în variate reluări sentimentul autumnal al frumuseții care moare, și oricât ne-ar permite o credință nestrămutată să privim cu senină speranță dansul executat de sora-moarte, persistă întotdeauna acel vâl de melancolie ce transpare exemplar, dincolo de maniera retorică, în villoniana *Ballade des dames du temps jadis*: „Mais où sont les neiges d’antan?”⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Patricia Fride-Carrassat, *Maeștrii picturii*, Enciclopedia R.A.O. 2004, p. 94.

⁴⁶⁹ Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, Editura Meridiane, București, 1999, p. 8.

⁴⁷⁰ *Idem*, p. 9.

⁴⁷¹ cf. Umberto Eco, *op.cit.*, p. 18.

Prin prisma lui Pitagora, Boethius va privi muzica din unghiul științei matematice: muzicianul este teoreticianul care deține cheia legilor universului sonor, executantul, un sclav, iar compozitorul, un instinctiv. Motivația unei asemenea judecăți trebuie căutată în criza istorică la care asistă el ca ultim umanist, martor al prăbușirii Antichității clasice, într-o lume barbară *quasi* analfabetă. Referitor la moduri, va prelua ideea platoniană că fiecare mod acționează diferit asupra psihologiei indivizilor, că există ritmuri dure și ritmuri temperate, ritmuri adecvate educației copiilor și ritmuri moi și lascive. Spartanii, spune Boethius, vroiau să îmblânzească animalele cu ajutorul muzicii, iar Pitagora a liniștit un tânăr băut cu o melodie hipofrigiană în ritm spondaic.⁴⁷² Doctrinile lui Chalcidius și Macrobius vor continua ideile cosmologiilor pitagoreice avansând teoria *homo quadratus*. Alegorismul medieval va interpreta prin arhetipuri matematice raportul dintre microcosmos și macrocosmos. Macrobius amintește în *Somnium Scipionis*: „cosmosul e ca un om uriaș și omul ca un cosmos mic”. Referitor la *homo quadratus*, Umberto Eco citează un călugăr anonim cartusian: „[anticii] raționau astfel: așa cum este în natură așa trebuie să fie și în artă; dar în multe cazuri natura se divide în părți... Patru sunt în realitate regiunile lumii, patru sunt elementele, patru sunt calitățile prime, patru vânturile principale, patru sunt alcătuirile fizice, patru facultățile sufletului...”. Același anonim cartusian observă că opt sunt tonurile muzicale, patru au identificat anticii și patru au adăugat modernii. Alți autori, continuă Umberto Eco, observă că patru sunt punctele cardinale, fazele lunii, anotimpurile, literele numelui ADAM, sau după Vitruviu, numărul omului, lățimea lui cu brațele desfăcute corespunde înălțimii sale, rezultând în felul acesta latura orizontală și verticală a unui pătrat ideal.⁴⁷³

Renașterea va aduce Italia ca centru al evoluției dansului, ea va continua tradiția dansului curtean începută în Franța de la sfârșitul Evului Mediu. Noul curent va aduce o mai mare imixtiune între clasele sociale, noi bogății, o mai mare îngăduință față de plăcerile lumești și aprecierea corpului uman. Jonglerii călători ai Evului Mediu vor deveni maeștri de dans și ceremonii, respectați la curtea nobililor. Mulți erau descendenții actorilor comici ai grupului medieval evreiesc *Klesmorin*.⁴⁷⁴

Primul profesor de dans cunoscut în istorie a fost Domenico da Piacenza, care în 1416 va publica primul manual european de dans, *De arte saltandi et choreas ducendi*. Elevul său, nobilul Antonio Cornazano, ajuns ministru și profesorul prinților, poet de curte și maestru de dans al familiei Sforza din Milano, va publica la rândul său prin 1460 *Libro dell'arte dell danzare*. Aceste manuale conțin informații referitoare la tipul dansurilor, descrierea pașilor și a mișcărilor, sau a muzicii acompaniatoare, regulile etichetei la baluri, urmând ca în a doua parte să fie prezentate coregrafii cu sau fără muzică.

Sub influența cruciadelor, în decoruri exotice se interpretau evenimente biblice în reprezentații teatrale laicizate, cu pantomime și dansuri de acțiune, numite *mystères mimés*. La curtea regelui Franței, Filip cel Frumos, vizita regelui Angliei, Eduard, a fost sărbătorit prin misterul *Patimile lui Isus*, cu pantomime. În Italia

⁴⁷² *Idem*, pp. 42-43.

⁴⁷³ *Idem*, pp. 47-48.

⁴⁷⁴ *Encyclopedia Britannica* 2003, art. *History of Dance*.

purtau numele de *sacre rappresentazione*, unde dialogul între profeți sau apostoli se încheia cu o procesiune coregrafică realizată de personalități ca Leonardo da Vinci și Raffaello Sanzio.⁴⁷⁵

În Franța se dansa *branle*, un dans în cerc de origine țărănească, la modă la curțile nobiliare. Cel mai răspândit dans al sec. al XV-lea a fost *moresca*, sau *moresque*, originar din Spania sub ocupație maură, în care participanții evoluau mascați. Gustul pentru grotesc sau chiar monstruos l-au avut medievalii pe tot parcursul epocii indiferent de clasa socială: țărani, nobili și chiar clerici se distrau de Crăciun și de Carnaval alergând în grupuri pe străzi, deghizați și mascați. Această manifestare purta numele de *momeries* în Franța, *Mummenschanz* în Germania și *mascarade* în Italia. Ulterior, misterele și festivitățile sau recepțiile regale sau princiere includeau *momeria*. În cadrul spectacolului, dansatori mascați în negru dansau *moresca*, în marș săltat, cu băți din călcâi.⁴⁷⁶

Din astfel de dansuri de grup va evolua baletul. La toate spectacolele fastuoase de curte, pe întreg ținutul dintre Savoy și nordul Italiei, au devenit populare cele cu subiect mitologic, simbolic sau alegoric. Cel mai celebru exemplu a fost povestea lui *Jason și Lâna de Aur*, un mister prezentat ca *entremet*⁴⁷⁷, în 1430 la căsătoria lui Filip cel Bun al Burgundiei.

Gândirea umanistă va cuprinde în sec. XV întreaga Europă, cultura artiștilor italieni, concepțiile lor asupra artei și a spectacolului exercitând o influență impresionantă în cultura franceză. Suveranii Franței vor promova studiile greco-latine și se vor înconjura, după modelul italian, cu oameni de știință erudiți și artiști de talia lui Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini și Tizian. Venirea la curtea franceză a Caterinei de Medicis va aduce și serbările luxoase cu *mascherate* ale Florenței, maeștrii italieni transformând dansul într-o artă la fel de necesară în educația unui nobil ca mânăuirea armelor.

Franța secolului XVI cunoaște moda dansului figurat italian, numit astfel pentru că se desfășura după un desen dat, cu aspectele sale *brando* și *balletto*, imprimat pe metrica grecească, alături de dansuri libere, la care putea să intervină imaginația coregrafului, ca *gagliarde* și *corente*. Înființarea Pleiadei și a Academiei va realiza dezideratul antic grecesc, *mousiké*, sincretismul poezie, muzică și dans, într-o artă spectaculară. Colaborarea dintre Jean Antoine Baif⁴⁷⁸ și Beaujoyeux s-a concretizat în baletе cu subiecte elevate, inspirate din mitologie și pastorale, în stil grandios. Din sec. al XVII-lea, în balet vor pătrunde elemente de fantezie, exotism sau burlești, din viața cotidiană, folclorice chiar, ca *pavana*, *gagliarda*, *volta*, *branle*, *passameze*.

⁴⁷⁵ Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *op.cit.*, pp. 31-32.

⁴⁷⁶ *Idem*, pp. 33-34.

⁴⁷⁷ Baletе, pantomime și piese cu subiecte extrase din fabule, în care apăreau scene cu dansuri și coruri cu acompaniament orchestral, numite *entremet* în Franța, *interludi*, în Italia și *disguishing* în Anglia. Cf. Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *op.cit.*, p. 35.

⁴⁷⁸ Baif a cunoscut arta coregrafică a lui Fabrizio Caroso da Sermoneta care după propria sa mărturisire a realizat *Ballo del Fiore* în dactili și spondei, și un *contrapasso con vera mathematica sopra i versi d'Ovidio*. Cf. Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *op.cit.*, p. 47.

În Anglia sec. al XVI-lea, regina Elisabeta I a dat un nou impuls dansului. Ea însăși era o ferventă practicantă a *gagliardei* și a *voltei*, dansuri de perechi în care partenerii îmbrățișați executau salturi înalte. Din dansurile țărănești, *country dances*, desfășurate în lanț și cerc, de origine străveche, dar deschise inovațiilor, vor evolua celebrele *contradansuri*. Aceste dansuri vor însemna o continuă înprospătare și vitalizare a dansurilor de la curte. Înființarea școlilor de dans la Londra a condus la manifestări publice și la câștigarea unei reputații de buni dansatori.

O deosebit de valoroasă contribuție la dezvoltarea dansului a adus Spania secolelor XVI și XVII. Renașterea culturală spaniolă a fost marcată de personalități ca Cervantes în literatură, Lope de Vega, sau Calderon de la Barca în teatru, El Greco și Diego Velasquez în pictură. Expansiunea spaniolă în America va însemna importarea unor dansuri afro-americane ca *sarabanda*, de origine sud-americană, *ciaccona*, din Guatemala, sau *gigue*, originar din Africa.⁴⁷⁹

Sarabanda și *ciaccona* au fost supuse unei profunde cizelări, fiind considerate indecente în forma lor inițială datorită conotațiilor sexuale. Devenite cunoscute în porturile Andaluziei, formele lor diminuate au fost adoptate de curtea franceză.

Alte dansuri aduse de peste mări vor contribui la cristalizarea dansurilor naționale spaniole: dansul african *canari* va evolua în *jota aragonească*, *sarabanda* se transformă în *seguidilla*; *fandango* s-a dezvoltat din *chica* afro-cubaneză, iar *flamenco* din tradiția maură.

Dansurile vor influența și muzica strict instrumentală, exemplul cel mai edificator fiind oferit de suita barocului, care aduce succesiunea dansurilor stilizate ale epocii (*allemanda*, *couranta*, *sarabanda*, *giga*) ca *affectus* al gestului coregrafic.

2. Baletul, între *ethos* și *affectus*

Nașterea baletului începe o dată cu transformarea dansului într-un obiect de studiu. Un grup de scriitori reuniți sub numele de *Pleiadă*, vor milita pentru un reviriment al teatrului antic grecesc, cu muzică, dans și cântec.

Istoria consemnează că la curtea franceză, încă din timpul domniei lui Henry III (1207-1272), ulterior pe vremea regilor Henry IV (c.1366-1413), Ludovic al XIII-lea (1601-1643) și al XIV-lea (1638-1715), exista așa-zisul *Ballet de cour*. Alcătuit din părți din *entremets* de odinioară (pantomime acompaniate de coruri și dansuri) la modă la curtea burgunzilor, de la elaboratele sărbători (adesea haotice) ale regilor Valois și de la mascheratas și *intermedi* importate din Italia, componentele sale erau de regulă *écits*⁴⁸⁰, *vers* (versuri în rime din libretto),

⁴⁷⁹ Ștefan Angi, *op.cit.*, vol. II, tom 1, p. 113.

⁴⁸⁰ *Récit*: termen generic utilizat în franceză în timpul secolelor XVII-XVIII pentru a desemna fragmente de compoziții pentru solo voce și instrument; termenul a fost împrumutat din tragedia vorbită *récit dramatique*, semnifica un lung monolog în finalul tragediei. Nu este sinonim cu recitativul. În *ballet de cour*, *récit* era plasat la începutul fiecărei secțiuni de balet, servind drept comentariu la acțiune. În sec. al XVIII-lea, sensul se va extinde asupra unor părți solistice

*entrée*⁴⁸¹ și un *grand ballet* conclusiv (precursorul finalului din operă) dansat de marii seniori (*grands seigneurs*) și, cel puțin odată pe an, de regele însuși.

Primele încercări cunoscute au fost *Paradis d'amour* (1572), pe versurile lui Ronsard și *Ballet polonais* (1573), acesta din urmă realizat de Balthazar de Beaujoyeux din porunca Catherinei de Medici în onoarea ambasadurilor poloneze.

Circé, ou le Balet comique de la Royne (15 octombrie 1581) a fost primul balet de curte în care poezia, muzica (Jacques Salmon și Lambert de Beaulieu), decorul și dansul au colaborat pentru susținerea unei singure acțiuni dramatice: distrugerea puterii lui Circe pentru a restabili armonia, dreptatea și ordinea în lume.⁴⁸²

Alte surse bibliografice consemnează că *baletul comic* din 1581 a fost dedicat reginei Caterina de Medici (1519-1589) de către muzicianul și maestrul de dans Baltasarini di Belgioioso, pe numele său francez, Balthazar de Beaujoyeux.⁴⁸³

Subiectul *baletului* aducea în scenă personajul mitologic malefic, pe vrăjitoarea Circe. Textul vorbit alterna cu dansuri într-un decor grandios. Dansatorii, selectați din rândul nobililor, formau figuri geometrice cu înțelesuri simbolice: pentru audiență trei cercuri concentrice însemnau *Încrederea*, iar două triunghiuri echilaterale ce încadrau un cerc, *Puterea supremă*. Finalul baletului era profund moralizator, Circe, după nelegiuirile faptelor sale, se va supune puterii absolute ale maiestății regale, simbolul unei lumi pașnice și armonioase.

Un maestru de balet al vremii, Saint-Hubert, clasifica baleturile în *La manière de composer et faire réussir les ballets* (1641) în „ballet royal”, cu 30 de *entrées*, „beau ballet”, cu cel puțin 20 de *entrées* și „petit ballet” cu 10-12 *entrées*. Muzica vocală includea coruri, arii (*airs*) polifonice și „solo récits”.

Dansurile idealizate reprezentau ordinea la care aspira o Franță măcinată de războaie interne. Dansurile sociale ale vremii filtrate după modelul idealului antic grec, au fost publicate în primul tratat de *Orchésographie*, de preotul Jehan Tabourot, sub pseudonimul Thoinot Arbeau, în 1588. Tratatul este primul din domeniu care descrie modul de execuție al celor mai cunoscute dansuri, ca *basse danse*, *pavane*, *galliard*, *volta*, *courante*, *allemande*, *gavotte*, *canarie*, *bouffon*, *moresque* și a 23 de variante de *branle*, cu specificarea muzicii potrivite.

Cele mai precise informații tehnice în domeniul dansului spectacular au parvenit din partea măștrilor de balet italieni. Alte surse se limitau la descrieri literare sau desene geometrice cu simboluri, după moda europeană, fără indicații referitoare la pași sau la modalitățile de realizare a respectivelor figuri. Cesare Negri descrie trei *balli* ca părți ale marilor spectacole, iar Emilio de Cavalieri își prezintă coregrafia celui mai extins *ballo*, cu muzica proprie, descinderea *Ritmului* și

instrumentale din lucrări ample. Cf. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XX, ed.cit., pp. 912-913.

⁴⁸¹ *Entrée*: termen folosit în *ballet de cour* din sec. XVII în Franța, însemnând un grup de dansuri unite de un subiect comun, ca „*entrée des Cyclopes*” sau „*entrée des Indiens*. *Entrée*-ul are rolul de a divide actele baletului în scene, iar *récit* – separă baletul în acte. Cf. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.VIII, ed.cit., p. 258.

⁴⁸² *Idem*, p. 596.

⁴⁸³ *Encyclopedia Britannica* 2003, art. *History of Dance*.

Armoniei din cer (muzica a devenit faimoasa *Aria di Firenze*). În aceste *balli* apăreau în succesiune rapidă cifre, cercuri, semilune, lanțuri, pătrate sau roți, elegante *galliarde* alternate cu bătute *canaries* și pasaje în mers, momente de *tutti* și *sol*; pe scurt, ele conțin cheia misterelor dansului din opera italiană de început, a *ballet de cour*, montat de italianul Beaujoyeux.⁴⁸⁴

Rococo-ul va fi un curent al simplității și al naturalului, o reacție împotriva manierismului și a prețiozității în care s-a considerat că a degenerat arta barocului. Este epoca dansului, având menuetul ca simbol al rafinamentului și al ideii de natural. Afirmția că „dansul a atins acum cea mai înaltă culme a perfecțiunii”, aparține lui Jean Philippe Rameau (1683-1764) și dovedește faptul că francezii erau conștienți de evoluția remarcabilă a dansului. Poetul și eseistul englez, Soame Jenyns (1704-1787) spunea: „Nimeni nu va îndrăzni să rivalizeze cu Franța, / Dacă formează sau execută dansul”.⁴⁸⁵

Drept recunoaștere a valorii sale artistice, în 1661 se fondează o academie cu 13 maeștri de dans, aparținând unor bresle profesionale de tip medieval, împreună cu muzicieni, compozitori și constructori de instrumente, sub protecția lui Ludovic al XIV-lea, numită Academia Regală de dans. Membrii academiei aveau ca obiective perfecționarea artei lor și crearea unor norme universale pentru instruirea dansului. Deși însuși regele Ludovic al XIV-lea a continuat să danseze împreună cu nobilii de la curte în spectacolele de balet, dansul a fost treptat preluat de dansatorii profesioniști.

După 1700, baletul și dansurile sociale au evoluat separat, deși primul continua să se inspire din noile idei ale dansurilor populare. Tratatetele dedicate dansului se preocupă de o notație a poziției și direcției picioarelor, combinațiile și desenul pașilor și al salturilor pe podea, fără să dea detalii despre mișcările părții superioare a corpului. Prima istorie a dansului îi aparține lui Claude-François Menestrier⁴⁸⁶ (1682), iar *Coregrafia sau arta descrierii dansului* a lui Raoul Feuillet (1700) continuă *Orchésographie* lui Arbot. Feuillet va adăuga în lucrarea sa descrierea mișcărilor bustului și a brațelor, cele cinci poziții clasice ale piciorului, salturile, inclusiv *la grande élévation*, mișcările în aer ale dansului.

Influența lui Feuillet se va simți și la Londra, unde dansatorul și coregraful John Weaver va crea primul balet fără text, *Dragostea lui Marte și a lui Venus*⁴⁸⁷ (1717). El va fi primul profesor de dans care va releva importanța cunoștințelor anatomice în instruirea dansului și va publica în acest context *Prelegeri anatomice și mecanice despre dans*⁴⁸⁸ (1721).

⁴⁸⁴ New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. VI, ed.cit., p. 189.

⁴⁸⁵ None will sure presume to rival France, / Whether she forms or executes the dance, în *Encyclopedia Britannica* 2003, art. *History of Dance*.

⁴⁸⁶ Des ballets anciens et modernes („Dansuri antice și moderne”), în *Encyclopedia Britannica* 2003, art. *History of Dance*.

⁴⁸⁷ The loves of Mars and Venus.

⁴⁸⁸ Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing.

Germanii l-au avut ca reprezentant pe Gottfried Tauber cu al său tratat, *Acuratețea muncii profesorului de dans*⁴⁸⁹ (Leipzig 1717). Toate aceste tratate subliniau importanța dansului în educația tinerilor manierați.

Cerințele tehnice ale performanței i-au făcut pe dansatorii amatori să cedeze locul profesioniștilor, baletul va urca din sala de bal pe scenă. Treptat se va renunța la declamație și la cântece, subiectul fiind tălmăcit doar prin gesturile dansului și a mimicii. De la zecile de forme diferite ale spectacolului comediei-balet a lui Molière (1622-1673) pe muzica lui Jean-Baptiste Lully (1632-1687), se va trece la opera-balet a lui André Campra (1660-1744) și Jean Philippe Rameau (1683-1764), întemeiat pe o succesiune de părți lirice și dansate, dar bazate pe același subiect.

Primul balet compus fără intervenția textului vorbit sau cântat a fost *Triumful dragostei*⁴⁹⁰ (1681), pe muzica lui Jean-Baptiste Lully (1632-1687) și în coregrafia lui Charles-Louis Beauchamps (1636-cca.1719). La origine, baletul de curte a fost adaptat scenei, cu o distribuție profesionistă. Se lansează cu această ocazie și prima stea a baletului, Mlle Lafontaine, la împlinirea centenarului de la crearea baletului comic.

Lully a asimilat tradiția dansurilor franceze și a introdus noi „arii de viteză” în baletul de curte. *Bourrée*-ul și menuetul au devenit cele mai folosite dansuri; courantele și galliardele au devenit rare. În *Ballet d'Alcidiane* încheie cu „Chaconne des Maures” de mari proporții ilustrând semnificația structurală pe care compozitorul a acordat-o acestui dans și în operele sale.

Reprezentarea tragediei lui Pierre Corneille, *Horace* (1708), va dramatiza *baletul de acțiune*, o scenă întreagă interpretată de doi dansatori profesioniști. Inovațiile în domeniul vestimentației, renunțarea la perucile incomode și la costumele grele vor conferi mai multă grație și lejeritate mișcărilor. Tehnici dificile ale picioarelor, printre care *entrechat*-ul, inițial utilizat doar de bărbații dansatori, în urma simplificării și a scurtării costumației, au fost incluse și în programul balerinelor. Prestațiile artistice ale balerinelor Marie Sallé (1707-1756), Marie Camargo (1710-1770) și Barberina Campanini (1721-1799) au fost comparate de personalități ca scriitorul Voltaire⁴⁹¹ (1694-1778) și immortalizate în pictură de Nicolas Lancret (1690-1743), iar balerinul Louis Dupré (1697-1744) era cunoscut ca „Marele Dupré” și „zeul dansului”.

Ballet-héroïque era un tip de Opéra-ballet francez în timpul lui Ludovic al XV-lea (1723-1774), având ca trăsătură principală caracterul eroic, figuri nobile, adesea din antichitate, zei și zeițe clasice, sau personaje exotice mai degrabă decât burghezi comici sau eroine ingenue ca în alte *opéra-ballets*. Se diferențiază și de *tragédie en musique* contemporan prin reprezentarea în general festivă și veselă a evenimentelor și nu dramatică sau terifiantă. Printre cele mai faimoase exemple este lucrarea *Les Indes galantes* (1735) de Rameau.

⁴⁸⁹ *Der rechtschaffene Tanzlehrer*.

⁴⁹⁰ *Le Triomphe de l'amour*.

⁴⁹¹ Ah Camargo, que vous êtes brillante/ Mais que Sallé, grands dieux est ravissante/ Que vos pas sont légers, et que les siens sont doux/ Elle est inimitable, et vous êtes nouvelle/ Les Nymphes sautant comme vous/ Et les Graces dansent comme elle. Cf. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. VI, ed.cit., p. 197.

Balletto era un dans italian în sec. XVI-XVII, numit ocazional „bal” sau „ballo”. Evoluția genului se împarte în două etape instrumentale și una vocală: pentru lăută - a doua jumătate a sec. al XVI-lea, pentru voce din 1591-1623 iar pentru formație camerală din 1616 până la sfârșitul sec. al XVII-lea. Astfel, Frescobaldi compune *balletto* pentru claviatură (1627, 1637), G.B.Vitali face distincție între *balletti per ballare* și *balletti da camera* – *Correnti e balletti da camera* (1666). Morlay și Praetorius (*Syntagma musicum*, iii, 1618, pp. 18-19) îl consideră pe compozitorul mantovan G.G. Gastoldi inventatorul *balletto-ului vocal* (*Balletti a cinque voci con li suoi versi per cantare, sonare, e ballare* - 1591).⁴⁹²

O festivitate la curtea de la Versailles culmina cu *menuetul*, perioada dintre anii 1650 și 1750 fiind numită de istoricul Curt Sachs „era menuetului”.

Dansul de început un *branle* măsurat, era deschis de regele și suita sa în cerc, cuplurile evoluând unul după altul. Urma *courante*, temperat de excesul figurațiilor anterioare în așa măsură, încât datorită sobrietății i se spunea „doctor dance” dar după 1700, a fost dat uitării. *Gavotte* îi urma *courante*-ei și se dansa în cerc, un cuplu executa un solo scurt, după care își relua locul în formație. Câteodată era inclusă și vechea *allemande*, un dans alsacian inclus în anii 1680, în care perechile la braț, efectuau rotații. Înrudită cu *ländler*-ul german, *allemande*, va fi precursorul valsului. Dar regele fără egal al dansului social era *menuetul*⁴⁹³, denumirea fiind folosită începând cu sec. XV, iar primul care s-a păstrat datează din 1663 și îi aparține lui Lully. La origine era un dans popular, dar varianta curteană s-a dezvoltat din *courante*. În zilele noastre ar părea manierist, artificial, dar la vremea aceea menuetul era privit ca cel mai frumos și armonios dintre dansuri, iar execuția lui perfectă pretindea pricepere și un studiu îndelungat.⁴⁹⁴ *Menuetul* va fi simbolul aristocrației în scena balului din opera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) (vezi p. 127).

În ciuda mării sale popularități înainte de Revoluția franceză, menuetul a fost adesea obiectul unor ridiculizări. Astfel, Voltaire a comparat filosofii metafizici cu dansatorii de menuet, care, în costumația lor elegantă, cu plecăciuni și grație afectată, traversează camera etalându-și farmecele, se mișcă fără a progresa un singur pas, și încheie în același punct din care au pornit.⁴⁹⁵

Secolul luminilor va însemna asocierea științei și a filozofiei cu preocupările artistice. Curțile europene, ca Franța lui Ludovic al XIV-lea, Prusia lui Friedrich al II-lea, Rusia Ecaterinei a II-a, Spania lui Carol al III-lea, Austria Mariei Tereza și a lui Iosif al II-lea și Suedia lui Gustav al III-lea, se vor lăsa influențate de idei progresiste: libertatea cultului, justiția echitabilă, abolirea torturii, dezvoltarea

⁴⁹² Cf. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.VIII, ed.cit., p. 601.

⁴⁹³ *menuetul*, numit astfel după „pas menu”, (pas mic).

⁴⁹⁴ Menuetul se executa în cupluri deschise; spectatori și parteneri erau salutați cu plecăciuni ceremoniale. Cu pași mici, grațioși și glisați, la dreapta și la stânga, înainte și înapoi, apoi un sfert de rotație, apropiere și depărtare mână în mână, căutând și evadând, acum unul lângă altul, pe urmă față în față, alunecare spre un altul, vechiul dans apare ca o curtare aici, într-o ultimă stilizare și rafinament aproape de nerecunoscut. Cf. Curt Sachs, *World History of the dance*, trans. Bessie Schönberg, W.W.Norton & Co., Inc., 1937, in *Encyclopedia Britannica* 2003, art. *History of Dance*.

⁴⁹⁵ *Encyclopedia Britannica* 2003, art. *History of Dance*.

economică, a învățământului, a artei și a științei, ca rezultat al influenței filozofilor, vor promova idealul omului rațional, național și social. Empirismul, răspândirea interesului pentru știință și tehnică inspiră o critică a ierarhiei sociale, a rigidității religioase și dorința de reformă. Saloanele epocii se vor anima de spiritul enciclopedic și raționalist a lui Diderot, cel științific al lui D'Alembert, simțul legilor și al justiției al lui Montesquieu, istoria naturală a lui Buffon, deopotrivă cu senzualismul lui Condillac, pentru care senzația este un mijloc de cunoaștere, cu sentimentul naturii al lui Rousseau, sau al libertății, al dreptății și al toleranței lui Voltaire. Locke, Hume, Newton întruchipează iluminismul *Enlightenment* britanic, iar Leibnitz, Kant, Lessing cel german, *Aufklärung*. În Franța, marchiza de Pompadour, prietena scriitorilor și a filozofilor, le cere artiștilor o lejeritate a tonului. „Stilul francez” se va îndepărta de pictura religioasă sau istorică și va îmbrăca în ornamente luxoase strălucitoare pitorescul, erotismul și oniricul, asemenea *Serbărilor galante* a lui Watteau. Exotismul chinezesc, turcesc, sau unul imaginar va anima „pastorală” lui Boucher, în timp ce Fragonard creează „figuri fantastice”.

Anglia va avea meritul de a democratiza dansul. Puritanismul englez al sec. XVII desconsidera dansul, socotindu-l preocuparea cea mai imorală. Deși în anii 1650 legea puritanismului va fi înțită sub protectoratul lui Oliver Cromwell, editorul John Playford (1623-cca.1686) va publica *Profesorul de dans englez*⁴⁹⁶ (1650/1651), o colecție de dansuri și cântece tradiționale englezești. Cele 900 de dansuri de origine populară erau dansate în trecut în aer liber, dar acum se dansau de obicei în interior, în nenumărate forme și tipare. Instrucțiunile date în manual erau pertinente și destinate unui public larg, nu numai specialiștilor. Dansul aici era considerat mai degrabă ca o activitate sportivă, de divertisment, decât un exercițiu de etichetă de curte.

Sub denumirea de „country dances”⁴⁹⁷ apăreau și „city dances”⁴⁹⁸, după cum sugerau chiar titlurile legate de locații londoneze, sau chiar nume de persoane. Dansul preferat al englezilor era *Morris dance*, numele fiind dat de faptul că unii participanți își înnegreau fața, sugerând populația maură africană, la origine însă a fost un dans ritual străvechi. Era un dans viguros, bărbătesc, sub forma unei procesiuni de-a lungul străzilor orașului, unii participanți fiind deghizați în personaje populare ca „nebunul” sau „regina lui mai” cu clopoței la încheieturi, galopând pe cai de lemn, alții purtând coarne, cozi sau măști de animale.

Pe continent, *country dances* englez apar în jurul anilor 1700, modificate. În Franța, ele se vor numi *contredanses*. *Contredanses anglaises* se desfășurau pe două linii, dansatorii evoluând față în față, iar *contredanses françaises* se dansau în cerc, fiind cunoscute și sub numele de *cotillons* sau *quadrilles*. Răspândite în majoritatea țărilor europene, acestea vor fi dansurile clasei de mijloc, o replică la manierismul artificial al dansului aristocratic.

Influența dansului englez se va simți în mod diferit pe continentul american. Sudul, populat de coloniști de origine aristocratică, aprecia mai mult dansurile decât puritanii din Nord. Dansul în sine era apreciat ca posibilitate de socializare, dar

⁴⁹⁶ „The English Dancing Master”.

⁴⁹⁷ Dansuri țărănești.

⁴⁹⁸ Dansuri orașenești.

pedepsele erau aspre pentru cele imorale. În special *quakerii* stabiliți în Pennsylvania au manifestat împotriva dansului, astfel în 1706 ei au solicitat renunțarea la orele de dans și de scrimă din școli, considerându-le corupătoare.

Între coloniști și amerindieni nu au existat schimburi în domeniul dansului, dansul celor din urmă fiind considerat straniu și primitiv; situația se va schimba în sec. XVII, când sclavii afro-americani își vor continua tradițiile alături de coloniștii olandezi. Transformarea orașului New Amsterdam în New York, va separa sărbătorile comune, deoarece englezii nu priveau cu ochi buni dansul între albi și negri. Totuși stilul caracteristic al acestora din urmă va influența dansul social al sec XIX și XX.⁴⁹⁹

În Europa, regele dansului, *menuetul*, va fi detronat de mult mai dinamicul *vals*. Generația tânără de după Revoluția franceză căuta o eliberare de regulile stricte ale măștrilor de dans, într-un dans care să permită exprimarea unor emoții profunde, în spiritul vitalității dionisiace.

Născut în spiritul *Sturm und Drang*⁵⁰⁰, valsul a avut un fervent susținător în persoana lui Johann von Goethe, în paginile romanului său, *Suferințele tânărului Werther* (1774). Valsul a pornit din sudul Germaniei și al Austriei, cunoscut sub numele de *Dreher*, *Ländler*, sau *Deutscher*. Din anul 1787 popularitatea l-a adus pe scenă, iar Viena va deveni centrul muzicii de dans al sec. XIX și orașul valsului. Noua societate industrializată avea preocupări pentru activități sociale în timpul liber, iar dansul era una dintre principalele interese. Fapt stimulat de independența orchestrelor, eliberate de prerogativele curților regale sau aristocratice.

Curând îi va urma Parisul (1804), și - după o oarecare rezistență din partea moraliștilor britanici care îl considerau „un vârtej nebun” - Londra (1812). Curtea prusacă de la Berlin a interzis valsul până în 1818, când se va lansa recuperând întârzierea prin celebra *Invitație la vals* (1819) a lui Carl Maria von Weber, orchestrată de Hector Berlioz. Impactul valsului va fi imens, cuprinzând în mare parte majoritatea genurilor muzicale, devenind piesă simfonică, instrumentală, vocal-instrumentală, cu denumirea de „vals de concert”. Berlioz și Ceaikovski au folosit valsul ca parte de simfonie, primul în *Simfonia fantastică*, al doilea în *Simfonia a V-a*. Ca piesă de sine stătătoare, se pot aminti: Liszt, *Mephisto-Waltz*, Sibelius, *Vals trist* și *Vals romantic*, Ravel, în varianta orchestrată a *Valses nobles et sentimentales*, iar ca parte dintr-un poem simfonic, notăm: R. Strauss, *Așa grăit-a Zarathustra*, Ravel, poemul coregrafic *La Valse*. În muzica de balet, valsul apare în creația lui Delibes, Ceaikovski și Stravinski (*Petrușka*). Compozitorii romantici, Schubert (132 de valsuri), Weber, Liszt, Chopin, iar în mod deosebit Brahms și Ravel, au inclus valsul și în literatura pianistică. Genurile spectaculare au utilizat valsul în scop coregrafic sau ca variație dramatică: Saint-Saëns - *Danse macabre* din *Samson și Dalila*, Gounod - *Faust*, Verdi - *Traviata*, Puccini - *Boema*, Ceaikovski - *Evghenii Oneghin*, Wagner - *Maeștrii cântăreți*, R. Strauss - *Cavalerul rozelor*,

⁴⁹⁹ Encyclopedia Britannica 2003, art. *History of Dance*.

⁵⁰⁰ *Sturm und Drang*, în traducere „Furtună și avânt”, titlul dramei lui Klinger scrisă în 1776, este mișcarea literară din ultimele trei decenii ale sec. al XVIII-lea. Promotorii ei au fost Goethe și Schiller, în perioada de tinerețe. Cf. *Dicționar de estetică generală*, Editura Politică, București, 1972, p. 340.

A. Berg - *Wozzek*, Șostakovici - *Katerina Ismailova*. În muzica românească, valsul *Valurile Dunării* (1880) compus de Ivanovici pentru fanfară, s-a bucurat de celebritate. George Enescu realizează în partea a IV-a, *Mouvement de Valse bien rythmée* din *Octetul de coarde op. 7* (1900), „cele mai originale transfigurări ale particularităților de mișcare și de caracter ale valsului în întreaga literatură a sec. XX.”⁵⁰¹ Mihail Jora, în baletul *Demoazela Măriuța* și Paul Constantinescu în opera *O noapte furtunoasă* vor utiliza valsul parodizat, după modelul similar al muzicii universale.

Valsul vienez, acest dans pasionat, strălucitor și amețitor, care a fost purtat pe culmile succesului de familia de compozitori Strauss, va cunoaște variante, devenind legănat și diafan în Franța, sau mai lent în varianta americană, *Boston-vals*.

La jumătatea sec XIX se va impune un dans boemian, *polca*⁵⁰², un dans de cuplu, binar, în tempo alert, care, din simpatie pentru revoluția din Polonia, va fi considerat dans polonez.

Seara de bal începea, de regulă, cu un dans procesional, ca *poloneza* și se continua cu variante de *cotillon*, sau *quadrille*. Acesta din urmă, alcătuit dintr-o succesiune complicată de pași, s-a menținut datorită tempoului său mai relaxat în comparație cu altele mai vioaie. Urma *mazurca*, singură sau în cuplul *polca-mazurca*. Se dansa și o variantă binară de vals, mai rapid, cu elemente de galop.⁵⁰³ Alte dansuri, boemianul *radowa*, înrudit cu valsul și polonezele *mazurka* și *krakowiak*, completeau repertoriul dansului social.

Paralel cu răspândirea dansurilor sociale, evoluează și baletul. Spiritul romantic, impulsivat de curentul literar *Sturm und Drang*, va deștepta noi idealuri: noul curent se va opune raționalismului Luminilor și va cultiva sentimentul naturii, va elogia originalitatea, genialul, și va exprima afectivul, liricul și pasionalul. Interesul pentru subiectele istorice se naște din reacția la violențele revoluționare și ale războaielor napoleoniene. Modelul teatrului european este Shakespeare, glorificat de Lessing deja cu un secol înainte. Lumea basmelor populare, fantasticul, demoniul și exotismul vor fi temele predilecte ale poeziei și scriitorilor romantici reflectate în genurile muzicale și în artele plastice.

Problemele baletului la această epocă era limitarea la o tehnică de „picioare minunate” și de „brațe uimitoare” dar lipsea acțiunea, pantomima. Preocupat de reforma baletului, Jean Georges Noverre (1727-1810), dansator, coregraf și profesor francez, activând în Paris, Londra, Stuttgart și Viena, își va publica opiniile într-o lucrare de referință, intitulată *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier* (1759). În scrisoarea adresată lui Voltaire la patru ani după publicarea volumului, Noverre își explică poziția sa față de idealurile baletului și schimbările aduse de el pentru realizarea acestora: „am înțeles că este posibil să se creeze poeme în balet; am părăsit figurile simetrice, am asociat mișcările mecanice ale picioarelor și ale brațelor cu acelea ale sufletului și cu trăsăturile variate și

⁵⁰¹ Clemansa Liliana Firca, în *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.

⁵⁰² În limba cehă: femeie poloneză sau jumătate de pas.

⁵⁰³ Galopul era cel mai simplu dans care s-a inventat vreodată. Cf. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. VI, ed.cit., p. 207.

expresive ale fizionomiei; am înlăturat măștile și am adoptat un costum mai realist și exact. Am reînviat arta pantomimei, atât de celebră în timpul lui August, iar natura pe care am luat-o drept ghid și model mi-a procurat mijloacele de a face să vorbească dansul, să exprime toate pasiunile și posibilitatea să-l plaseze în rândul artelor imitative”.⁵⁰⁴

Noverre reproșa baletului lipsa expresivității și a sentimentului, socotind muzica de balet a lui Lully rece și tristă, prea puțin variată pentru a suscita interes. Jean Jacques Rousseau, la un an după Noverre își publică însemnările și mai caustice despre baletul timpului său: „pretinse balet”, în care „acțiunea se desfășoară întotdeauna cântând, dansul întrerupe mereu acțiunea sau nu intervine decât la întâmplare și nu imită nimic”.

Tot mai evident se conturează noul ideal al baletului: apropierea de poem, o imitație a naturii prin mișcare în competiție cu poetul, pictorul, muzicianul și actorul (mimul). Calitățile dramatice ale dansului îl fac apt să redea, la fel de fidel, o acțiune tragică sau comică. Specificul dansului în redarea și prelucrarea obiectului se realizează prin modalități *figurative* și *expresive*. Prin *figurativ*, esteticianul Ștefan Angi înțelege „exteriorizarea și imitarea spațial-vizuală a obiectului și a mesajului legat de obiect”. Latura *expresivă* se aplică „la denotarea exteriorizărilor și a sugerărilor temporal-auditive, privind obiectul și mesajul”.⁵⁰⁵

Subiectele spectacolelor de balet va cunoaște o diversificare, ca urmare a studierii mitologiei antice, a artelor plastice și a colaborării cu scriitori, pictori, sculptori și muzicieni: temelor mitologice, *Medeea și Iason*, *Orfeu și Euridice*, *Venus și Adonis*, li se vor adăuga cele istorice, dar și figuri celebre literare ca *Don Quijote*, în coregrafia lui Franz Hilferding (1710-1768) sau *Don Juan* (1761), rodul colaborării dintre elevul lui Noverre, Gasparo Angiolini (1723-1796) și Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Clasicii vienezi vor compune la rândul lor balet: Mozart, *Les petits riens* (1778), în colaborare cu Noverre iar Beethoven, *Făpturile lui Prometeu* (1801), cu Salvatore Viganò (1769-1821), elevul și continuatorul lui Noverre. Orașul imperial aștepta un divertisment spectaculos, dar programul baletului anunța idealuri umaniste: „Prometeu este un spirit magnific, care își înnobilează contemporanii prin cunoașterea științelor și a artelor”.⁵⁰⁶ Printre criticile adresate de specialiștii baletului tradițional scenaristului, coregrafului și chiar compozitorului, s-a găsit și un aliat, în persoana scriitorului Collin, care în rândurile sale saluta revenirea la un balet simplu și natural, menit să împărtășească publicului în afară de salturi și poziții artificiale, un gen de acțiune și semnificație.

Secolul XIX va debuta cu un balet prezentat sub două aspecte: primul, un poem coregrafic puternic individualizat, care ocupă programul întreg al unei serii; al doilea, baletul episodic, introdus într-o lucrare lirică mai mare pentru variație. Primul continuă *ballet divertissement*, care reunește genuri diferite: dramă, muzică, poezie, proză și dans, iar al doilea e *ballet d'action*, „drama dansată”. Accentul principal s-a pus totuși pe baletul-interludiu, și nu pe poemul de o seară întreagă. Personajul operei *Silvana* (1810) a compozitorului Carl Maria von Weber va

⁵⁰⁴ Jean Georges Noverre, *Scrisori despre dans și balet*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 27.

⁵⁰⁵ Ștefan Angi, *op.cit.*, vol. II, tom 1, p. 95.

⁵⁰⁶ Balassa Imre, Gál György Sándor, *op.cit.*, p. 109.

devansa cu 20 de ani *La sylphide*, eroina care întruchipează spiritul pădurilor se va exprima prin dans. În opera *Preciosa* va introduce ritmuri spaniole, operei *Euryanthe* îi va adăuga la reprezentația de la Berlin (1825) un *pas de cinq*, iar *Oberon* are un dans vrăjit.

Opera pariziană, numită *grand-opéra*, va institui obligativitatea includerii baletului în desfășurarea operei, datorită spectaculozității sale; Rossini va introduce baletul în operele sale timpurii iar în *Guillaume Tell* (1829) compune două părți lungi de dans în care va apare Maria Taglioni. Meyerbeer, Gounod, Thomas, vor compune o muzică de balet din ce în ce mai bună, cu caracter de divertisment, în timp ce *stilul de dans*, în formă și conținut rămâne pietrificat, fie că este poem coregrafic, fie interludiu.⁵⁰⁷

În Rusia, Glinka, care a luat în tinerețe ore de balet, îmbină momentele de dans popular cu cele de balet, în operele *Ivan Susanin* (1836) și *Ruslan și Ludmila* (1842).

Compozitorii italieni vor include baletul în varianta franceză a operelor, Donizetti în *Poliuto*, *La favorita* sau *Don Sebastian* iar Verdi în *I lombardi*, *I vepri siciliani* (un balet cu elemente originale, intitulat *Cele patru anotimpuri*), *Trubadurul* (un dans gitan spaniol), *Macbeth* (un dans al vrăjitoarelor), și în montarea pariziană a lui *Don Carlos* (un *ballet de la reine* intitulat *La Peregrina*).⁵⁰⁸ Verdi a rezistat tentației de a interveni în opera *Rigoletto*, dar a permis un divertisment coregrafic în *Otello* (1894).

Este notorie poziția lui Wagner față de baletul în operă: obligat să compună balet pentru opera *Tannhäuser*, îl va fixa la începutul actului I, iar întârzierea obișnuită cu care sosea o parte a publicului, nemulțumit că a pierdut momentul preferat, a compromis perspectivele pariziene ale operei. Compozitorii francezi Berlioz, Gounod și Massenet se vor conforma modei timpului, iar Grétry și Auber își transformă opere ca *Zélmir et Azor*, respectiv *Marco Spada* în balet, respectând mai mult sau mai puțin scenariul inițial. Adolphe Adam compunea cu succes în ambele genuri, iar elevul său, Leo Delibes, a reușit să ridice standardele genului cu baletul *Coppélia* (1870).⁵⁰⁹

Baletul romantic invadează scena cu spirite, zâne și silfide: este epoca culegerilor de povești naționale, febra teaurizării creației populare îi cuprinde deopotrivă pe poeți, muzicieni sau oameni de știință. *Silfida* (1832), pusă în scenă de Filippo Taglioni, creatorul genului numit *ballet blanc*,⁵¹⁰ a însemnat începutul cultului balerinei.⁵¹¹ Tema a fost preluată în *Giselle*⁵¹², (1841) și *Ondine* (1843) promovând prototipul balerinei grațioase, cu aer diafan, înzestrată cu o tehnică

⁵⁰⁷ *Idem*, pp. 582-583.

⁵⁰⁸ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. II, ed.cit., p. 581.

⁵⁰⁹ *Idem*, vol. VI, ed.cit., p. 205.

⁵¹⁰ populat de ființe imateriale și aeriene.

⁵¹¹ Théophile Gauthier afirma că „un dansator care execută altceva decât pași de caracter sau o pantomimă ne-a apărut întotdeauna ca o specie de monstru” în Serge Lifar, *La Danse*, p. 60. Cf. Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *op.cit.*, p. 105.

⁵¹² Adolphe Adam.

amețitoare. Atingerea virtuozității, după mărturia Mariei Taglioni⁵¹³, titulara rolului *Silfidei*, era rezultatul unei munci ritmice și istovitoare, similare celei depuse de interpreții instrumentiști romantici, ca Paganini, Chopin, Schumann, Liszt. Acest efort nu era vizibil în timpul spectacolului: „Când dansam - spunea ea - eu surâdeam, nu râdeam, eram fericită”.⁵¹⁴

Alte nume celebre ale baletului romantic au fost: Fanny Elssler, despre care Théophile Gautier nota printre altele că a ridicat dansul spaniol *la cachucha* la nivelul clasic. Același scriitor, un mare admirator al genului, remarcă nu numai perfecțiunea dansului, dar și pantomima „nici un gest convențional, nici o mișcare falsă”, notează autorul, referitor la interpretarea Carlotei Grisi în rolul lui *Giselle*: „De acum acest rol este legat de Carlotta și nu mai poate fi interpretat de altă dansatoare”.

Un alt mare poet, Heinrich Heine scria despre aceeași balerină: „planăm cu ea în grădinile suspendate și fermecate din imperiul spiritelor peste care ea stăpânește ca o suverană. Da, ea are caracterul acestor ființe elementare pe care ni le închipuim întotdeauna dansând”.⁵¹⁵

Unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai baletului romantic masculin a fost Jules Perrot, profesorul Carlotei Grisi la Neapole, un fost măscărici de bălci, în rol de *polichinelle*⁵¹⁶ și de maimuță; datorită agilității și supleței mișcărilor i se spunea „Perrot silful” sau „Taglioni masculin”.⁵¹⁷

În timp ce la Paris și la Londra baletul se afla în declin, în Rusia și Danemarca el va cunoaște o evoluție ce va dura până la prima jumătate a sec. XX. În Rusia exista o școală de balet la St. Petersburg încă din 1738, iar Charles Didelot, elevul lui Noverre, o va supune reformei. Didelot crease la Londra în 1796 baletul *Flore et Zéphire*, în care pentru prima dată se acorda un rol individual unor dansatori, spărgând uniformitatea pașilor și a mișcării corpului de balet. Inspirat de creația literară a lui Aleksander Pușkin (1799-1837), el va construi un repertoriu național rus.

În a doua jumătate a sec. XIX, coregrafii francezi Auguste Bournonville și Marius Petipa vor aduce celebritatea baletului danez, respectiv rus.

Marius Petipa (1819-1910), alături de rusul Lev Ivanov (1834-1901) vor crea un balet inspirat din folclorul temperamental autohton pe tiparele artistice create de Noverre. Mihail Ivanovici Glinka (1804-1857) și Aleksandr Dargomîjski (1813-1869) au inclus în dansul scenic nu numai tradiția populară rusă dar și ucraineană și tătară, iar Modest Musorgski (1834-1881) în *Hovanscina*, cea persană. „Dansurile tătarilor din Poloveț” din opera *Cneazul Igor* de Aleksandr Borodin (1833-1887) vor depăși rolul de divertisment devenind un „eveniment” coregrafic.

⁵¹³ Studia câte șase ore pe zi, două ore de exerciții numai pentru picioare: „Niciodată nu le-am neglijat - spune Taglioni - nici la apogeul succesului. Ele mi-au dat o mare suplețe și toate dificultățile mi-au devenit ușoare.” Cf. Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *op.cit.*, p. 106.

⁵¹⁴ Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *op.cit.*, p. 95.

⁵¹⁵ *Idem*, p. 101.

⁵¹⁶ Numele francez al servitorului comic în *Commedia dell'arte*, cocoșat și stupid. În varianta italiană, poartă numele de *Pulcinella*, iar în cea engleză *Punchinello*. Cf. John Russell Taylor: *A Dictionary of the Theatre*. Penguin Books, 1970.

⁵¹⁷ Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *op.cit.*, p. 99.

Cel care va scrie un nou capitol în istoria baletului rus va fi Piotr Ilici Ceaikovski (1840-1893). Operele sale vor primi părți coregrafice remarcabile, iar în baleturile sale, *Lacul lebedelor* (1876), *Frumoasa din pădurea adormită* (1889) și *Spărgătorul de nuci* (1892) creează poeme, adevărate drame coregrafice. Până la Ceaikovski, compozitorii staff-ului de balet asigurau ilustrația muzicală a spectacolelor; muzica lor, de o valoare convențională, era pe gustul publicului larg și permitea, prin lipsa ei de complexitate, concentrarea asupra elementelor tehnice, cunoscute, așteptate și savurate. Și în subiectul baletului, încheiat, după moda vremii, obligatoriu tragic, acțiunea dramatică va suferi în tendința de a concentra atenția întregului spectacol asupra primei balerine. În acest sens afirmase, ironic, Théophile Gauthier în 1849: „subiectul poate să nu aibă nici coadă, nici cap, nici mijloc, ne este perfect egal. Adevăratul, unicul subiect al unui balet este dansul”⁵¹⁸.

Așa se explică modestul succes al primei audiții a baletului *Lacul lebedelor* (1877), în coregrafia lui Iulius Reisinger, muzica depășind valoarea montării. Cele trei ediții modificate care au urmat, mai mult au dăunat inclusiv părții muzicale, rezultatul fiind scoaterea lucrării de pe scenă (1883). După moartea compozitorului, maestrul de balet Marius Petipa, stabilit definitiv în Rusia, va monta împreună cu Lev Ivanov la St. Petersburg (1895) o versiune de referință pentru reprezentațiile ulterioare: virtuozitatea părților soliste, *adagio, pas de deux* Odetta-Siegfried (actul II), *pas de deux* Odilia - Siegfried (actul III) și perfecțiunea părților de ansamblu, lebedele mari, cele patru lebede mici, urmate de trei mari, (actul II), îmbinarea dansului curtean cu cel de caracter, spaniol, napolitan, mazurca și ceardaș, justifică aprecierea „una din realizările cele mai perfecte de la finele secolului XIX”.

Baletul *Frumoasa din pădurea adormită* (1890) este prima colaborare a compozitorului cu coregraful Marius Petipa, o poveste cu zâne și vrăji, după un subiect al scriitorului francez Charles Perrault, apreciat de Igor Stravinski ca „un exemplu convingător al marii puteri creatoare a lui Ceaikovski”.

Al treilea și ultimul balet compus de marele compozitor rus, *Spărgătorul de nuci* (1892), este poate cel mai popular, după un subiect ce îmbină fantasticul cu lumea copilăriei, inspirat de scrierile lui E.T.A. Hoffmann și Alexandre Dumas-fiul. Coregrafia expresivă a lui Lev Ivanov l-a impus pe acesta definitiv în rândul marilor maeștri. Baletul continuă tematica lucrărilor anterioare ceaikovskiene, lupta binelui cu răul; personajul central, grotescul *Spărgător de nuci*, cu falca sa disproporționat de mare, va fi în final mult mai îndrăgit decât toate celelalte păpuși simandicoase. Dacă primul balet, *Lacul lebedelor*, reunea numai dansuri europene ca cel spaniol, napolitan, maghiar sau polonez, *Spărgătorul de nuci* alături de dansul spaniol pe cele orientale: dansul rus - *trepak*, dansul chinez și dansul arab. Spiritul mecanicist este prezent prin dansul păpușilor, al clovnului, al negrului și în fine, al Spărgătorului de nuci.

Dansul cel mai răspândit al sec. XIX, valsul, se va regăsi în toate cele trei baleturi: *Lacul lebedelor* - actul III (valsul lebedelor), *Frumoasa din pădurea adormită* - actul I și *Spărgătorul de nuci* (valsul florilor).

⁵¹⁸ Serge Lifar, *Terpsichore dans le cortège des Muses*, Ed. Pierre Lagrange, Paris, 1943, p. 63. Cf. Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *op.cit.*, p. 110.

Cele trei capodopere, *Frumoasa din pădurea adormită* (1890), *Spărgătorul de nuci* (1892) și *Lacul lebedelor* (varianta 1895), marchează apogeul baletului clasic. Muzica devine partenera egală baletului, un catalizator în realizarea unei opere perfecte. La scurt timp după Ceaikovski, Aleksandr Glazunov (1865-1936) va compune baletul *Raymonda* (1898) și *Anotimpurile* (1900) în coregrafia lui Petipa. Retragera acestuia în urma unor insuccese au deschis calea lui Serghei Diaghilev.

În timp ce Parisul cunoștea o decădere a baletului, ajungându-se la compromisuri, de pildă, în *Coppélia* interpretarea rolului masculin de o balerină, în Italia, Luigi Manzotti (1838-1905) cucerește publicul prin noutatea temelor sale, legate de ascensiunea omului spre progres și civilizație (*Excelsior* - 1881). Altele reînviau fastul baroc prin numărul impresionant de figuranți și chiar elefanți sau cai (*Brahma*).

Un fenomen fără precedent, întâlnit doar începând cu secolul al XIX-lea este influența inter-culturală: pe scenele occidentale, la Paris și la Londra, evoluau trupe din India și Japonia, trezind interesul pentru folclor și dansul etnic, cultivând gustul pentru exotic. Balerinele și coregrafii străbat orașele Europei, de la Milano, la Londra, Paris și Moscova, iar din 1840, balerina austriacă Fanny Elssler cucerește continentul american și Havana prin limbajul dansului.

Simultan, Parisul se animă cu un nou dans executat doar de femei, numit *cancan*. Dansul exuberant, în ritm amețitor, avea un caracter exhibiționist și era însoțit de țipetele și chicotelile incitante ale dansatoarelor. Aceasta va fi atmosfera noului gen de spectacol de divertisment intrat în vogă în deceniul al patrulea al secolului XIX. Compozitorul Jean Jacques Offenbach (1819-1880) va crea opereta, iar paralel cu ea se va răspândi teatrul de revistă și *music hall*-ul, veridic ilustrat de pictorul Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901).

Genul rezultat era *vodevilul*, un spectacol burlesc ambulant care reunea dansul cu teatrul și va fi influențat de cultura negrilor. Albii se mascau în negrii, iar negrii în albi și fiecare dansa repertoriul celuilalt. Reprezentațiile teatrale expuneau toate tipurile de dansuri, de la baletul european la exhibiții ale frumuseții feminine, ajungându-se la *streaptease*. Dacă în prima jumătate a secolului XIX balerinele și coregrafii europeni imprimau stilul și moda în dans, începând cu a doua jumătate a secolului dansatorii americani vor repurta succese atât în America cât și în Europa. Prima balerină americană care va evolua la opera pariziană va fi Augusta Maywood (1825-1876).

Moda europeană a balurilor va cuprinde curând și continentul american; de la ei va fi preluată moda dansului de hambar, numit ulterior *schottische*, sau rapidul *two-step*, în formație de marș și contorsionatul *cakewalk*. Influența americană va impulsiona dansul european și îi va imprima un tempo din ce în ce mai rapid.

Secolul XX surprinde societatea europeană și americană într-o frenezie a valsului și a galopului rapid. O palidă încercare în reînvierea menuetului, a gavotei și a pavanei contracarează o sete nepotolită de nou, alimentată de căutarea fiecărei națiuni a propriei modalități de exprimare și dinamizarea ritmului de viață. Toate artele vor suferi influențele descoperirilor științelor exacte și impactul problemelor sociale.

Rodin, unul dintre cei mai mari artiști ai secolului, la prima reprezentație a baletului *După-amiază unui faun* l-a îmbrățișat pe Nijinski cu lacrimi în ochi, spunându-i: „Visurile mele s-au împlinit. Dumneata le-ai trezit la viață. Îți

mulțumesc!” Entuziasmul afirmațiilor sale verbale a fost urmat de un articol ce făcea public opiniile celebrului sculptor: „... în ultimii douăzeci de ani, dansul și-a propus în mod evident țelul să ne facă să îndrăgim frumusețea trupului, a mișcării și a gestului. Prima dată Loie Fuller a venit la noi din cealaltă parte a Oceanului Atlantic, cea despre care se spunea că ar fi întinerit dansul. A urmat Isadora Duncan, profesând o artă veche îmbrăcată într-o formă nouă, iar astăzi, Nijinski se află deasupra amândurora. Perfecțiunea fizică, armonia proporțiilor sale și acea capacitate remarcabilă prin care este capabil să tălmăcească cele mai variate sentimente... Nijinski a găsit din nou sufletul tradiției bazate pe respectul și dragostea naturii. Consecința este capacitatea lui de a exprima orice vibrație a sufletului uman... Aș dori ca fiecare artist care iubește cu adevărat arta să privească această perfectă întruchipare a idealului de frumusețe antică grecească...”⁵¹⁹

Oare asistăm la o răsturnare de ierarhii - cucerirea supremației de către baletul masculin? Astfel, se conturează în baletul secolului XX două stiluri: dansul clasic teatral, ce definește stilul impus de școala franco-rusă, *danse de l'école*, în contrast cu „dansul modern”, prin care se înțelege stilul mai liber provenit din America prin inovațiile Isadorei Duncan, ale lui Ruth St. Denis și Martha Graham, iar în Europa - Rudolf von Laban, Mary Wigman și Kurt Jooss.⁵²⁰

Afirmarea baletului rus pe scena pariziană se datorează într-o mare măsură lui Serghei Diaghilev (1872-1929), organizatorul expoziției de arte vizuale cu opera *Cneazul Igor* a lui Borodin. Din motive financiare reprezentarea a fost redusă la actul II, iar scena *Dansurilor polovțiene* s-a bucurat de un succes mai mare decât partea solistică. La următoarea expoziție (1909), Diaghilev va prezenta publicului parizian *Baletele ruse* cu un repertoriu aproape exclusiv coregrafic realizat de Mikhail Fokin (1880-1942), ce includea doar *Dansurile polovțiene* din opera lui Borodin. Impresionat de stilul liber al balerinei Isadora Duncan⁵²¹, Fokin va crea coregrafii pe muzica instrumentală a unor compozitori ca: Chopin, în *Les sylphides* (sau *Chopiniana* la origine, titlu dezaprobat de Soviete), urmat de două creații pianistice ale lui Schumann, *Le carnaval* (1910) și *Papillons* (1914).

Pe de altă parte, Diaghilev va cere compozitorilor lucrări originale, compozitorul care și-a cucerit celebritatea internațională cu muzica pentru balet fiind Igor Stravinski, cu *Pasărea de foc* (1910), *Petrușca* (1911) și *Sărbătoarea primăverii* (1913). Colaborarea cu Debussy s-a concretizat în *L'après-midi d'un faune* și *Jeux*, cu Ravel în *Daphnis și Chloé*, iar cu Richard Strauss în *Josefslegende*.

Dansul modern, sau **contemporan** se dezvoltă în secolul XX paralel cu un stil și o tehnică independente față de rigurosul balet clasic. Pornind, ca de atâtea ori în istorie, de la antichitatea greacă și romană, noul stil, inițiat de balerina americană Loie Fuller a valorificat mișcărilor naturale ale corpului uman studiate asemenea lui

⁵¹⁹ Balassa Imre, Gál György Sándor, *op.cit.*, p. 585.

⁵²⁰ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. VI, ed.cit., p. 209.

⁵²¹ Isadora Duncan (1878-1927), balerină americană, una din inițiatoarele dansului „modern”, sau „contemporan”. Inovația ei în domeniul repertoriului muzical al baletului a fost includerea simfoniilor de Beethoven, Schubert și Ceaikovski, iar în 1904, la Festivalul de la Bayreuth, a muzicii lui Wagner.

Noverre, de pe vasele pictate grecești și romane. Ea, pentru a realiza acele mișcări șerpuitoare ale corpului, va renunța la costumația tradițională, constând în *tutu*, *corset* și *poante*, și va purta o tunică elină, lungă și pliată. Eleva ei, Isadora Duncan, îi va urma exemplul și, în stilul ei nonconformist, va dansa, în picioarele goale.

Reîntoarcerea la unitatea dans-muzică-tragedie-cor, din vechea Eladă va fi proiectul lui Fokin pentru *Daphnis și Chloé* de Ravel. Fokin va dovedi că baletul, sau dansul modern poate schimba cu succes concepția muzicală, ca în *Sheherezada* (1910) lui Rimsky-Korsakov. Tradiția va fi urmată de Darell în montarea unor selecțiuni din *Othello* (1973), sau doar a primei părți din *Simfonia Faust* de Liszt.

Referitor la partitura baletului Ravel își mărturisea intenția de a compune „o frescă sonoră”, „o Eladă a visurilor” sale, imaginată de pictorii francezi ai secolului XVIII.⁵²² Fokin va construi arhitectura baletului după vasele și desenele grecești, din profil și în costumația epocii. Pentru idilicul *Jeux* (1913), Diaghilev imaginează o coregrafie modernă, un joc de tenis realizat de Nijinski. Coregrafia lui Nijinski și muzica lui Stravinski vor provoca un scandal de proporții în *Sacre de printemps*, nu atât pentru caracterul de ritual păgân de sacrificiu al subiectului, cât pentru modificările pe care le-a adus mișcărilor, total opuse celor clasice, devenite dificile, colțuroase, menite să sublinieze desenul obsedant al ritmurilor primitive. Argumentele în favoarea interpretării lui Nijinski se justifică prin prisma apropierii de acele timpuri mitice când sacrificiul presupunea „ex-teritorializarea”, ieșirea din cadrul comunității, atât a sacrificanților cât și a victimei sacrificate, regresând simbolic într-un stadiu „pre-civilizatoriu”, urmat la sfârșitul ritului de „reagregare”, o revenire la cotidian.⁵²³

Un alt împătimit al ritmului a fost muzicianul și coregraful vienez de origine elvețiană Emile Jacques Dalcroze (1865-1950), inventatorul gimnasticii ritmice și promotorul euritmiei în balet. Eleva lui, Marie Rambert l-a asistat pe Nijinski la montarea *Ritualului Primăverii*.

Următoarele baletе, *Pulcinella* (1920), *Les noces* (1923) și *Apollon Musagète* (1928), îl vor conduce pe Stravinski spre neoclasicism.

La solicitarea balerinei Ida Rubinstein Debussy va compune *Martiriul Sfântului Sebastian* (1911), iar Stravinski *Sărutul zânei* (1928). Fokin va crea pentru ea coregrafia *Bolero*-ului și *Vals*-ului de Ravel și a *Semiramidei* lui Arthur Honegger.

Baletul experimental va îmbrăca diverse forme: la Paris, coregraful lui Diaghilev, Leonid Miassin, își face debutul cu *La Légende de Joseph* („Legenda lui Iosif” - 1914) a lui R. Strauss; va aprecia vitalitatea ritmurilor spaniole din muzica lui Manuel de Falla (1879-1946) și peisajele muzicale ale lui Ottorino Respighi (1879-1936)⁵²⁴ și va monta spectacolul suprarealist *Parade* (1917), pe muzica lui Eric Satie și decorurile de Picasso. Tot el va crea și **baletul simfonic**, tratarea corpului de balet ca personaj, montând baletе pe simfoniile lui Ceaikovski și

⁵²² Helmut Schmidt-Garre, *Wie kam es zur Explosion Diaghilev?* în „neue Zeitschrift für Musik”, nr.2, februarie 1965, p. 53. Cf. Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *op.cit.*, p. 135.

⁵²³ Ștefan Borbély, *Mitologie generală*. Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004, p. 160.

⁵²⁴ Encyclopedia Britannica 2003, art. *History of Dance*.

Brahms. Serge Lifar va inaugura **baletul fără muzică** (*Icar* - 1935), dar va reveni la baletul clasic și va recunoaște posibilitățile nelimitate ale acestuia .

Baletele suedeze, Opera din Paris, „Baletele ruse” din Monte Carlo, „Baletele ruse” ale colonelului de Basil, Serge Lifar, vor prelua stilul școlii de balet inițiat de Diaghilev, păstrând asemenea lui dansul academic chiar dacă vor insera elemente de gimnastică ritmică, sau de jazz. În același timp, interesul compozitorilor și al coregrafilor rămâne constant pentru ritmurile spaniole (Léo Staats/Emmanuel Chabrier⁵²⁵ - *Espana*) dar se vor remonta și lucrări aparținând unor alte epoci istorice (Ida Rubinstein/Jacques Ibert - *Diane de Poitiers* - 1931), păstrându-se interesul pentru mitologia greco-romană (Jacques Rouché/Rameau - opera-balet *Castor și Polux*, Miassin/Honegger - *Amphion*, Miassin/Erik Satie - *Mercur*, unde decorurile îi aparțin lui Picasso, Kurt Jooss/Stravinski - *Persephona*, Balanșin/Francis Poulenc - *Acteon*) sau orientală (Ivan Clustin/Vincent d’Indy - poemul simfonic *Istar*, zeitate asiriană care coboară pentru a-l elibera pe fiul vieții).

Alte lucrări cu teme mitologice sunt: Jacques Ibert - *Nașterea lui Icar* (1925), Florent Schmitt - *Arthémis troublée* (1922), Roger Ducasse - *Orphée*, Bach-Honegger - *Căsătoria lui Psyché cu Amor*, Lifar/Albert Roussel - *Enea*.

Temele biblice apar în: Miassin/Beethoven - *Simfonia a VII-a* (p. I *Creația lumii*, p. a II-a *Păcatul și suferințele oamenilor*, p. a III-a *Olimpul și zeii greci* și p. a IV-a *Sfârșitul lumii*), Miassin/Paul Hindemith - *Nobilissima visione* (episod din viața Sfântului Francisc), Lifar/Debussy-Musorgski - *David triumfător*, Lifar/Honegger - *Cântarea cântărilor* (cu unde Martenot).⁵²⁶

Reprezentant al baletului german, Rudolf von Laban, care a avut parte de o serioasă pregătire militară și de studii în domeniul picturii, sculpturii și al dansului, va crea o filozofie proprie a dansului și va stabili un sistem de clasificare a pozițiilor și a mișcărilor corpului, bazat pe figuri geometrice. El fondează în 1922 școala de la Hamburg, cu același ideal îmbrățișat și de Loie Fuller, Isadora Duncan, Jacques-Dalcroze și dansatoarea expresionistă Mary Wigman: învierea dansului antic grecesc.

Creațiile scenice ale lui Mary Wigman, sub îndrumarea profesorului său Laban, au fost îndreptate către baletul fără muzică și fără decoruri, „artă independentă de celelalte arte”, ilustrate fiind de *Hexentanz* („Dansul vrăjitoarelor”). Alte creații poartă titluri abstracte: *Vision*, *Arabesque*, *Der Schwung* („Îmboldul”), *Chaos*, *Opfer* („Jertfă”, 1931), *Todesruf* („Chemarea morții”), culminând cu sumbra poveste mitologică *Niobe*⁵²⁷, inspirate de ororile primului război mondial și sărăcia care i-a urmat (*ethos*-ul influențează și aici *affectus*-ul).

⁵²⁵ coregraf/compozitor.

⁵²⁶ Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *op.cit.*, p. 188.

⁵²⁷ Fiica lui Tantal și soția lui Amfion, regele Tebei. A avut șase (în *Iliada* de Homer, după alte surse, *Metamorfozele* lui Ovidiu, șapte) fii și tot atâtea fiice, de care era atât de mândră, încât în trufia ei s-a socotit mai presus de Latona, care avea doar doi: Artemis și Apollo. Aceștia din urmă pentru a o pedepsi, îi vor ucide toți copiii cu săgețile iar pe ea, Zeus o va transforma într-o piatră pe muntele Sipilos. Cf. Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 593.

Alt discipol al lui Laban, Kurt Jooss, creează un balet în stil dramatic: *Persische Ballett* („Baletul persan”, 1924, pe muzică de Egon Wellesz), *Der Dämon* („Demonul”, 1925, cu muzică scrisă de Paul Hindemith). El adoptă sistemul lui Laban al scrierii mișcărilor trupului, numit cinetografie.⁵²⁸ După război, Kurt Jooss montează *Pandora* (1945).

Kurt Jooss s-a stabilit în Anglia în 1934 și a înființat școala de la Darlington. Ninette de Valois a montat o lucrare experimentală, *La création du monde* („Creația lumii”, pe muzica lui Darius Milhaud, 1923), iar ulterior baletul cu subiect biblic *Job, Masque în 9 tablouri* (1931), pe muzica lui Ralph Vaughan Williams după gravurile lui William Blake pentru *Cartea lui Iov* (inspirat din Biblie)⁵²⁹. Un subiect inedit al baletelor școlii engleze a fost prilejuit de reprezentarea unui tablou de Manet, *Bar aux Folies Bergères* (1934) și satira socială *The Rake's Progress* („Viața desfrânatului”, 1935, șase scene după tablourile lui William Hogarth). Obsesia morții (prezentă și la coregrafii expresioniști germani Mary Wigman și Kurt Jooss, în creația inspirată de război) se regăsește la Ninette de Valois⁵³⁰, în *Checkmate* („Șah mat”, 1935, pe muzica lui Arthur Bliss), unde, în lupta dintre dragoste și moarte, învinge egoismul celei din urmă. Frederick Ashton practică baletul într-un act (ca și Isadora Duncan și Fokin), cu caracter de divertisment, satiric, sau cel sumbru, pesimist *Dante-Sonata* de Liszt, orchestrată de Constant Lambert (compozitorul baletului *Romeo și Julieta*, înaintea lui Prokofiev) în anul 1940. Tragismul războiului va fi ilustrat de o viziune halucinantă a lui Robert Helpmann (continuatorul lui Ashton), în *Hamlet-ul shakespearean*, pe muzică de Ceaikovski. Sfârșitul războiului va aduce baletul fără subiect *Scènes de ballet* de Stravinski, în viziunea coregrafică a lui Ashton. Subiectele mitologice vor fi abordate de Anthony Tudor în *The Planets* („Planetele”, 1934) de G. Holst și *Descend of Hebe* („Coborârea lui Hebe”), pe muzica lui Ernst Bloch (*Concerto grosso*).

Interesul americanilor pentru baletul clasic va fi trezit de turneul Anei Pavlova, fosta balerină a trupei lui Diaghilev, în Statele Unite. Vor urma stagiuni ale baletului rus și crearea unui stil propriu, *baletul-jazz* (Adolf Bolm, balerin al lui Diaghilev, muzica John Alden Carpenter, 1920), expresionist (Adolf Bolm - Schönberg, *Pierrot Lunaire* - 1926) sau neoclasic, cu influențe orientale, mistice sau mitice (Los Angeles, școala Denishawn înființată de Ruth St. Denis). Criza socială americană se va reflecta în baleturile lui Martha Graham: *Revoltă* (Arthur Honegger - 1927), *Strike* („Grevă”), *Danse of Death* („Dansul morții”), *Vision of the Apocalypse* („Viziuni din Apocalips”, muzica - Hermann Reutter, 1929). Vor urma teme mitologice, ca *Primitive Mysteries* (1931, muzica Louis Horst), o posibilă replică americană a *Ritualului primăverii*, *Cave of the Heart* („Golul din inimă” - o *Medeea* modernă, 1947), *Night Journey* („Călătorie nocturnă”, evocarea tragediei mamei lui Oedip, Iocasta, pe muzica lui William Schumann, 1947), *Clitemnestra* (1958), teme din istoria americană, *Billy the Kid* (1937) și *Rodeo* (1942), ambele pe muzica lui Aaron Copland, alcătuită din dansuri pe motive populare, presărate cu elemente acrobatice.

⁵²⁸ Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *op.cit.*, p. 199.

⁵²⁹ vezi Fokin, *Legenda lui Iosef*, pe muzica lui R. Strauss sau Debussy - *Martiriul Sfântului Sebastian*.

⁵³⁰ Fondatoarea companiei care va deveni în 1956 *Royal Ballet*.

Baletul pe gheață reprezintă o nouă artă sincretică, ale cărei baze fuseseră puse de coregrafa americană Catherine Littlefield în deceniul al patrulea al secolului XX. În zilele noastre poartă denumirea de patinaj artistic și este o artă consacrată și în permanentă evoluție, care îmbină cea mai elaborată tehnică de balet cu specificul elementelor acrobatice. Compania de balet condusă de coregrafa Catherine Littlefield va include teme contemporane specific americane, cel mai reprezentativ fiind realizarea cinematografică a dramei muzicale *West Side Story* („Poveste în cartierul de vest”, 1957) de Leonard Bernstein (1918-1990), o variantă modernă a tragediei *Romeo și Julieta*.

Cea mai expresivă realizare după tema shakespeariană îi aparține compozitorului Serghei Prokofiev (1938), o producție a coregrafului Leonid Lavrovski (1940), avându-i în rolurile titulare pe Galina Ulanova și Iuri Zdanov. Reprezentația de la Covent Garden (1956), în distribuția amintită, a impresionat prin interpretarea expresivă inegalabilă a Ulanovei, subliniată de o virtuozitate tehnică strălucitoare, asigurând din nou supremația stilului clasic al baletului rus. Același an a însemnat și lansarea tragediei clasice *Spartacus* (1952-1954, actul II - *Bacanală*, dansul fetelor galitane în ritm spaniol și *Dansul tinerilor traci*) de Aram Hacıaturian (1904-1978), cu o reputație internațională cucerită cu baletul *Gayaneh* (1943, actul III, *Dansul săbiilor*, un dans kurd și un *Gopak* ucrainian).⁵³¹

Spectrul baletului din școlile naționale din centrul Europei va îmbina ritmul specific ale dansurilor populare cu sonorități expresioniste. Astfel la Béla Bartók, influența lui Wagner și Liszt se mai simte în spiritul romantic al baletului *Prințul cioplit din lemn* (1914-1916), dar pantomima *Mandarinul miraculos* (1918-1919) îl va apropia de perioada predodecafonistă a lui Schönberg. Subiectele lucrărilor sale scenice poetizează conflictul relației dintre bărbat și femeie surprins cu „realism” și presărat cu elemente de grotesc, caricatural și sarcasm.⁵³² Karol Szymanowski, în baletul *Harnasie*, folosește același stil plin de umor și grotesc, evocând folclorul polonez din munții Tatra.

Despre practicarea dansurilor la curțile românești scriu cronicarii Grigore Ureche și Ion Neculce. Astfel, primul notează despre Aron Vodă (în 1451 și în 1457) că nu se mai satura „de giucatu, de cimpoiași, pre care îi ținea de măscării”.⁵³³

Deși biserica se va pronunța împotriva dansului, considerat „diavolesc”, „nelegiuit” sau „drăcesc”, cu excepția celui de nuntă, el nu va lipsi, asemenea cântecului de la serbările curții domnești. Cronicarul bizantin Dukas relatează că Baiazid Fulgerul obișnuia să-i pună pe prizonierii tineri să cânte în limba lor. În același context istoricul turc Halil Ganem notează că „sclavi de ambele sexe, de o rară frumusețe formau în jurul lui un ceată zvăpăiată și destrăbălată. Greci, valahi, unguri, albanezi, executau în prezența lui dansuri lascive, sperând în secret că vor atrage privirile stăpânului asupra lor”.⁵³⁴

⁵³¹ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. VI, ed.cit., p. 213.

⁵³² Brockhaus Riemann, *op.cit.*, vol. I, p. 130.

⁵³³ Gheorghe Ciobanu, *Izvoare ale muzicii românești*, vol. II. Editura Muzicală, București, 1978, p. 7.

⁵³⁴ „Des esclaves de deux sexes, d'une rare beauté, formaient autour de lui une troupe folâtre et dissolue. Grecs, Vallaques, Hongrois, Albanais executaient en sa présence des danses lascives avec le secret espoir d'attirer sur eux l'oeil du maître” Cf. A. Fochi, *Istorie și folclor*, R.F.(1956), nr.1-2,

În 1688, Daniel Speer (1636-1707) realizează o culegere de „41 de baleturi vesele” dintre care unul căzăcesc, 7 poloneze, 2 valahe, 2 moscovite, 6 maghiare, 2 grecești, 3 rusești, 2 baleturi fără specificarea apartenenței, o *courante*, o *gavotte*, 2 *gigue*, 2 *sarabande*, 9 sonate și o sonatină. Baleturile valahe e posibil să le fi notat pe vremea când era trompetist în slujba domnitorului Moldovei, Gheorghe Ștefan. Cea mai cunoscută culegere transilvană rămâne cea realizată de Ioan Căianu (1627-1687), *Codex Caioni* (1652-1671), o lucrare care cuprinde 211 piese muzicale: alături de misse, imnuri, motete, sunt notate dansuri de epocă (*courante*, *allemande*, *gaillarde*, *ricercari*, *chorea*, *balet*, *passamezzo*, *sarabande* și melodii urbane cu influențe folclorice. Alte culegeri, *Codex Vietoris*, *Manuscrisul din Oponice* (Apony) sau *Walachischer Tänze und Lieder* („Dansuri și cântece românești”), de Franz Joseph Sulzer, conțin dansuri și melodii românești, ultimul specificând și denumirile dansurilor: *Călușar* sau *Boricean*, *Mocănesc* sau *Cătănesc*, și *Joc de brâu*.⁵³⁵

După 1774, odată cu slăbirea dominației otomane, legăturile Țărilor Române cu Occidentul vor fi mai strânse, fapt reflectat și în viața muzicală. Sosesc trupe de teatru și operă, iar la baluri nu se mai dansează doar dansurile grecești, arnăuțești, turcești și românești, ci și „dansuri moderne”. În Bucureștiul anilor 1784, francezul Petty a apreciat la un bal „un *contradanț* englez, urmat de un *cadril* francez, de un *vals* german și o *mazurcă* poloneză, toate executate minunat”.⁵³⁶ Iar Nicolae Filimon semnalează dansurile din timpul domniei lui I. Caragea (1812-1818): *menuetul*, *cracoviana*, *cotilion*, *poloneza*, *tampeta*, *matradu*, *manimască*, *vals*, *mazurcă*, *englez*.⁵³⁷ Colecția care numără cele mai multe dansuri românești este *Codex moldavus*⁵³⁸ și datează din 1924. Pe lângă dansurile occidentale (*ecossaises*, *valsuri*, *mazurci*, *marșuri*, *cadriluri*, *ländler*), sunt notate și opt melodii de dans moldovenești. S-ar părea că a șaptea melodie, *Bogdanika*⁵³⁹, se regăsește parțial în *Capriciul pentru violoncel* de Bernhard Romberg.⁵⁴⁰

Creatorul **baletului românesc** este Mihail Jora (1891-1971). Baleturile sale, *La piață* (1928), *Demoazela Măriuța* (1940), *Când strugurii se coc* (1953), *Întoarcerea în adâncuri* (1959) și comedia coregrafică *Hanul Dulcineea* (1966), se

p. 279-280), citat de Gheorghe Ciobanu, *Izvoare ale muzicii românești*, vol. II. Editura Muzicală, București, 1978, p. 9.

⁵³⁵ T.T. Burada, *Opere*, II, ediție critică de Viorel Cosma, București, Editura Muzicală, 1975, p. 14, în Gheorghe Ciobanu, *op.cit.*, pp. 39-40.

⁵³⁶ M.Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la români*, București 1928, p. 594, în Gheorghe Ciobanu, *op.cit.*, p. 15.

⁵³⁷ Nicolae Filimon, *Opere*, I. București, E.S.P.L.A., 1957, p. 97, în Gheorghe Ciobanu, *op.cit.*, p. 16.

⁵³⁸ Cel care a descoperit colecția și denumit-o astfel în lucrările sale a fost muzicologul Octavian Lazăr Cosma. Cf. Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol III, pp. 61-65.

⁵³⁹ *Bogdanica* înseamnă *Moldoveneasca*, după Bogdania, numele dat Moldovei de turci în secolele XVI-XVII (Kara-Bogdan - Bogdania Neagră). Cf. Gheorghe Ciobanu, *Izvoare ale muzicii românești*, vol. II. Editura Muzicală, București, 1978, p. 47.

⁵⁴⁰ Fondatorul școlii violoncelistice în Germania. Ca solist a concertat și în Moldova și Țara Românească.

Cf. T.T.Burada, *Opere*, II, ediție critică de Viorel Cosma, Editura Muzicală, București, 1975, p. 14, și Gheorghe Ciobanu, *Izvoare ale muzicii românești*, vol. II. Editura Muzicală, București, 1978, p. 40.

remarcă prin originalitatea modului de îmbinare stilizată a dansurilor de proveniență folclorică cu dansurile de societate ale primei jumătăți de secol XX.⁵⁴¹ Mihail Jora și Paul Constantinescu vor realiza trecerea de la scurtele tablouri coregrafice care valorificau dansul popular (*Brâul, Sârba, Marănghiile, Huțulca*) la poemul dansant de tip clasic (suita *Când strugurii se coc*).⁵⁴² Zeno Vancea (1900-1990) compune *Priculiciul* (1933), în stil popular, fără să citeze sau să imite cântece populare⁵⁴³, îmbinând umorul și grotescul. Drama eroică populară *Haiducii* (1956) de Hilda Jerea, sau *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac, vor aduce personaje reale sau din basme, ca în *Harap Alb* și *Călin* de Alfred Mendelsohn. Anii de după război i-au inspirat pe compozitorii Cornel Trăilescu (*Primăvara*), Erwin Junger (*Întâlniri în beznă*), Mircea Chiriac (*Vâpaia*), Doru Popovici (*Nunta*) și Tiberiu Olah (*Chemare*) în crearea baletului patriotic. În deceniul al șaptelea va fi preferat baletul alb (fără subiect), bazat pe lucrările simfonice sau miniaturale ale compozitorilor Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Anatol Vieru sau Doru Popovici.

3. Dansul ca gest arhetipal

Toate dansurile au fost la origine sacre.

Mircea Eliade

La începutul secolului XX, dansurile latino-americane și cele inspirate din jazz-ul afro-american au cucerit prin ritmurile lor asimetrice, sincopate și tempo-ul alert, tânăra generație americană, și curând cea europeană. Dansurilor cu rotații vor fi preferate cele cu secvențe de pași: *one-step*, *two-step*, *quick-step*, sau mai rapide, *turkey-trot* și *fox-trot*, toate având la origine ritmuri africane, indiferent că este vorba de tango-ul sau rumba latino-americană sau jazz-ul american. Din acestea va evolua ragtime-ul primelor două decenii, swing-ul sincopat care i-a urmat, acrobaticul jitterbug din deceniile trei și patru (sau jive, cum este cunoscut în competițiile de dans) și rock and roll-ul anilor 50.

Concursurile de dans clasic, inițiate la New York (1892) cu ocazia primei competiții cakewalk urmată de cea de tango, la Nice (1907) și prima competiție mondială la Paris (1909), vor deveni după această dată anuale și, după primul război mondial, se vor stabili dansurile standard ale „stilului englez”: *quickstep*, *vals*,

⁵⁴¹ Larousse, *Dicționar de mari muzicieni*, Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 248.

⁵⁴² Viorel Cosma, *Două milenii de muzică pe pământul României*, Editura Ion Creangă, București, 1977, p. 121.

⁵⁴³ Daniela Caraman-Fotea, Grigore Constantinescu, Iosif Sava, *Ghid de balet*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 345.

fox-trot, tango și blues, cărora după 1945 li se vor adăuga dansurile latino-americane: *rumba, samba, calypso, cha-cha-cha și paso doble*.⁵⁴⁴

Schimbările survenite în evoluția dansului au fost privite cu ochi critici chiar și de liberalul istoric Curt Sachs: „De la brazilianul *maxixe*⁵⁴⁵ (1890) și [afro-americanul] *cakewalk*⁵⁴⁶ (1903) s-a rupt tradiția întoarcerilor și alunecărilor care au dominat dansurile europene, generația noastră a adoptat cu o îngrijorătoare rapiditate o succesiune a dansurilor din America Centrală în strădania de a înlocui ceea ce s-a pierdut în Europa modernă: diversitatea (multiplicitate), vigoarea și expresivitatea mișcării dusă la limita distorsiunii grotești a întregului corp... Toate [aceste dansuri] au inclus în fiecare mișcare și chiar au accentuat elementul erotic și toate într-un ritm scilpitor sincopat al succesiunii de câte patru măsuri de *ragtime*”.⁵⁴⁷

Dansurile sociale după cel de-al doilea război mondial erau pline optimism și exuberanță. Cinematografia și televiziunea au răspândit cu repeziciune dansuri ca *rock and roll, twist* sau *shake*. O caracteristică a ultimelor două dansuri era lipsa oricărui contact fizic dintre parteneri, fiecare executând mișcări individuale. Avantajele unui astfel de stil era posibilitatea de socializare a tinerilor, dansul în grup dezvoltându-le spiritul de echipă, spre deosebire de dansurile tradiționale focalizate asupra cuplului.

După anii 1960, în rândul tinerilor se manifestă genuri cu mesaj protestatar, alimentate de mișcarea *hippie*: muzica *beat, rock and roll și pop*. Caracteristic pentru aceste genuri este răspândirea prin mijloace mas media, sub formă electroacustică și amplificate sonor, adesea colorate cu elemente folclorice. Receptarea lor este asemenea jazz-ului și blues-ului, senzorială și nu rațională. Starea tensionată trezită de valul psihedelic și consumul de narcotice se transmite prin mișcări extatice, senzuale și este sugerată de simboluri multimedia (plete lungi, îmbrăcăminte și modalități de comunicare specifice). Este modalitatea prin care tineretul protestează împotriva societății tehnocrate și pentru libertate sexuală.⁵⁴⁸

Jazz-ul modern va influența și dansul disco, genul creat, *break-dance*-ul, fiind presărat de elemente acrobatice dificile. Dansurile tinerei generații se bazează pe evoluții individuale, cu elemente de acrobație *freestyling*, fără mișcări fundamentale (exceptând mersul înapoi). Rolul muzicii este de circumstanță, acela de a trezi un sentiment, o atitudine sau de transmitere a unui mesaj. Adevăratul *freestyling* este o

⁵⁴⁴ În spaniolă înseamnă pas dublu și este un dans de perechi vioi în 2/4 sau 3/4, cu un tetracord minor descendent (în la minor: la-sol-fa-mi) în introducere, sub aspectul unor variații cu armonii în sfera dominantei. Partea principală, în major se va continua cu un trio în tonalitatea subdominantei. A fost inclus în *zarzuela* și în zilele noastre este considerat un dans standard. Cf. Brockhaus Riemann, *Zenei lexikon*, Zeneműkiadó Budapest 1984, vol. III, p. 81.

⁵⁴⁵ Dans popular portughez sau brazilian, rapid, sincopat, în metru binar; din 1915 e la modă și în Europa.

⁵⁴⁶ Dans sincopat afro-american, popular în anii 1870-1900. Se executau ridicări ample de genunchi și cambări ale corpului de dansatori negri în costumația albilor. Numele este dat de premiul primit de cel mai bun dansator: un tort. Se presupune că era un dans satirizant al negrilor la adresa albilor. Cu toate acestea a devenit unul din cele mai apreciate dansuri ale albilor la vremea aceea.

⁵⁴⁷ Curt Sachs, *A World History of the Dance*, pp. 444-445.

⁵⁴⁸ Brockhaus Riemann, *Zenei lexikon*, Zeneműkiadó Budapest 1984, vol. III, p. 138.

extensie a limbajului corpului, o imitare a stilului „robot”, prin mișcări sacadate, frânte, un „remake” al *Coppelliei*, păpușa mecanică a lui Delibes.

Ansamblurile de dansuri folclorice și-au propus păstrarea specificului tradițional împotriva acțiunii distructive a urbanizării și a industrializării, montând spectacole cu dansuri adaptate execuției scenice. Astfel, companiile de dansuri din centrul și estul Europei, urmând modelul celebrei companii de dansuri Moiseiev, și-au câștigat audiența prin turneele în țările Europei și Americii. Din țările Europei Occidentale, Spania și-a menținut tradiția în dansul *flamenco*.⁵⁴⁹ Alte companii, India, Sri Lanka, Bali și Tailanda, Israel, câteva state africane, Brazilia, Mexicul și Filipine, continuă să inspire baletul și dansul modern.

Din 1996 asistăm la ascensiunea unei formații irlandeze condusă de Michael Flatley, un dansator american care la 17 ani cucerește titlul mondial de campion al dansului irlandez, ajungând în *Guinness Book* datorită frecvenței „fenomenale” a jocului său de picioare: 35 de lovituri pe secundă. Spectacolul are și un subiect, inspirat din folclorul irlandez, care urmărește lupta dintre forțele răului în persoana *Dark Lord* („Lordului Întunericului”) și *Lord of the Dance* („Lordul Dansului”). Subiectul nu este propriu-zis irlandez: *Shiva* este cel care execută un dans cosmic pentru a-și învinge dușmanii, zeul indian având puterea să elimine vechile forme și instaurarea celor noi. „Nu este balet, nici step și nici *flamenco*. Este ceva ce am creat din nimic, pentru că nimic altceva nu mi s-a părut mai adevărat”, spune Michael Flatley, definind spectacolul iluminat feeric, în care fete cu spatele drept și mâinile lipite de corp, execută mișcări rapide ale picioarelor în sunete de flaut și vioară.

Compozitorul argentinian Astor Piazzolla (1921), după întâlnirea cu Nadia Boulanger își va crea un stil original de compoziție, la sugestia maestrei, inspirat din *tango*. Desenul specific al scriiturii pentru acordeon se va recunoaște și în lucrări simfonice sau camerale, ca *Tangos cafe* (1930), pentru vioară și pian. În 1989 Piazzolla mărturisea că „tango-ul nu mai există”... „Până în 1955 la Buenos Aires lumea purta tango, mergea pe tango și era un aer de tango în tot orașul. Astăzi se simte doar iz de rock sau punk. Tango-ul curent este doar o imitație a acelor timpuri”, ... exceptând tango-ul meu”, adaugă autorul, „tango-ul meu întâlnește prezentul”.

Statutul contemporan al dansului nu face altceva decât să confirme dimensiunea sa mitică. Modelele au devenit arhetipuri, iar *affectus*-ul particularizant a multiplicat stadiile evolutive ale *ethos*-urilor.

Filozofii au remarcat originea sacră a dansurilor, care „au avut un model extrauman”; Astfel, „orice dans a fost creat *in illo tempore*, în epoca mitică, de un «strămoș», de un animal totemic” sau „emblematic, ale cărui mișcări erau reproduse

⁵⁴⁹ *Cante flamenco*, denumirea celebrelor dansuri și cântece andaluze. Originea este controversată: se presupune influențele cântecului maur și sinagoga, iar de la începutul secolului XIX, fiind răspândită la țigani andaluzi și castilieni, mulți o consideră, *cante gitano*, muzica lor. Cântecul este acompaniat sau introdus de dans. Ambele variante (*baile jondo*, *baile chico*) sunt solo-, respectiv perechi; dansatorii bat ritmul cu picioarele (*zapateado*) și cu mâinile sau castagnetele. Brockhaus Riemann, *Zenei lexikon*, vol. I, Zeneműkiadó Budapest, 1984, p. 582.

în scopul de a conjura prin magie prezența sa concretă, spre a-l face să se înmulțească în număr, și a obține pentru om încorporarea în animal”.

În alte cazuri, „modelul a fost revelat de o divinitate (de exemplu, dansul *pyrrhic*, dans cu arme, creat de Atena etc.) sau de către un erou (cf. dansul lui Thezeu în labirint)”. Dansul era executat „în scopul dobândirii hranei sau ca un omagiu adus morților sau pentru a asigura ordinea în Cosmos” și „avea loc în timpul inițierilor, al ceremoniilor magico-religioase, al căsătoriilor etc”.

Așadar, „ritmurile coregrafice își au modelul în afara vieții profane a omului; fie că ele reproduc mișcările animalului totemic sau emblematic, sau chiar cele ale astrelor; fie că se constituie în ritualuri prin ele însele (pași labirintici, salturi, gesturi efectuate cu ajutorul instrumentelor ceremoniale etc.), dansurile imită întotdeauna un gest arhetipal sau comemorează un moment mitic. Într-un cuvânt, sunt o repetare și, în consecință, o reactualizare a «acelui timp»”.⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise și mistere*, Editura Științifică, București, 1991, pp. 30-31.

VI. PARADIGME MITICE ALE PERMANENȚELOR RELAȚIEI *ETHOS-AFFECTUS* ÎN ISTORIA ARTEI

1. Spiritul lui Shakespeare în opera mozartiană

*Cea mai mare parte din oameni lesne
disprețuiesc grația. Este însușirea
sufletelor de rând de a nu prețui decât
lucrul de care se tem puțin. De aici în
lume – universalitatea gloriei militare și
la teatru, preferința pentru tragic.*

Stendhal

Paralela dintre Shakespeare și Mozart este justificată de numărul mare de lucrări dramatice, creația diversificată ca gen și valoarea acesteia. Nu există în creația mozartiană lucrări inspirate direct din dramele lui Shakespeare; este însă cunoscută admirația lui Mozart pentru marele dramaturg. Condițiile istorice în care și-au format personalitatea au fost similare, deși i-au despărțit două secole; Shakespeare⁵⁵¹ a trăit în timpul domniei reginei Elisabeta I a Angliei⁵⁵², iar Mozart, în timpul Mariei Tereza⁵⁵³ și a lui Joseph al II-lea, perioade caracterizate de stabilitate politică, marcate de progres cultural și economic.

Despre copilăria și tinerețea lui Shakespeare, informațiile sunt adesea neclare și contradictorii. Vasta sa creație dovedește o temeinică cunoaștere a literaturii și a dramaturgiei antice. Cunoștea cele 15 cărți de povestiri mitologice ale *Metamorfozelor* lui Ovidiu, poezia lui Virgiliu, Horațiu, parțial Cato, Lucrețiu, proza lui Titus Livius, Cezar sau Tacit și piesele lui Plaut, Terențiu și pe tragicul Seneca.⁵⁵⁴

Talentul muzical neobișnuit al copilului Mozart a fost de timpuriu remarcat și îndrumat de tatăl său, Leopold Mozart, muzicianul erudit. Astfel, de la prima sa

⁵⁵¹ William Shakespeare (1564-1616), cel mai mare scriitor englez și unul din cei mai mari dramaturgi ai tuturor timpurilor.

⁵⁵² Elisabeta I a devenit regină a Angliei și Irlandei în 1558 și a domnit 45 de ani. După moartea ei (1603) i-a urmat la tron Iacob I, continuând politica de împăciuire între catolici, anglicani și puritani.

⁵⁵³ Maria Tereza, împărăteasa Austriei din 1740 până în 1780. Mozart a cântat la vârsta de 6 ani pentru Maria Tereza.

⁵⁵⁴ Anthony Burgess, *Shakespeare*, Editura Humanitas, București, 2002, pp. 34, 36, 38.

apariție publică într-o reprezentație teatrală pe muzica lui Eberlin, în cadrul Universității din Salzburg din septembrie 1761⁵⁵⁵ (la vârsta de cinci ani) viața lui Mozart a fost o carte deschisă. Se cunoaște itinerarul turneelor sale concertistice, personalitățile muzicale de la care a învățat, unele informații fiind preluate chiar din scrisorile lui, păstrate de tatăl său.

Criza dramaturgiei în secolul al XVIII-lea i-a determinat pe libretiști să se inspire din clasicii genului. Metastasio, unul dintre cei mai mari libretiști ai epocii, se plângea de constrângerile ce i se impuneau la alcătuirea subiectelor de operă: „Întâi nu poate fi vorba de subiecte grecești sau romane, deoarece nimfele noastre caste nu vor asemenea costume indecente. Sunt nevoit să recurg la istoria orientului pentru ca femeile care joacă rolurile de bărbați să poată fi învelite cumsecade din cap până-n picioare în draperiile asiatice. Contrastele dintre viciu și virtute sunt în mod necesar excluse din aceste piese, pentru că nici o femeie nu vrea să joace un rol odios”. În libreturile sale, Metastasio a evitat tot ce ar fi putut crea cea mai mică suferință spectatorului său: „niciodată deznodământ nefericit, niciodată tristețele realității ale vieții”⁵⁵⁶.

Se creionează, astfel, tipologia dramei așa cum o surprinde Hegel, divizată pe de o parte în abstractul „figurilor tragice ale francezilor și ale italienilor” născute din imitarea anticilor, reprezentând simple personificări ale unor pasiuni: iubirea, onoarea, gloria, patima dominării, tirania, iar pe de altă parte „înfrățirea oamenilor concreți și vii, a unor caractere pe deplin omenești”. Această ultimă ipostază este poziția autorilor englezi și în special a lui Shakespeare.

Admirația filozofului pentru marele dramaturg relevă expresia „izbitoare și sublimă” a caracterelor sale tragice: „individual, real, viu, extrem de variat, ... o intimitate și un dar de invenție care creează instantaneu imagini și comparații; ... posedă o retorică a sentimentului real și a universalității caracterului, astfel încât în privința îmbinării vieții nemijlocite cu grandoarea interioară a sufletului nu poate fi pus ușor alături de Shakespeare vreun alt poet dramatic dintre cei moderni”⁵⁵⁷.

Toate acestea, adăugăm noi, se potrivesc însă spiritului mozartian, demn de a fi alăturat imaginii marelui dramaturg englez.

Se cunosc mărturiile actorilor contemporani lui Shakespeare, care afirmă că atunci când scria, dramaturgul „nu ștergea un singur rând”. Avea „o ușurință debordantă”, iar uneori „era nevoie să fie oprit”⁵⁵⁸. Mozart compunea cu o spontaneitate uluitoare⁵⁵⁹ (opera *La clemenza di Tito* a fost compusă într-o lună), servindu-se de pian, după propriile sale mărturisiri.⁵⁶⁰

⁵⁵⁵ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XII, edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers, London, 1992, p. 681.

⁵⁵⁶ Stendhal, *Viețile lui Haydn, Mozart și Metastasio*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, p. 229.

⁵⁵⁷ Hegel, *Despre artă și poezie*, vol. II, Editura Minerva, București, 1979, p. 327.

⁵⁵⁸ Cf. Leon Levițchi, *Studiu introductiv*, în: Shakespeare, „Opere complete”, vol. I, Editura Univers, București, 1982, p. 71.

⁵⁵⁹ În scurta sa viață, 35 de ani, 10 luni și 9 zile, Mozart a compus 626 de lucrări. Cf. Ovidiu Varga, *Wolfgang Amadeus Mozart*. Editura Muzicală, București, 1988, p. 273.

⁵⁶⁰ „Camera în care mă mut e gata pregătită. Acum mă duc să închiriez un pian, căci până nu-l am în cameră nu pot să locuiesc acolo, deoarece trebuie să compun și n-am nici o clipă de pierdut.”

Asemănările dintre creația lui Shakespeare și cea a lui Mozart sunt multiple și, uneori, izbitoare:

1. Subiectele istorice sunt preponderente în prima perioadă de creație: *Henric al VI-lea*, *Richard al III-lea*, *King John*, *Henric al IV-lea*, *Henric al V-lea*, *Julius Caesar* la Shakespeare, respectiv, *Mitridate*, *Rè di Ponto*, *Ascanio in Alba*, *Il sogno di Scipione*, *Lucio Silla* la Mozart.

2. Tot în această perioadă întâlnim comediile (*The Comedy of Errors*, *The Taming of the Shrew*, *The Two Gentlemen of Verona*, respectiv *La finta semplice*, *Bastien und Bastienne*, *La finta giardiniera*, *Il Rè pastore*), precum și subiectele mitologice (*Venus and Adonis*, *The Rape of Lucrece*, respectiv *Apollo et Hyacinthus*).

3. Maturitatea creatoare corespunde perioadelor cristalizării arhetipurilor: *Hamlet*, *Othello*, *Regele Lear*, *Macbeth* și *Coriolan*, la Shakespeare, *Idomeneo*, *Figaro* și *Don Giovanni* la Mozart.

4. Temele filozofice sunt predilecte în ultimele perioade de creație: *Poveste de iarnă*, *Furtuna* la Shakespeare, respectiv *Flautul fermecat* la Mozart. Shakespeare este mai puțin atras de conflicte decât de desfășurarea povestirii, oricât ar fi de neverosimilă. „În loc de catharsis tragic, el preferă o consolare bazată pe vicisitudini cu sfârșit fericit, iar publicul împărtășea, aproape cu certitudine, această preferință” scria Vito Pandolfi.⁵⁶¹

5. Amândoi acoperă întreg spectrul genurilor dramatice: Shakespeare a scris drame istorice, comedii (în prima perioadă de creație), marile tragedii (în a doua perioadă) și dramele filozofice (în a treia perioadă). Mozart a compus o comedie mitologică, *singspiel*-uri, opere *buffa* și *seria*, *dramma per musica*, serenade teatrale, serenade pastorale, muzică de balet, *drama giocoso*.

Tipologia personajelor permite o comparație între creația lui Shakespeare și cea a lui Mozart.

Eroul renascentist al lui Tirso de Molina, Don Juan, apare la Mozart în ipostaza cavalerului demonic, întruchiparea frumuseții ce ascunde răul. Pentru a-și atinge scopul, Don Giovanni va înșela și va ucide. Nesocotind valorile morale, el va pieri în scena fantastică imaginată de libretist (Lorenzo da Ponte) în spiritul „Deus ex machina”.

„Sunt prea semeț, răzbunător, ambițios și atâtea păcate îmi stau la îndemână câte nu am gânduri să le cuprind, închipuire să le dau viață, sau răgaz să le înfăptuiesc”. Ar putea fi cuvintele lui Don Giovanni, dar ele aparțin, de fapt, lui Hamlet, care adaugă: „la ce bun să se târască între cer și pământ unul ca mine? Toți suntem niște păcătoși nemaipomeniți. Să nu-l crezi pe nici unul dintre noi. Du-te la mănăstire!”

În opera lui Mozart, Don Giovanni nu face mărturisiri, cu excepția replicii: „Să las doamnele! Tu știi că ele sunt pentru mine mai necesare decât pâinea pe care o mănânc, decât aerul pe care îl respir!” (act II, scena 1):

Viena, 1 august 1781, către tatăl său. Cf. Mozart, *Scrisori*, Editura Muzicală, București, 1968, p. 135.

⁵⁶¹ Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. III, Editura Meridiane, București, 1971, p. 106.



Hamlet, nefericitul prinț al Danemarcei, se vede pus în fața unei crime similare celei din *Oreste* a lui Eschil, și anume uciderea tatălui său de către fratele acestuia și căsătoria dintre el și mama eroului. Spre deosebire de eroul lui Eschil, Hamlet întârzie răzbunarea imediată a presupusei crime, din dorința de a cerceta și de a avea certitudinea faptelor descrise de duhul tatălui său ucis. El va deveni victima acestei nehotărâri.

Deci, cutezanța nesăbuită a lui Don Giovanni contrastează cu interiorizarea personajului shakespearean (de altfel, Mozart va scrie într-una dintre scrisorile sale: „Dacă nu ar fi așa de lung în Hamlet monologul spiritului, ar fi mult mai de efect”⁵⁶²).

Personajele tragice feminine permit alte comparații; frumusețea morală a lui Ilia din *Idomeneo*, spiritul ei de sacrificiu, o apropiere de Julieta. Asemeni ei, fiica lui Priam (regele Troiei), îndrăgostită de fiul dușmanului, Idamante, fiul lui Idomeneo, este gata să-i salveze viața iubitului, sacrificând-o pe a sa.

În comedie, Shakespeare preia modelul latin al lui Plaut, adaptând schemele convenționale propriului său temperament. El alătură melodramaticul fabulosului și elegia farsei. Uneori predomină crearea unei lumi imaginative, alteori romanescul și melodramaticul.

Urmărind șirul operelor lui Mozart vom observa o asemănare cu comedia lui Shakespeare în ceea ce privește conceperea acțiunii și construirea situațiilor în care se manifestă personajele. Aristotel cerea o diferențiere clară între tragic și comic: prezentarea omului mai bun decât este – în tragedie, și mai rău – în comedie.

Ben Jonson, dramaturg renascentist englez, contemporan cu Shakespeare, afirma că „părțile comediei și ale tragediei sunt aceleași, chiar și sfârșitul este în bună măsură la fel”.

Burlescul, o reminiscență din teatrul medieval, îl vom regăsi la Shakespeare în personajul Falstaff din comedia *Nevestele vesele din Windsor*, iar la Mozart în personajul Osmin din *singspiel*-ul *Răpirea din Serai*.

Amândoi sunt personaje grotești, înfumurate până la prostie, imorale și răzbunătoare. Pe Falstaff, „nevestele vesele” împreună cu soții lor, îl vor lua în derâdere, jucându-i mai multe farse spre a-l lecui pe bătrânul amoretz.

Portretul realizat de Mozart este cel al unui personaj respingător și crud, îndrăgostit de fermecătoarea Blonde. Prima arie a lui Osmin a fost compusă înainte de terminarea libretului. Figură unică până atunci în istoria operei, pe Osmin îl caracterizează sugestiv ritmurile greoaie repetate ostinat (act 1, nr. 3 - Aria):

⁵⁶² Scrisoarea lui Mozart datată 29 nov. 1780.



Același personaj își exteriorizează furia nestăpânită pricinuită de eliberarea lui *Blonde*, prin retoricele salturi ascendente de octavă (act 3 - final):

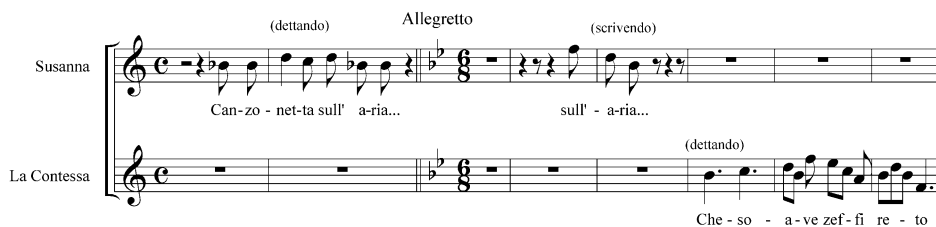


Regăsim aici îndemnul mozartian: „pasiunile intense sau nu, niciodată nu trebuie exprimate până la extreme, la limita repulsiei, iar muzica nici în cele mai groaznice momente să nu supere auzul, mai degrabă să impresioneze, în concluzie să rămână totdeauna muzică”.⁵⁶³

Drama nu l-a ocolit pe Mozart în viață nici măcar în momentele în care una din cele mai mari capodopere ale comediei muzicale, *Nunta lui Figaro*, urma să fie pusă în scenă. Dat afară din locuință, Mozart scria: „În ce iad trăiesc, sunt incapabil să muncesc”. Opera a triumfat însă, în Teatrul Curții Imperiale din Viena, la 1 mai 1786.

Comediile aduc în scenă cupluri de personaje într-o permanentă mișcare, ceea ce generează neînțelegeri, răsturnări de situații. În comedia shakespeariană, această vânzoleală se face simțită în piesa *Mult zgomot pentru nimic, A douăsprezecea noapte, Cum vă place*. Mozart preia modelul în *Nunta lui Figaro*. Cel mai suav complot din câte s-au scris este cel împotriva Contelui, ilustrat de duetul Contesa-Susanna *Sull'aria* (act 3). Este, în fapt, o stilemă mozartiană, cea a lirismului muzical ce contrastează cu acțiunea și situația:

Act III, Scena X, Nr. 21 Duetino



Personajele feminine din comedii nu respectă, însă, aceleași coordonate. Prototipul feminității shakespeariene este cel băiețos, spiritual, agresiv la nevoie,

⁵⁶³ Scrisoare către tatăl său, Viena, 26 septembrie 1781.

promptă în luarea deciziilor, foarte ageră la riposte inteligente. Este Viola din *A douăsprezecea noapte* și Rosalinda din *Cum vă place*. Travestite în băieți, joacă rolul cu atâta naturalețe încât cuceresc inimile femeilor.

Replica mozartiană este întruchipată de Susanna din *Nunta lui Figaro* și Despina din *Così fan tutte*.

Această din urmă lucrare a fost contestată din pricina subiectului ales, deși el a fost furnizat chiar de Iosif al II-lea. Istoria pare a repeta cazul comediei *Cymbeline*, inspirată de Boccaccio.

Ultima operă, *Flautul fermecat*,⁵⁶⁴ este un amestec de poezie, bufonerie, poveste fantastică și înțelepciune. Creatorul libretului, Schikaneder, scriitor, actor și director de teatru, avea în repertoriul său teatral comedii muzicale, pantomime, dar și tragedii și drame de Lessing, Goethe, Calderon, Gozzi, Beaumarchais și, în special, Shakespeare: *Othello*, *Regele Lear*, *Hamlet*, *Macbeth* și *Richard al III-lea*.⁵⁶⁵

Ultima creație shakespeariană, *Furtuna*, se apropie de subiectul mozartian prin faptul că subiectul părăsește adesea tărâmul realului. Personajul principal al piesei, Prospero, recurge la vrăjitorii pentru a învinge lăcomia, josnicia și ipocrizia fratelui său. El îl va supune pe fiul lui Alonso (aliatul lui Antonio), pe Ferdinand, unor grele probe înainte să-i acorde mâna fiicei sale, Miranda. La fel va proceda înțeleptul Sarastro, marele preot al lui Isys, cu Tamino, acesta fiind supus probelor tăcerii, apei și focului. Personificarea răului o găsim în Regina Noptii, frumusețe demonică, mama Paminei răpită de Sarastro. Ea va încerca să-și transforme fiica într-o unealtă a răzbunării și este corespondenta vrăjitoarei Sycorax din *Furtuna*. În operă, judecarea forțelor răului va fi aspră și dreaptă, cu deosebirea că Shakespeare iartă iar Mozart nu, Regina Noptii fiind înghițită de forțele întinericului.

Caracterului grav, solemn și dramatic al acțiunii alternează permanent cu ludicul și umoristicul cuplu Papageno-Papagena. Limbuția lui Papageno, pedepsită cu muțenia, conduce la configurarea comicului:

Papageno



Încheiem, pentru a ilustra oportunității paralelei susținute de noi, cu cuvintele lui Prospero:

*Solemnul cântec, cel mai bun balsam
Al minții răscolite, lecuiască-ți
Înfierbântatul creier! Stați pe loc –
Sunteți vrăjiți!*

⁵⁶⁴ Deși în Catalogul Köchel *La Clemenza di Tito* (creată - după un text din 1734 al lui Metastasio - pentru festivitățile prilejuite de încoronarea lui Leopold al II-lea ca împărat al Boemiei) figurează după *Flautul fermecat*, premierele celor două opere au avut loc la 6 septembrie 1791 (Praga), respectiv 30 septembrie 1791 (Viena).

⁵⁶⁵ Liebner János, *Mozart a színpadon* („Mozart pe scenă”), Zeneműkiadó Vállalat, Budapeșt, 1961, p. 151.

2. Menuetul mozartian

*Senza alcun ordine la danza sia chi'l minuetto,
chi la follia, chi l'alemana, farai ballar.*

Don Giovanni

„Sistemul de norme etice” și „modul său particular de manifestare artistică”, adică relația dintre *ethos* și *affectus*, își găsește corespondențele la nivelul unui dans de epocă, menuetul, devenit, în muzica secolelor XVII-XVIII, un arhetip, o metaforă și un simbol.

Definit drept „tranzitie operantă între formele elementare figurate și non-figurate”⁵⁶⁶, simbolul se poate îndepărta de relația convențională dintre semnificant și semnificat în favoarea analogiei, devenind metaforă simbolică, cea care „posedă valoare artistică cea mai înaltă” și „implică o comparație, dar una care se face între o impresie dată și una rămasă vagă și, ca atare, cu neputință de formulat printr-un termen univoc și precis”⁵⁶⁷.

Metafora simbolică este „aceea care mijlocește lucrarea cea mai productivă a imaginației și aceea care produce, prin nedeterminarea ei sugestivă, starea poetică prin excelență”⁵⁶⁸.

Prin importanța sa în evoluția genurilor muzicale, menuetul capătă virtuți mitice, și se confundă, la nivelul maximei generalități a semnificației sale, cu *ethos*-ul unei epoci, devenit mai apoi *affectus* în creația mozartiană.

La origine, menuetul era un dans francez, *branle de Poitou*, susține Praetorius⁵⁶⁹ (*Terpsichore*, 1612), cu pași foarte mici⁵⁷⁰, grațios și elegant, apărut în secolul al XVI-lea. Numele și-l ia de la cei trei pași mici de la început, marcați cu lovituri de saboți în dansul vior *branle* din Bretagne.⁵⁷¹

Ulterior, odată cu „separarea dansului de curte de cel popular”, conform ceremonialului, menuetul era conceput ca un dans aristocratic ternar, în tempo moderat, executat sub privirile spectatorilor de un singur cuplu de dansatori⁵⁷² care traversa în diagonală sala de bal în pași mici, pornind din sens contrar, cu figuri elegante, simetrice, executate fără efort, descriind forma literei S, un simbol al „Regelui Soare”, apelativul lui Ludovic al XIV-lea, dar și desenul cifrelor 8 sau 2, iar în final al literei Z. Dansul rafinat, de ritual de curte, ascundea sensul unui joc

⁵⁶⁶ Ștefan Angi, *Prelegeri de estetică muzicală*, vol. II, tom 1, Editura Universității Oradea, 2004, p. 209.

⁵⁶⁷ Tudor Vianu, *Problemele metaforei*, în „Opere”, vol. IV, Editura Minerva, București, 1975, pp. 282-283.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

⁵⁶⁹ Cf. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XVI, edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers, London, 1992, p. 740.

⁵⁷⁰ *menu* = „mărunt” (lb. fr.).

⁵⁷¹ Cf. Vályi Rózsi, *A táncművészet története*, Zeneműkiadó, Budapest, 1969, p. 382.

⁵⁷² La balurile regale, Ludovic al XIV-lea dansa primul menuet cu regina, ceilalți privind doar.

galant de dragoste, o ipostază a unui erotism latent.⁵⁷³ Dansatorii se întâlneau la mijloc și se atingeau simbolic doar cu vârful degetelor, iar după o serie de reverențe se despărțeau.

Pierre Rameau, un coregraf al vremii și autor al unei cărți apreciate drept o „stilistică a dansului academic” (*Maître à danser*, Paris - 1725), descrie dansurile vremii (*menuet, gavotte, courante, passepied, bourrée*), notând că ținuta brațelor (*port de bras*), paralele cu corpul în Renaștere, devine în baroc *contraposto*, opoziția brațelor față de corp. Același autor descrie și reverența (*révérence*), care lua forme diverse și chiar savante, de la simplul salut respectuos până la cele mai umile plecăciuni, prin care se puteau exprima toate sentimentele. De pildă, la intrarea într-un salon, dacă persoana căreia îi adresa salutul era departe de ușă, eticheta cerea ca bărbatul să facă chiar și zece reverențe până ajungea în fața acesteia, și, în același timp, să nu ignore nici anturajul. Toate acestea se repetau și la plecare, ieșirea făcându-se *en arrière*. Reverența se studia ani în șir, cu profesori de dans, care erau foarte bine remunerați.⁵⁷⁴

Menuetul francez (cizelat în așa măsură încât renumele său a condus la cunoscutul joc de cuvinte „regele dansului și dansul regilor”, un retoric *chiasmus*) a fost adoptat ulterior și de alte țări, pașii caracteristici fiind preluați și de alte dansuri, de pildă *contradans*-ul, iar în secolul al XVIII-lea, de dansurile ternare ca *ländler*-ul, *valsul* sau *poloneza*.

Menuetul de curte francez a existat 200 de ani, în varianta barocă fiind caracterizat prin maiestuosul „pas grave”, ceea ce conferea dansului unduirii contrapunctice prin incizia ritmului muzical caracteristic. În perioada rococo-ului tipic a fost caracterul legănat (*balancé*), transformat în grațios, apoi afectat de *tempo*-ul mai rapid, vesel, în ton cu aspectul hainelor și perucile pudrate ale epocii. Revoluția franceză va elimina menuetul din viața socială, existența sa ulterioară fiind legată doar de scenă.

Există o „corelație structurală a dansului cu teatrul dramatic”, spune esteticianul Ștefan Angi: în ambele vom întâlni „contrastul muzical *tutti-soli* între soliștii dansatori și corul de balet. Ambele apariții pot fi asemuite deopotrivă cu accentele epice ale *tutti*-urilor din *concerti grossi* ale barocului muzical, în care grupul *soli* îndeplinește o funcție lirică sau dramatică a contrastului, asemenea soliștilor în balet sau eroilor-actori în teatru”.⁵⁷⁵ Autorul adaugă că „în perioada rococo-ului, dansurile de societate devin atât de cizelate și rafinate, încât practicarea lor pretinde pricepere și o tehnică de specialist”.⁵⁷⁶

Un rol hotărâtor îl are „caracterul de acțiune al muzicii însăși”, iar „cu ajutorul caracterului mobilizator al sentimentelor artisticește sensibilizate, simbolurile muzicale «se redeschid» și semnificatul lor devine accesibil publicului, inclusiv la nivelul de acțiune al acestuia”. Astfel, „acțiunea simbolică a menuetului baroc sau clasic în re-deschiderea sa asupra publicului ascultător generează sentimente dinamizatoare prin foarte multe straturi mediatore, între și printre care îndemnul se

⁵⁷³ Cf. Vályi Rózsi, *op.cit.*, pp. 382, 151.

⁵⁷⁴ *Idem*, pp. 150-151.

⁵⁷⁵ Ștefan Angi, *op.cit.*, vol. II, tom 1, p. 101.

⁵⁷⁶ *Idem*, p. 113.

concretizează felurit, în funcție multiplă de mesaj, stil, epocă gust etc., pornind de la dezvăluirea fineței nuanțelor de stilizare muzicală, apoi coregrafică a dansului de altădată și până la sugerarea caracterului mai rafinat sau mai spontan al acestuia, ca simbol redeschis al unui mod de declarare a afecțiunii, a plăcerii și chiar a dragostei din epoci anterioare”.⁵⁷⁷

Menuetul devine singurul dans utilizat *in extenso* de muzica instrumentală, ideal, prin simplitatea și versatilitatea sa, în transmiterea elegantului spirit rococo și care, simultan, și-a continuat viața de curte până la Revoluția franceză. Alte dansuri, ca siciliana, gavota, giga sau tarantella, vor apare doar sporadic în ciclul sonato-simfonic.

De la apariție, menuetul va fi frecvent utilizat în cele mai variate genuri muzicale și sub diverse forme; Lully compune 92 de menuete în muzica sa de operă și balet⁵⁷⁸. Tot francezii îi vor adăuga și un *double* contrastant, cu fraze asimetrice (Louis Marchand, Louis Couperin). La Rameau (*Platée*, „ballet bouffon en 3 Acts” - 1745, unde întâlnim un menuet fără repetiție), dansul apare ca o „reverie aristocratică sau rustică”.⁵⁷⁹

Purcell va adăuga în muzica sa de scenă un *tempo di minuetto*, Pachelbel va contrapuncta dansul francez, iar italienii, Corelli, Alessandro Scarlatti și după modelul lor, Händel, vor accelera tempo-ul.

J.S. Bach, pe lângă cele 28 de menuete din suite și partite (pentru clavecin, vioară, violoncel și flaut sau Brandenburgicul nr. 1), va introduce ritmul menuetului și în cantate (e.g. BWV 1 *Unser Mund und Ton der Saiten*, BWV 93 *Man halte nur ein wenig stille*, BWV 6 *Hochgelobter Gottessohn*) și în *Magnificat în Re* (BWV243 *Et exultavit spiritus meus*).⁵⁸⁰

Sammartini și Stamitz vor încheia adesea uverturile operelor sau simfoniile cu menuet, ca și Haydn în primele sonate pentru pian. Tot Haydn va fi cel care va înlocui menuetul cu scherzo-ul în cvartetele op. 33 (2-6, 1781), numite și *Gli Scherzi*.⁵⁸¹, anticipându-l pe Beethoven.

Allegro-ul rondo din *Cvartetul de coarde în Sol, op. 8 nr. 1* (1769) de Boccherini apare notat *Menuetto* în unele ediții, ilustrând caracterul „dulce-galant” al dansului.⁵⁸²

Wilhelm Georg Berger scrie despre „transfigurarea și restructurarea menuetului – piesa de maximă popularitate în marile saloane cât și în micile localuri ale Vienei, care consfințise celebritatea lui Haydn” – că era „un imperativ categoric pentru tot ce era legat de perfecționarea ciclului de mișcări ca un tot stilistic unitar și organic finit în ansamblul aspectelor constitutive. Chiar dacă Haydn și Mozart vor reveni asupra menuetului, acesta suferă stilizări intense, în bună parte prin

⁵⁷⁷ *Idem*, vol. I, tom 1, p. 109.

⁵⁷⁸ Mozart a compus ca piese independente 131 de menuete pentru diferite formații, la care se adaugă numărul mare de menuete, peste 150, incluse în ciclul sonato-simfonic, în operă, în muzica de cameră, divertismente, serenade și casațiuni.

⁵⁷⁹ Szabolcsi Bencze, *Musica Mundana. Relations of Rhythm, Melody, Emotions and Forms in the Music of the World*, Editio Musica, Budapest, Hungaroton, 1976, p. 6.

⁵⁸⁰ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XVI, ed.cit., p. 743.

⁵⁸¹ Wilhelm Georg Berger, *Estetica sonatei clasice*, Editura Muzicală, București, 1981, p. 289.

⁵⁸² Szabolcsi Bencze, *op.cit.*, p. 6.

intermediul unor alese imitații contrapunctice și forme de canon, incumbând recurențe, răsturnări în oglindă, augmentări și diminuări felurite”.⁵⁸³

În structura menuetului se disting trei mari strofe: menuetul propriu-zis cu două episoade repetate, urmat de un trio cu două episoade repetate de asemenea și reluarea menuetului *da capo* fără repetiții:

A (a-a/ba¹-ba¹) B (c-c/dc¹) A(a/ba¹)

Prima parte era numită „primul menuet” în secolul XVII și era interpretată de orchestră, iar a doua, „trio”, era încredințată unui grup redus alcătuit din trei instrumente (două viori, violă sau două oboaie, fagot), după principiul contrastului *tutti - soli*.

Menuetul se găsește cel mai adesea cuprins în suite, la Couperin, Rameau și Bach, în genurile instrumentale la Haydn și Mozart și mai rar la Beethoven. La acesta din urmă, menuetul apare „îmbogățit cu o notă filozofică (*Sonata pentru pian în Mib major, op.31 nr.3*, p. a III-a), expansiv într-un dans mândru, măreț, ca un *scherzo*, ca o fantezie (p. a III-a a *Simfoniei I în Do major*), sau cu caracter elegiac, contemplativ, cu note de fantezie, în *Cavatina* dintr-unul din ultimele cvartete (*Adagio molto espressivo din op. 130 în Sib* - 1826).⁵⁸⁴

Compozitorii secolului al XIX-lea s-au arătat mai puțin interesați de menuet, în mare măsură din considerații politice, cu excepția lui Schubert (menuetele pentru pian, sonatinele pentru vioară și pian în la minor și sol minor, op. 137 nr. 2 și 3 - 1816, *Trio-ul de coarde D 471 în Sib major* - 1816, *Cvartetul în la minor, op.29* - 1824, *Octetul de suflat cu pian op. 166* - 1827), Mendelssohn-Bartholdy (*Cvartetul în Re major op. 44 nr. 1* - 1837-38, *Minuetto pentru orgă* - 1820), Brahms (*Serenada op.11* - 1857-8, *Cvartetul în la minor op. 51 nr. 2* - 1853-73) și Bizet (*Simfonia în Do major* - 1860-68 și *Arleziiana* - 1872). La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, influența curentelor neoclasice va trezi din nou interesul pentru menuet, remarcat în creația lui Fauré (*Masques et bergamasques* - 1919), Chabrier (*Menuet poupeux* din *Pièces pittoresques* - 1881), Debussy (*Suita bergamască* - 1890), Jean François (*Musique de cour* - 1937), Bartók (*Nouă mici piese* - 1926 și al doilea volum din *Mikrokosmosz*), Schönberg (*Serenada op. 24* - 1920-23 și *Suita pentru pian op. 25* - 1903-5), Ravel (*Sonatina* - 1903-5, *Menuet antic pentru pian* - 1895 și *Menuet sur le nom d'Haydn* - 1909)⁵⁸⁵ sau Enescu (*Suita a II-a pentru orchestră op.20 în Do major* - 1915, partea a patra, *Menuet grav*).

„Dramaturgia muzicală specifică” a genurilor sonato-simfonice se structurează în patru mișcări tradiționale: partea I, în formă de sonată (bi sau tritematică), partea a II-a, strofică, variațională, sau uneori în formă de sonată, „momentul introspecției intime” urmată de partea a III-a, o reflectare a mediului și a relației omului în contextul comunității, exprimat prin dansurile de epocă, elegantul *menuet*, sau substitutele sale, *scherzo*-ul ironic, iar ulterior *valsul* sau *marșul*, iar

⁵⁸³ Wilhelm Georg Berger, *op.cit.*, p. 289.

⁵⁸⁴ Szabolcsi Bencze, *op.cit.*, p. 7.

⁵⁸⁵ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XVI, ed.cit., p. 745 și Gérald Denizeau, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Editura Meridiane, Larousse, pp. 140-141.

ultima parte, a IV-a, sintetizatoare, o „revenire la dramaturgia de sonată”, cu material tematic nou, sau prin reprize tematice anterioare.⁵⁸⁶

Inițial, menuetul avea structură bistrofică, dar prin adăugarea celui de-al doilea menuet, transformat ulterior în trio, forma va deveni tristrofică: *menuetul*, cu perioade de 8-16 măsuri (două fraze, antecedentă și concludivă, câte 4-8 măsuri fiecare) și *trio-ul*, cu perioade de 8 măsuri (două fraze, antecedentă și consecventă, câte 4 măsuri fiecare).

Scherzo-ul cu *Trio*, cel care va înlocui menuetul cu trio la Beethoven, prezintă o formă tri-pentastrofică, în care *scherzo-ul* reprezintă elementul dinamic, iar *trio-ul*, cel static. *Scherzo-ul*⁵⁸⁷ a fost un gen vocal la origine, întâlnit pentru prima dată în *Scherzi, capricci et fantesie, per cantar a due voci* ale compozitorului italian Gabriello Puliti (1605), urmate de cele două colecții de *Scherzi musicali* (1607-1632) ale lui Claudio Monteverdi. A fost introdus în Germania de Michael Praetorius în *Syntagma musicum* (1619) ca sinonim pentru arie, *Scherzo* semnificând un cânt strofic pentru una sau mai multe voci cu *basso continuo*. *Scherzo-ul* instrumental din lucrările pluripartite devine impropriu cântului vocal, caracterul cantabil al primelor *scherzo-uri* fiind preluat de *trio*.

Revenind la menuet, el a fost probabil primul dans inclus în *simfoniile* italiene la începutul secolului al XVIII-lea. Domenico Scarlatti, de pildă, își încheia uverturile sale de operă cu o mișcare numită „Tempo di menuetto” (în *Narciso*) utilizând forma binară construită din două perioade de opt măsuri.

La Mozart, menuetul se va regăsi în genul simfonic, în operă și în muzica de cameră. Ponderea menuetului în creația simfonică mozartiană este remarcabilă: aproape treizeci dintre simfonii au menuet (*Simfonia a doua în Sib, K.17*, are două menuete) în partea a treia (fac excepție *Simfoniile nr. 42 în Fa major K.75* și *34 în Do major K.338*, care au menuetul în partea a II-a, respectiv a IV-a). Mozart va dedica acestui dans o *Simfonie Menuett K.409* în Do major (1782).

Ca final (partea a III-a), cu indicația *Tempo di Menuetto*, caracterul dansului apare în lucrările concertante:

- Concert pentru pian și orchestră, Do major „Lützow”, K.246 (1776) - *Rondeau. Tempo di Menuetto*
- Concert pentru pian și orchestră, Fa major, K.413 (1782) - *Tempo di Menuetto*
- Concert pentru trei pianе și orchestră, Fa major, K.242 (1776) - *Rondeau. Tempo di Menuetto*
- Concert pentru vioară și orchestră, La major, K.219 (1775) - *Rondeau. Tempo di Menuetto*
- Concertone pentru două viori și orchestră, Do major, K.190 (1773) - *Tempo di Menuetto. Vivace*

⁵⁸⁶ Valentin Timaru, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Editura Universității din Oradea, 2003, p. 27.

⁵⁸⁷ *Scherzo-ul* poetic îi aparține poetului Gabriello Cabrera, mulți ani singurul în domeniu, primele *scherzo-uri* au fost publicate în 1599. Cf. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XVI, ed.cit., p. 482.

- Concert nr. 1 pentru fagot și orchestră, Sib major, K.191 (1774) - *Rondo. Tempo di Menuetto*
- Concert nr. 1 pentru flaut și orchestră, Sol major, K.313 (1778) - *Rondeau. Tempo di Menuetto*

În opera *Don Giovanni*, Mozart prezintă în două ipostaze melodia unui menuet cunoscut (prelucrat și de J.Ch. Bach), conferindu-i valoare de simbol: prima dată, în Fa major, actul I, scena XIX, cu indicația, *Sopra il teatro, da lontano* (2 ob., 2 cor. in Fa, coarde). Dialogul dintre Don Giovanni și Leporello respectiv Donna Anna, Donna Elvira și Don Ottavio va evolua pe sunetele de fundal ale menuetului, aristocrației mascați (Donna Anna, Donna Elvira și Don Ottavio) fiind invitați la bal în ritmul dansului clasei lor:⁵⁸⁸

Ex. 1

MENUETTO
sopra il teatro, da lontano

Ob.

Cor. (in Fa)

V.I.

V.II.

Va.

B.

LEPORELLO (apre la finestra.) (fuori dalle finestre)

Signor, guar-da-te un po-co che ma-sche-re ga-lan-ti!

Scena XX va relua același menuet, în Sol major, și nu singur: Mozart va folosi în acest caz trei orchestre, pentru trei cupluri: prima, cea mai complexă (alcătuită din perechile de oboae, corni și orchestra de coarde completă), va interpreta menuetul, dansat de Donna Anna, Donna Elvira și Don Ottavio. A doua și a treia orchestră, alcătuită din viori, violoncele și contrabași (fără suflători și viole) vor intra succesiv și vor executa un *Kontertanz* (contradans) burghez dansat de cuplul Don Giovanni - Zerlina, respectiv un *Teitsch* (un dans popular german) de Leporello și Masetto. Se suprapun astfel, un menuet ternar, în 3/4, un contradans în 2/4 (438-467) și un dans popular german în 3/8:⁵⁸⁹

⁵⁸⁸ Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, Berenreiter-Verlag, Kassel, vol. 8, mäs. 217-250.

⁵⁸⁹ *Idem*, mäs. 454-467.

Ex. 2

451

453 (dall segno)

455

Orchestra III

Leporello / Masetto

Orchestra II

Ob.

Cori (in Sol)

Orchestra I

D. G.

[2]
[4]

DON GIOVANNI

Vie - ni con me —, mia vi - ta,

(Balla la Teitsch*) con MASETTO.)

mi - o, fac - ciam quel ch'al - tri fa.

La - scia-mi... ah

*) la Teitsch = Danza „alla tedesca” („Deutscher”).

Urmărind evoluția istorică a genului instrumental cameral, se remarcă interesul compozitorilor în adoptarea menuetului în cadrul ciclului, în forma sa stilizată și particularizarea acestuia în funcție de epocă și stil. Astfel, în *Sonata-concert pentru vioară și pian în mi minor* de Francesco Maria Veracini (1690-1750), menuetul din partea a treia păstrează tonul dansului galant de curte, mai mult grațios decât mișcat, în segmentul trio-ului fiind secondat de o gavotă binară.

Antonio Vivaldi (1678-1741) încheie *Sonata în Do major* (părțile V-VI) din ciclul *Il pastor fido* (1737) cu două menuete (*Minuetto I-II*).

Johann Sebastian Bach (1685-1750), în *Partita a III-a în Mi major*, compune Menuetele I și II (părțile IV și V din 6), în caracterul grațios al dansului francez, cu rol de parte lentă. În *Suita în Sol major pentru violoncel*, al doilea menuet este în tonalitatea omonimei, sol minor (partea a VI-a din 7), cu o linie melodică extinsă și expresivă. În contrast, menuetele *Suitei în re minor* păstrează caracterul dansului original, iar al doilea este scris tot în tonalitatea omonimei, în Re major, ca la suita precedentă.

Georg Friedrich Händel (1685-1759) încheie cu menuet, după modelul italian, trei din cele șapte *Trio-sonate op. 5* (nr. 4, 6 și 7, 1739).

Johann Christian Bach (1735-1782) a compus lucrări alcătuite din două părți: o parte introductivă rapidă și un menuet.

Luigi Boccherini (1743-1805) a lăsat o creație numeroasă în genul cameral (104 cvartete, 155 cvintete, 60 trio, 33 sonate din 467 lucrări instrumentale); celebrul său menuet, devenit piesă de gen, face parte din *Cvintetul de coarde în Mi major*. Formația cvartetului de coarde alcătuit din două viori, violă și violoncel, mai primește un violoncel (Mozart va amplifica registrul violei, adăugând un al doilea instrument în cele șase cvintete de coarde, iar Schubert va proceda asemenea lui Boccherini, în ultima creație camerală, *Cvintetul în Do major, op. 163*, dublând violoncelul).

Creația camerală a lui Joseph Haydn (1732-1809) impresionează atât prin număr cât și prin valoare: peste 80 de cvartete, 31 trio cu pian, 66 trio de coarde, 125 trio pentru *baryton* și un număr mai mic de sonate pentru vioară și pian sau pentru alte combinații de instrumente.

Cvartetetele op. 1 și op. 2 (1755-1760) numără douăsprezece lucrări, compuse invariabil în cinci părți, din care părțile II și IV sunt Menuete, care, deși păstrează caracterul inițial dansant, sunt încărcate cu umorul viguros și rustic al compozitorului, fiecare având și un trio ca parte mediană.

Cvartetetele op. 9 au patru părți, cu o dezvoltare amplă în forma de sonată, mențin doar menuetul din partea a doua. Noutatea o reprezintă caracterul întunecat, demonic al re minorului din cvartetul al patrulea.

Cvartetetele op. 17 (1771) nr. 2-4 asociază menuetul din partea a doua cu indicația *poco Allegretto*, respectiv *Allegretto*, tempo-ul vioi contrastând cu trio-ul lent.

Haydn continuă șirul inovațiilor în *Cvartetetele Soarelui* (1772), op. 20, cu efecte de cimpoi (în op. 20 nr. 2, urmat de *Fuga a 4 Soggetti*) sau exotical *Menuet alla Zingarese* (op. 20, nr. 4), alternând cu consecvență locul II sau III al menuetului la fiecare cvartet din ciclu, și încheie cu o fugă (op. 20 nr. 2, 5 în fa minor și 6).

În cvartetetele rusești, op.33, numite și *Gli Scherzi*, doar primul are menuet, următoarele cinci au *scherzando* sau *scherzo*.

În op. 42 în re minor (1785), cvartetul solitar, Haydn revine la un menuet temperamental plasat în partea a doua, iar la cele șase *Cvartetete op.50* prusiene (nr. 4 în fa# minor încheiat cu o fugă), respectiv la cele op. 54 (idem, 6 cvartete), în mod consecvent, în partea a III-a. Noutatea trio-ului din *Cvartetul op. 54, nr. 1* este rolul conferit violoncelului.

Cvartetele op. 55 (3 cvartete), op. 64 (6 cvartete), op. 71 (3 cvartete), op. 74 (3 cvartete), op. 76 (6 cvartete, 1797) și ultimele, op. 77 (2 cvartete), poziționează menuetul în partea a III-a (excepție face op. 77 nr. 2, unde dansul apare ca a doua parte).

Se poate observa o individualizare a fiecărui cvartet din aceste două cicluri, unele purtând denumiri: *Cvartetul imperial* (op. 76, nr. 3, cu imnul imperial în partea a doua), *Răsăritul soarelui* (op. 76 nr. 4), cu o temă „solară” și bogăție motivică în menuet urmat de un trio care evoluează într-un fugato bistrof în op. 76 nr. 6, sau un trio în caracter de „galop” în op. 74 nr. 3 în sol minor. Sonoritățile neobișnuite și mersul în octave la menuetul din *Cvartetul cvintelor* (op. 76, nr. 2 în re minor) i-au atras titlul de „menuet al vrăjitoarelor”.

La cvartetele op. 76, nr. 3, *Imperial*, nr. 4, *Răsăritul soarelui* (*Menuet.Allegro*), ultimele cvartete, op. 77 (nr.1, în Sol major și nr.2 în Fa major) doar numele este „menuet”, indicația de tempo *Allegro* sau *Presto* rupând legăturile cu dansul și apropiindu-l de scherzo-ul beethovenian.

La Beethoven, din cele șase *Cvartete op. 18* (1799-1800), doar două prezintă mișcări *Menuetto*: partea a treia a *Cvartetului nr. 4 în do minor*, precedat în mod surprinzător de *Scherzo* (prezența menuetului și a scherzo-ului fiind în mod obișnuit alternativă) și partea a doua din nr. 5 în Re major.

Cvartetul op. 59 nr. 3, Razumovski, în partea a treia evocă un *Menuetto.Grazioso*, dansul liniștit, idilic fiind curând antrenat de un ritm complicat. Interpretările menuetului erau atât de diversificate la vremea aceea și departe de caracterul inițial, încât Beethoven specifică un caracter, *grazioso*, înainte subînțeles menuetului.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) a compus primul său menuet părinților săi la 16 decembrie 1761, înainte de a împlini 5 ani.⁵⁹⁰ În anul următor va scrie *Sonatele pentru clavecin*, care se pot cânta cu acompaniament de vioară (K.6-9, 10-15, 1762-64), acestea fiind primele sale creații publicate (Paris, 1764).

Colecția de lucrări îngrijită de tatăl, Leopold Mozart, *Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart*⁵⁹¹, oferită spre studiu surorii lui Wolfgang, conține 63 de piese pentru începători, dintre care 28 erau menuete, trei cu trio (nr. 11, 17 și 21), un *Tempo di Menuetto* (nr. 35) și două *Scherzo-uri* (nr. 31 în 3/8 și 32 în 3/4), și dovedește interesul epocii pentru genul dansant. Putem face o comparație între caietul lui Leopold Mozart și *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*⁵⁹² (1725) a lui Johann Sebastian Bach, ambele conținând menuete destinate studiului. În ultimul an de viață a mai compus *12 menuete pentru orchestră* (K.599, 601, 604). Ultima lucrare camerală a lui Mozart este un cvintet fără menuet, *Adagio și Rondo* pentru un

⁵⁹⁰ Tatăl său a consemnat evenimentul pe partitură: *Menuetto de Wolfgang Mozart, 16 decembrie 1761*. Cf. Szegő Júlia: *A két Mozart hétköznapijai* („Povestiri despre cei doi Mozart”), Editura Ion Creangă, București, p. 39.

⁵⁹¹ Leopold Mozart i-a făcut cadou albumul fiicei sale de opt ani, Nannerl, la aniversarea zilei onomastice (30/31 iulie 1759). Cf. *Mozart, Werkausgabe in 20 Bänden*, Band 20/814, p. XII, Bärenreiter-Verlag Kassel.

⁵⁹² Din 42 de piese, 9 sunt menuete, dar nici unul nu-i aparține lui Bach. Cf. Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1969.

instrument neobișnuit, cu sonorități celeste, *Glassharmonika*⁵⁹³, însoțit de flaut, oboi, vioară și violoncel (K.617, 1791), compus cu o jumătate de an înaintea morții. Lucrările sale camerale numără: 40 de sonate pentru pian și vioară, 12 trio-uri, cvartete și cvintete cu pian, 9 duo-uri și trio-uri de coarde și suflat, 32 de cvartete de coarde și suflat, 8 cvintete de coarde.

Sonatele de cameră ale copilului Mozart sunt lucrări concepute pianistic: linia viorii dublează sau contrapunctează scurt sopranul pianului după modelul sonatelor compozitorilor Georg Christoph Wagenseil (1715-1777), Johann Schobert (1720-1767) la Paris și Johann Christian Bach (1735-1782) la Londra. Sonatele pariziene (K.6, 8) au melodii inspirate din muzica de operă a vremii, cea din urmă începe cu o temă asemănătoare menuetului din opera *Don Giovanni*. Sonatele pariziene au trei părți (*Allegro*, *Andante*, *Menuetto I, II*) în timp ce printre cele londoneze, K.10-15, sunt și cu două părți asemenea lui J.Ch. Bach (vezi p. 129).

Din cele 18 sonate pentru pian, doar două au menuete: *Sonata în Mib major*, K. 282 face parte dintr-un ciclu de 5 sonate (K.279, 280, 281, 282 și 283), singura publicată în timpul vieții, interpretată în turneele din 1777-78 la Augsburg, München, Mannheim și Paris. Sonata a fost compusă în stilul lui Johann Christian Bach.⁵⁹⁴ Muzicologii Wysewa și Saint-Foix⁵⁹⁵ susțin că sonatele au fost concepute pentru clavecin, și găsesc analogii cu sonatele pentru vioară și clavecin, de la K.55 la 60 (proveniența lor este considerată astăzi incertă), compuse în Italia (la sfârșitul anului 1772 și începutul anului 1773). Sonata are două menuete: primul este elegant, tradițional, cu marcarea pașilor. Contrastele de *f* și *p* se realizează printr-un atac incisiv și mai puțină forță. *Passus duriusculus*, mersul descendent cromatic de acorduri în *arpeggio*, evocă sunetele chitarei sau ale harpei:

Ex. 3



⁵⁹³ Instrument de percuție idiofon cu sunet determinat, inventat de B. Franklin (Londra 1762), format dintr-o serie de cupe de cristal de diferite diametre, acordate cromatic și colorate diferit: Do-roșu, Re-oranj, Mi-galben, Fa-verde, Sol-albastru, La-indigo, Si-violet. Sunetul era obținut prin atingerea marginii superioare a paharului cu degetul umed. Mozart a compus *Adagio* și *Allegro* K. 594, *Fantasy* (1782) și *Andante* (1791) pentru flaut, violă, violoncel și armonica de sticlă. Cf. Valeriu Bărbuceanu: *Dicționar de instrumente muzicale*, Editura Teora, 1999.

⁵⁹⁴ Cf. Stanley Sadie, 1985, comentariul însoțitor al CD Mozart, *Klaviersonaten*, EMI Records Ltd., 1991.

⁵⁹⁵ Theodore deWyzewa și Georges de Saint-Foix citat de William Glock în: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonates pour piano*, EMI Records Ltd. 1991.

Cel de-al doilea menuet este mai dinamic și expansiv:

Ex. 4



Sonata în La major, K.331, cu alegerea nonconformistă a părților, se pare că a fost compusă mult mai devreme (a fost supusă analizei scrisul și hârtia cu semnătura lui Mozart), în 1783, la Salzburg, când și-a prezentat soția familiei. *Rondo-ul turc*, din finalul sonatei prezintă corespondențe cu finalul *Concertului pentru vioară în La major* (1775) și opera *Răpirea din serai* (1781/2).⁵⁹⁶ Menuetul păstrează pulsația dansului caracteristic cu elemente de virtuoziție din scriitura clavecinistică, cadențând cu *clausula* tipică. Trio-ul evocă parcă dialogul diafan⁵⁹⁷ a trei instrumente diferite, efect realizat prin trecerea mâinii stângi în discant, peste cea dreaptă.

Lucrările de maturitate datează din anii '70, și au fost compuse în timpul turneele la Mannheim și la Paris. La München va cunoaște sonatele pentru vioară și pian ale lui Joseph Schuster, de la care va prelua tehnica tratării viorii ca partener egal al pianului. Majoritatea *Sonatelor mannheimeze*⁵⁹⁸ (K.301-306, 1778) au două părți.

Din această categorie fac parte a treia și a patra sonată pentru vioară și pian, K.303 în Do major respectiv a patra, K.304 în mi minor, ambele încheiate cu o mișcare în *Tempo di Menuetto*. Prima sonată este construită într-o formă inedită, de alternare repetată a unei părți lente cu una extinsă rapidă; tema-arpeggiu a părților lente este intonată de vioară, iar părțile rapide, în spiritul *tutti*-ului orchestral, îi revin pianului. În menuet, contrastul dintre tema grațioasă intonată de pian și răspunsul incisiv sincopat al contrapunctului viorii din registrul grav se va realiza într-o formă în care menuetul se pliază pe forma de sonată, procedeu utilizat de J.Ch. Bach.⁵⁹⁹

În *Sonata pentru vioară și pian K.304 în mi minor* (Paris - 1778), menuetul poartă încărcătura tragică a primei părți, scriitura polifonică a pianului amintind de *ciaccona* de odinioară (idioma celor patru note se regăsește în *ostinato*-ul basului). Este anul în care compune la pierderea mamei sale *Sonata în la minor*, considerată una din cele mai tragice lucrări din literatura pianistică.⁶⁰⁰

⁵⁹⁶ Cf. William Glock, comentariul însoțitor al CD Mozart, *Klaviersonaten*, EMI Records Ltd., 1991.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

⁵⁹⁸ *Six sonates pour le clavecin ou forté piano avec accompagnement d'un violon*, dedicate principesei electoare din Pfalz.

⁵⁹⁹ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XVI, ed.cit., p. 744.

⁶⁰⁰ Pándi Marianne, *Hangversenykalauz* („Ghid de concert”) vol. III *Kamaraművek* („Muzica de cameră”). Zeneműkiadó, Budapeșt, 1975, p 91.

Sonata pentru vioară și pian K.377 în Fa major (Viena - 1781), este a treia din seria sonatelor vieneze, întâmpinate cu entuziasm de Cramer în revista *Magazin der Musik*.⁶⁰¹ Compusă în trei părți (I. *Allegro*; II. *Tema.Andante*; III. *Tempo di Menuetto*), sonata prezintă trei motive care stau la baza ciclului: motivul-triolet, motivul-arpeggiu și motivul tril. În partea I, melodia de influență populară (regăsită mai târziu în *Flautul fermecat*, aria lui Tamino) este acompaniată de trioletele ostinate după moda vieneză. Partea a II-a, în re minor, o temă cu șase variațiuni (a VI-a *Siciliana*) se va construi în jurul celor trei motive iar partea a treia, idem, va păstra în secțiunea A doar caracterul menuetului; secțiunea B va relua caracterul *ostinato* al părții I, înlocuind acompaniamentul trioletelor cu șaisprezecimi.

Trio-ul cu pian K.254 în Sib major prezintă un caz particular de *Rondo în Tempo di Menuetto*; Bach în „Brandenburgicul” nr.1 construisese un menuet în formă de Rondo având un dans polonez ca parte mediană.

Divertimento-ul secolului al XVIII-lea era genul cel mai popular al petrecerilor aristocrate sau burgheze deopotrivă, reunind diferite mișcări de dans interpretate de cele mai diverse formații instrumentale, și ocupă un rol important în creația lui Mozart.⁶⁰² Cele cinci lucrări incluse în *Divertismentele K.439b* pentru trei clarinete alto (*bassetthorn*) sunt piese fermecătoare în 5 mișcări (unele se regăsesc în *Sonatinele vieneze* pentru pian): părțile extreme sunt rapide, ultima fiind rondo, cea mediană este lentă, iar părțile II și IV sunt menuete cu trio, al doilea mai rapid (primele 12 cvartete de Haydn au această succesiune de mișcări, op. 1 și 2). Pe parcursul lucrării, tratarea instrumentelor de suflat, deși identice, nu diferă de trio-ul de coarde: vocea a treia este susținut de violoncel, respectiv de clarinetul alto III, vocea a doua - clarinetul alto II, iar vocea I - clarinetul alto I.

Al doilea *Divertimento* se încadrează perfect în tiparul de mai sus: Menuetul I, din partea a doua prezintă caracterele tipice dansului, strofa I cu tema la primul clarinet alto, iar strofa a doua imită polifonic tema precedentă, antrenând al doilea și al treilea clarinet alto:

Ex. 5

7. MENUETTO



⁶⁰¹ „Aceste sonate sunt unice în felul lor. Bogate în noile idealuri, ele poartă semnele geniului care le-a creat. Sunt strălucitoare și instrumentale. Mai mult, acompaniamentul viorii se pliază cu atâta artă pe melodia pianului, încât solicită permanent atenția fiecărui interpret; în felul acesta sonatele în cauză cer aceeași abilitate violonistului ca și pianistului...”. Carl Friedrich Cramer (1752-1807) în *Magazin der Musik*, I. 485. I. (1783-1786), Hamburg. Cf. Pândi Marianne, *op.cit.*, p. 93.

⁶⁰² În timpul lui Beethoven, *divertimento-ul* va pierde din importanță, fiind înlocuit cu *potpourri* (*Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984).

Trio-ul, liric, în tonalitatea subdominantei, va fi construit după principii polifonice similare:

Ex. 6

Trio

Menuetul II, rapid, cu desen ritmic variat, va concentra discursul tematic la instrumentul în discant, sincopile în secunde din acompanyament conferind un caracter ironic, de scherzo primei strofe:

Ex. 7

9. MENUETTO

Prin compensare, a doua strofă a Menuetului II va debuta cu un mers cromatic descendent (*passus duriusculus*), intonat de clarinetul alto I, revenirea sincopelor risipind sobrietatea:

Ex. 8

Trio-ul va readuce ritmul de dans caracteristic:

Ex. 9

Trio



Unitatea în diversitate a celor două cupluri de dansuri este completată și de caracterul diferit al începutului: Menuetul I - Trio I sunt anacruze, iar Menuetul II - Trio II, cruzice.

Numele *Trio*-ului „Kegelstatt”⁶⁰³, K.498, în Mib major (1786) pentru pian, clarinet și vioară, trădează locul unde a fost compus: la masa de biliard. A fost compus pentru prieteni, alegerea instrumentelor reunește timbrurile calde ale clarinetului și ale violei, iar pianul este tratat ca partener egal în formație și nu solistic. *Andantele* mai puțin obișnuit al primei părți permite reliefarea motivului „piruetă”. Acesta va apare sub diverse variante în toată lucrarea. *Menuetto* din partea a doua are trăsăturile dansului elegant de proveniență. Dramaticul sol minor al trio-ului va începe cu un motiv din secțiunea B a menuetului. Acompaniamentul *arabesque* executat de violă în triolette este frecvent întâlnit în trio-urile rapide. În fine, „francezul” *Rondeaux.Allegretto* încheie partea a treia a acestui trio neobișnuit.

Mozart compune primul cvartet de coarde (K.80, 1770) la 14 ani, la un han din Lodi, un orașel din nordul Italiei. Noua scriitură, prin renunțarea la basul continuu a condus la evoluția scriiturii la vocile interioare, cele patru instrumente devenind parteneri egali. Modelul pentru Mozart în compunerea cvartetelor milaneze (K.155-160, 1772) va fi stilul spontan și lejer al cvartetelor lui Giovanni Battista Sammartini (1698-1775), *Cvartetele op. 9* de Haydn fiindu-i încă necunoscute. De la Sammartini va prelua și succesiunea mișcărilor: Adagio cantabil, Allegro înfocat și Menuet cu trio.

Cvartetele vieneze (K.168-173, 1773) poartă amprenta cvartetelor op. 17 și 20 de Haydn, prin îmbinarea scriiturii contrapunctice cu tehnica de compoziție clasică. Aici își va exersa Mozart părțile variaționale de început și finalurile fugate.

După o perioadă de pauză de 9 ani în genul cvartetului, Mozart compune cvartetele dedicate lui Haydn (K.387, 421, 428, 458, 464, 465, 1782-1785), compuse

⁶⁰³ L-a compus pentru prietenul său, botanistul olandez Nikolaus Joseph Franz von Jacquin, în saloanele căruia se organizau audiții muzicale. Fiica amfitrionului, Franciska, cânta la pian, Mozart la violă și Anton Stadler la clarinet.

în urma unei munci asidue și îndelungate⁶⁰⁴, după cum recunoaște chiar compozitorul în dedicație. Îl urmează pe Haydn în structurarea părților, folosește scriitura contrapunctică, dar nu va compune scherzo. În ceea ce privește tratarea menuetului, Mozart va indica la fiecare tempo-ul dorit, *Allegro* și *Allegretto* fiind cele preferate, dar vom găsi și un *Menuetto.Moderato* tradițional. Asemenea magister-ului, Mozart va prefera tempo-urile repezi, iar locul menuetului va oscila între părțile a doua sau a treia în cadrul ciclului statornicit la patru mișcări.

Cvartetul de coarde în re minor (K.421) este al doilea cvartet din ciclu și după afirmația Constanzei, soția compozitorului, a fost compus în 17 iunie 1783, ziua în care s-a născut primul copil. Este surprinzătoare alegerea unei tonalități atât de dramatice într-o asemenea împrejurare, mai ales că este singurul cvartet în tonalitate minoră din ciclul haydnian. În cronologia lucrărilor mozartiene, cvartetul se află între două lucrări pianistice în re minor, *Fantezia* (K.397, 1782) și *Concertul nr. 20 pentru pian* (K.466, 1785). Tensiunea dramatică a primei părți va dăinui și în menuetul părții a treia, profilul sextacordic al temei prefigurând opera *Don Giovanni* (K.527, 1787). Majorul trio-ului va însenina tema suavă, dar finalul va readuce o temă derivată din menuet, în ritm de siciliană.

Referitor la *Cvartetul de coarde în Mib major* (K.428, 1783) Wilhelm Georg Berger notează: „menuetul îmbină robustețe, umor și grație. În trio, cu expresie mai reținută, instrumentele copleșite de monumentalitatea primelor două mișcări, iau câte unul cuvântul, se completează. Tematica finalului izvorăște parcă din partea a doua a menuetului, dar se amplifică mereu”.⁶⁰⁵

În partea a doua a *Cvartetului de coarde în Sib major* (K.458, 1784), cunoscut sub titlul *Jagd-quartett* (Vânătoarea), Mozart aduce un *Menuetto.Moderato* ca un intermezzo, iar în trio - tonul unei conversații spirituale.

Cvartetul de coarde în Do major (K.465, 1785, 14 ianuarie), numit și „Cvartetul disonanțelor”, a avut un impact surprinzător asupra contemporanilor, contrapunctul vocilor din incipitul *Adagio*-ului fiind de neînțeles chiar pentru lumea muzicală, care l-a respins în termeni aspri. Haydn a luat apărarea *Adagio*-ului spunând: „Dacă Mozart l-a scris, atunci își are temeiul său bine motivat”.⁶⁰⁶ Haosul de la începutul *Creațiunii* (1798) de Haydn a fost zugrăvit asemănător, apariția bruscă a luminii în Do major amintind de *Allegro*-ul mozartian. Se pare că de data asta magistrul a învățat de la discipolul vizionar. În partea a treia a cvartetului, menuetul exultă din energia Do majorului într-un *Allegro* plin de viață, în care salturile liniei melodice ale viorii amintesc de polifonia latentă a *Ciacconei* de Bach. Do minorul trio-ului în contrast, amplifică un dramatism eroic printr-un motiv rachetă pe distanța de terțiadecimă, asemenea *Sonatei op. 2 nr. 1 în fa minor* (din ciclul celor dedicate lui Haydn) de Beethoven.

⁶⁰⁴ „il frutto di una lunga e laboriosa fatica”, fragment din scrisoarea de dedicație a lui Mozart către Haydn. Cf. Dora Cojocaru, W.A. Mozart - „Cvartetele haydniene”, Editura Muzicală, 2000, p. 5.

⁶⁰⁵ Wilhelm Georg Berger, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Uniunii Compozitorilor, București, 1965, p. 72.

⁶⁰⁶ „Hat Mozart es geschrieben, so hat er seine gute Ursache dazu” citat din Neumann, *Istoria muzicii*. Cf. Wilhelm Georg Berger, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, ed.cit., p. 73.

Cvartetul de coarde „Hoffmeister” în Re major (K.499, 1786), împreună cu cvintetele K.515, 516, se situează între *Nunta lui Figaro* și *Don Giovanni*. Re majorul menuetului (*Menuetto.Allegretto*) din partea a doua degajă seninătate, linia melodică de largă respirație prefigurează melodica schubertiană,

Ex. 11

**Menuetto.
Allegretto.**

în timp ce re minorul Trio-ului surprinde printr-un *sforzando-piano* într-un tempo amețitor de *tarantella*:

Ex. 12

Trio.

Secțiunea B a Trio-ului prezintă scriitură polifonică imitativă, un *fugato* în *stretto* între vioara I și vioara a II-a (la septimă), pe materialul tematic al secțiunii A, preluată la octavă de violă și violoncel.

Cvartetele prusiene sunt ultimele cvartete (K.575, 589, 590, 1789-1790) și au fost compuse în urma călătoriei din 1789 cu prințul Karl Lichnowski la Berlin, Dresda și Leipzig. Aici îl întâlnește pe cantorul și organistul J.Fr. Doles, un fost elev al lui Bach. La Leipzig, Mozart va cânta la orgă și va studia lucrări din creația lui J.S. Bach. Atmosfera cvartetelor degajă o luminozitate feerică, tonuri calde și blânde iar majorul predomină.⁶⁰⁷ Mozart va extinde ambitusul instrumentelor, în special al violoncelului, cvartetele fiind dedicate lui Friedrich Wilhelm, regele Prusiei. Toate părțile sunt realizate cu aceeași concentrare, nu mai există mișcări principale și secundare.

Cvartetul de coarde în Fa major (K.590, iunie 1790) încheie ciclul prusienelor și este ultimul din creația compozitorului. Partea a treia, *Menuetto.Allegretto* ne va surprinde prin caracterul viguros al temei care, condimentat cu *forte*le ritmului punctat al violei, metamorfozează menuetul francez într-un dans rustic german, surprinzător de asemănător cu cel suprapus Menuetului din opera *Don Giovanni* (vezi p. 127):⁶⁰⁸

Ex. 13

MENUETTO
Allegretto

The musical score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the first violin playing a rhythmic, dotted melody. The second system continues the piece, showing more complex rhythmic patterns and trills in the first violin and first violin parts.

⁶⁰⁷ Wilhelm Georg Berger, *op.cit.*, pp. 75-76.

⁶⁰⁸ Beethoven, la rândul lui, va renunța în *Cvartetul op. 130* la *scherzo*-ul preferat, aducând în partea a IV-a (din 6), un dans german, *Alla danza tedesca*.

După un pasaj cromatic ascendent, lansat de un *passus duriusculus* inversat, se cadentează repetat pe un motiv arpeggiat,

Ex. 14

preluat din Menuetul în Sol major, din volumul *Album pentru Anna Magdalena Bach*:

Ex. 15

Finalul menuetului,

Ex. 16

anticipează două cadențe din *Flautul fermecat* (K.620, 1791), din actul I, scena 12, respectiv actul al II-lea, scena 29:

Ex. 17

The musical score for Ex. 17 is a rehearsal mark from a larger work. It features six staves: Violins I and II, Viola, Flute (Pam.), Bassoon (P.), and Cello/Double Bass (Vc. e. B.). The music is in 3/4 time and G major. The first box highlights measures 1-4, and the second box highlights measures 5-8. The lyrics are in German: 'uns der Lie-be freun, wir le-ben durch die Lieb' al-lein, wir le-ben durch die Lieb' al-lein.' The dynamic markings are pp and mf.

Ca parte dintr-un gen, în afară de simfonii, menuetul este utilizat în lucrări camerale. Astfel, din cele 18 sonate pentru pian, doar două au menuete (în varianta Menuetului dublu – I și II – și a Menuetului cu Trio), ca parte (părți) mediane:

Sonate pentru pian

An	KV	Tonalitate				Partea	Indicația de tempo și caracter	Obs.
		Sonata	Menuetto					
			I	II	Trio			
1774	282	Mib	Sib	Mib	–	II, III (din 4)	–	Menuet I, II
1778	331	La	Re		La	II (din 3)	–	Menuet cu Trio

Din totalul de 50 de sonate pentru pian și vioară, unele păstrate doar fragmentar, 20 au menuet (din care nouă au câte două menuete) iar în șapte cazuri întâlnim *Tempo di menuetto* (incluzând un *Rondeau*, *Tempo di menuetto* și un *Tempo di menuetto mit Variationen*):

Sonate pentru pian și vioară

An	KV	Tonalitate				Partea	Indicația de tempo și caracter	Obs.
		Sonata	Menuetto					
			I	II	Trio			
1762	6	Do	Do	Fa	–	III, IV (din 5)	–	Menuet I, II
1763	7	Re	Re	re	–	III, IV (din 4)	–	Menuet I, II
1763	8	Sib	Sib	sib	–	III, IV (din 4)	–	Menuet I, II
1764	9	Sol	Sol	sol	–	III, IV (din 4)	–	Menuet I, II
1764	10	Sib	Sib	Mib	–	III, IV (din 4)	–	Menuet I, II
1764	11	Sol	sol	–	–	III (din 3)	–	Allegro ⁶⁰⁹ - Menuetto - Da Capo Allegro
1764	13	Fa	Fa	Fa	–	III, IV (din 4)	–	Menuet I, II
1764	14	Do	Do	Fa	–	III, IV (din 4)	–	Menuet I, Menuetto II en carillon
1766	29	Re	Re	–	Re	II (din 2)	–	
1766	30	Fa	Fa	–	–	II (din 2)	Rondeau. Tempo di Menuetto	Poco Adagio -rol de Trio în fa
1768	31	Sib	–	–	–	II (din 2)	Tempo di Menuetto	mit Variationen
1768	46d	Do	Do	do	–	II, III (din 3)	–	Menuet I, II
1768	46e	Fa	Fa	Do	–	II, III (din 3)	–	Menuet I, II
1768	55	Fa	Do	–	–	III (din 3)	Tempo di Menuetto Do	
1768	57	Fa	Fa	–	–	II (din 3)	–	
1768	58	Mib	Mib	–	–	II (din 3)	Moderato	
1768	59	do	Mib	–	–	II (din 3)	–	
1768	60	Mi	–	–	–	III (din 3)	Tempo di Menuetto mi	

⁶⁰⁹ Allegro, în cazul de față, este tratat ca Menuetto, prin reluarea *da capo*, iar Menuetto are rol de Menuetto II sau Trio.

1778	303	Do	–	–	–	II (din 2)	<i>Tempo di Menuetto Do</i>	
1778	304	mi	–	–	–	II (din 2)	<i>Tempo di Menuetto mi</i>	(Trio) Mi
1781	377	Fa	–	–	–	III (din 3)	<i>Tempo di Menuetto Fa</i>	(Trio) Sib

Doar patru din cele opt trio-uri au menuete, fiecare de altă factură (prin deschiderea spre alte dansuri, locul în succesiunea părților, sursa sonoră, tempo-ul și dublarea dansului):

Trio-uri (cu pian, de coarde și instrumente de suflat, de coarde)

An	KV	Tonalitate				Partea	Indicația de tempo și caracter	Obs.
		Trio cu pian	Menuetto					
			I	II	Trio			
1776	254	Divertimento Sib	–	–	–	III (din 3)	Rondeau. Tempo di Menuetto Sib	pian, vl., vlc.
1783	442	re	–	–	–	II (din 3)	Andantino (Tempo di Menuetto) Sol	pian, vl., vlc. (fragment)
1786	498	Mib	Sib	–	sol	II (din 3)	–	Menuet cu Trio: pian, cl., vl. Kegelstatt
1788	563	Mib	Mib	Mib	–	III, V (din 6)	I. Allegro II. Allegretto	Trio. vl., vla., vlc. Menuet 1, 2

Toate cele 19 *divertimento*-uri camerale păstrate (30, cu cele pierdute, sau fragmente) au menuet: K.289 în Mib - un *Menuetto*, K.166, 186, 213, 240, 252, 253, 270, 388, 439b nr. 4 și 5, și K.522 au *Menuetto cu Trio*; *Serenada K.388 în do minor* are o scriitură contrapunctică: *Menuetto in canone, Trio in canone al rovescio* (vezi replica: *Cvintetul de coarde K.406*). K.196e, 196f, 375, 439b nr. 1, 2 și 3 au două menuete cu un trio fiecare, iar *Serenada „Gran Partita” K.361 în Sib major* are două menuete cu câte două trio-uri fiecare. Este interesant de urmărit planul tonal al acestei ultime lucrări de 7 părți: *Menuetto I* - Sib, *Trio I* - Mib, *Trio II* - sol; *Menuetto II* - Sib, *Trio I* - sib și *Trio II* - Fa. Menuetele păstrează tonalitatea de bază, Sib major, iar trio-urile tonalitatea subdominantei (Mib major), a relativei minore (sol minor), a omonimei (sib minor) și a dominantei (Fa major):

Divertimento pentru suflători

An	KV	Tonalitate					Partea	Indicația de tempo și caracter	Obs.
		Divertimento Serenade, Trio	Menuetto						
			I	Trio	II	Trio			
1773	166	Divertimento Nr.3 Mib	Mib	Sib	–	–	II (din 5)		2 ob., 2 cl., 2 corni, 2 fg., 2 corni englezi
1773	186	Divertimento Nr.4 Sib	Sib	Fa	–	–	II, VI ⁶¹⁰ (din 6)		Trio în p. VI 2 ob., 2 cl., 2 corni englezi, 2 fg., 2 corni [Trio: 2 ob. 2 fg.]
1775	196e	Divertimento Mib	Mib	Mib	Mib	Mib	II, IV (din 6)		2 ob., 2 cl., 2 corni, 2 fg.
1775	196f	Divertimento Sib	Sib	Sib	Sib	Sib	II, IV (din 5)		2 ob., 2 cl., 2 corni, 2 fg.
1775	213	Divertimento Nr.8 Fa	Fa	Sib	–	–	III (din 4)		2 ob., 2 corni, 2 fg.
1776	240	Divertimento Nr.9 Sib	Sib	Mib	–	–	III (din 4)		2 ob., 2 corni, 2 fg.
1776	252	Divertimento Nr.12 Mib	Mib	Mib	–	–	III (din 4)		2 ob., 2 corni, 2 fg.
1776	253	Divertimento Nr.13 Fa	Fa	Sib	–	–	III (din 4)		2 ob., 2 corni, 2 fg.
1777	270	Divertimento Nr.14 Sib	Sib	Mib	–	–	III (din 4)	<i>Moderato</i>	2 ob., 2 corni, 2 fg.
1777	289 ?	Divertimento Nr.16 Mib	Mib	–	–	–	III (din 5)		2 ob., 2 corni, 2 fg.
1781	361	Serenada „Gran Partita” Sib	Sib	I Mib II sol	Sib	I sib II Fa	II, IV (din 7)	<i>Menuetto II Allegretto</i>	Menuetto I,II 2 ob., 2 cl., 2 corni di bassetto, 4 corni 2 fg., și cbs.

⁶¹⁰ Trio-ul (oboaie și fagot) - adaos la menuet.

									Trio I:-2 cl., 2 corni di bassetto II: 2 ob., 2 cl., 2 corni di bassetto, 4 corni, 2 fg., și cbs Trio IV: fără corni
1781	375	Serenada Mib	Mib	do	Mib	Lab	II, IV (din 5)		2 ob., 2 cl., 2 corni, 2 fg.
1782	388	Serenada do	do	Do	–	–	III (din 4)	<i>Menuetto in canone, Trio in canone al rovescio</i>	2 ob., 2 cl., 2 corni, 2 fg. - vezi Cvintetul de coarde K.406
1783	439b	Divertimento-Serenada Sib	Sib	Mib	Sib	Mib	II, IV (din 5)	<i>Allegretto</i>	(Wiener Sonatinen) 3 corni di bassetto în Fa
	439b	Divertimento-Serenada Sib	Sib	Mib	Sib	Fa	II, IV (din 5)		3 corni di bassetto în Fa
	439b	Divertimento-Serenada Sib	Sib	Sib	Sib	sib	II, IV (din 5)		3 corni di bassetto în Fa
	439b	Divertimento-Serenada Sib	Sib	Sib	–	–	III (din 5)		3 corni di bassetto în Fa
	439b	Divertimento-Serenada Sib	Sib	Sib	–	–	II (din 5)		3 corni di bassetto în Fa
1787	522	Sextet Fa	Fa	Sib	–	–	II (din 5)	<i>Menuetto. Maestoso</i>	„Dorf-musikanten - Sextett”

Din cele 23 de cvartete, 19 au menuet: 17 au menuet cu un trio, iar 2 din cvartetele milaneze, K.156 și 158, au *Tempo di Menuetto*. Începând cu *Cvartetul K.387*, Mozart indică aproape la toate (cu excepția K.464) tempo-ul: *Allegro*, *Allegretto* sau *Moderato*. Relația tonală între menuet și trio este: modulație la subdominantă (5) în K.80, 168, 171, 575 și 589; la dominantă (3) în K.169, 428 și 464; la omonimă (5), în K.170, 387, 421, 465 și 499; la relativă (1), în K.172 (probabil pentru evitarea tonalității sib minor) și păstrarea aceleiași tonalități (2) în K.458 și ultimul cvartet, K.590:

Cvartete de coarde

An	KV	Tonalitate				Partea	Indicația de tempo și caracter	Obs.
		Cvartet	Menuetto					
			I	II	Trio			
1770	80	Sol	Sol	–	Do	III (din 3)		
1772	156	Sol	–	–	–	III (din 3)	Tempo di Menuetto Sol	
1772/3	158	Fa	–	–	–	III (din 3)	Tempo di Menuetto Fa	
1773	168	Fa	Fa	–	Sib	III (din 4)		
	168a	Menuet Fa	Fa	–	–	I		fără Trio
1773	169	La	La	–	Mi	III (din 4)		
1773	170	Do	Do	–	do	II (din 4)		
1773	171	Mib	Mib	–	Lab	III (din 5)		
1773	172	Sib	Sib	–	sol	III (din 4)		
1773	173	re	re	–	Fa	III (din 4)		
1782	387	Sol	Sol	–	sol	II (din 4)	Allegro	
1783	421	re	re	–	Re	III (din 4)	Allegretto	
1783	428	Mib	Mib	–	Sib	III (din 4)	Allegro	
1784	458	Sib	Sib	–	Sib	II (din 4)	Moderato	JagdKvartett
1784	464	La	La	–	Mi	II (din 4)		
1784	465	Do	Do	–	do	III (din 4)	Allegro	Dissonanten
1785	465a	fragment/Do	Do	–	–	I		
1786	499	Re	Re	–	re	II (din 4)	Allegretto	Hoffmeister
1789	575	Re	Re	–	Sol	III (din 4)	Allegretto	
1790	589	Sib	Sib	–	Mib	III (din 4)	Moderato	
1790	590	Fa	Fa	–	Fa	III (din 4)	Allegretto	

Șase dintre cele șapte cvintete de coarde au menuete cu indicația Allegretto, iar în Cvintetul K.406 în do minor întâlnim *Menuetto in canone*. *Trio in canone al rovescio* (vezi Serenada K.388, în do minor). Tonal, sunt aproape aceleași relații

între menuet și trio ca la cvartete (dominantă, omonima majoră, subdominantă, mai puțin relativă), ultimele două cvintete păstrează aceeași tonalitate K.593 - Re major și 614 - Mib major. La acestea se adaugă Cvintetul cu clarinet K.581, doar cu menuet:

Cvintete de coarde

An	KV	Tonalitate				Partea	Indicația de tempo și caracter	Obs.
		Cvintet	Menuetto					
			I	II	Trio			
1781	46	Sib	Sib	–	I, II	II (din 3)		2 vl., 2 viole, vlc.
1773	174	Sib	Sib	–	Fa	III (din 4)	Menuetto ma Allegretto. Trio alternativ	"
1787	406	do	do	–	Do	III (din 5)	Menuetto in canone. Trio in canone al rovescio	vezi K.388 - Serenada nr.12 în Do
1787	515	Do	Do	–	Fa	II (din 4)	Allegretto	2 vl., 2 viole, vlc.
1787	516	sol	sol	–	Sol	II (din 5)	Allegretto	"
1790	593	Re	Re	–	Re	III (din 4)	Allegretto	"
1791	614	Mib	Mib	–	Mib	III (din 4)	Allegretto	"

Cvintet de coarde cu clarinet

An	KV	Tonalitate				Partea	Indicația de tempo și caracter	Obs.
		Cvintet	Menuetto					
			I	II	Trio			
1789	581	La	La	—	—	III (din 4)		

Tipologia diversificată a menuetului mozartian întâlnit în genurile camerale este următoarea:

Gen		Partea	Indicația de tempo	Obs.
Sonate	pian	II, III (din 4) II (din 3)		Menuet I și II/ Menuet cu Trio
	pian-vioară	III, IV (din 4) III (din 3) II (din 2) II (din 3)	<i>Rondeau. Tempo di Menuetto Tempo di Menuetto Moderato</i>	K.31- <i>Tempo di Menuetto mit Variationen</i>
Trio-uri	cu pian	III (din 3) II (din 3)	<i>Rondeau. Tempo di Menuetto Andantino (Tempo di Menuetto)</i>	

	coarde-suflat	II (din 3) III, V (din 6)	<i>Allegro</i> <i>Allegretto</i>	
	suflat	II, IV (din 5) III (din 5) II (din 5) II (din 4)	<i>Allegretto</i>	<i>Divertimento-Serenada</i> Sib K.439b
Divertimenti, Serenade suflat		II (din 5) II, VI (din 6) II, IV (din 6) II, IV (din 5) III (din 4) III (din 5) II, IV (din 7)	<i>Moderato</i> <i>Allegretto</i> <i>Maestoso</i>	<i>Menuetto in canone. Trio in canone al rovescio</i> (K.388)
Cvartete de coarde		III (din 4) III (din 3) II (din 4) III (din 5) II (din 5)	<i>Tempo di Menuetto</i> <i>Allegro</i> <i>Allegretto</i> <i>Moderato</i>	
Cvintete	de coarde	II (din 3) II (din 4) II (din 5) III (din 4) III (din 5)	<i>Allegretto</i> <i>Menuetto ma</i> <i>Allegretto</i>	<i>Menuetto in canone. Trio in canone al rovescio</i> (K.406)
	de coarde cu clarinet	III (din 4)		

Menuetul mozartian își îndeplinește, astfel, condiția de *affectus* a dansului original, existența sa fiind unul dintre elementele definitorii ale constituirii genurilor muzicii clasice. Dincolo de rolul său în configurarea acestora și particularizarea relației sincretice cu dansul, menuetul se manifestă aidoma „arhetipurilor purtătoare de sentimente estetice”, făcând trimitere la deja amintita relație dintre timpul muzical și cel mitic, și confirmă „concepția tradițională a timpului ciclic și a regenerării periodice ..”, respectiv „mitul *eternei repetări*”⁶¹¹.

⁶¹¹ Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise și mistere*, Editura Științifică, București, 1991, p. 105.

3. *Metamorfozele* lui Ovidiu și *Simfonia a III-a* de Sigismund Toduță

Îngălbenesci când vine din Pont vre o
scrisoare?

Cu mâna-nfiorată scrisoarea o deschizi?

.....
Ah! câte flori pe straturi și scoici pe
țărul mării,

Și cât de multe fire de mac adormitor,

În codrii câte fiare, câți pești înoată-n
mare,

Și-n aer câte păsări bat aerul din zbor,

Atâtea suferințe mă-neacă. Să le număr?

Dar valurile mării le pot eu număra?

Ovidiu, *Tristele*, cartea a IV-a

*Un mare poet trăiește pentru posteritate
în forme mereu schimbate și prin tot alte
și alte aspecte ale operei lui.*

Tudor Vianu

Cea de-a treia simfonie a compozitorului Sigismund Toduță poartă numele unui mare poet, Ovidiu. Interpretarea programatică poate fi legată de valoarea scrierilor sale, de rolul pe care l-a avut în poetică, de soarta care l-a exilat la Tomis. Așadar, un fragment din *Tristele* prefătează, în chip de *motto* această lucrare. Investigarea creației lui Ovidiu cât și cercetarea simfoniei toduțiene fac posibilă, însă, și altă interpretare. *Metamorfozele* reprezintă lucrarea cea mai consistentă și interesantă din întreaga creație a poetului. Pe de altă parte, „metamorfoza” dezvăluie, în plan retoric, un sens mitologic, pe de o parte, și unul tehnic-componistic, pe de altă parte. Temele toduțiene sunt metamorfozate asemenea personajelor mitologice și devin purtătoare de sentimente proprii valorilor estetice.

Mai mult, comparând viața și creația celor doi mari oameni de cultură, poetul Ovidiu și muzicianul Sigismund Toduță, vom găsi similitudini care îi apropie: studiile în Italia, preocuparea pentru retorică, hermeneutică și mituri, precum și maniera în care le-au tratat pe acestea din urmă, aducându-le în contemporaneitatea lor.⁶¹²

Prezenta investigație estetic-muzicologică nu și-a propus, desigur, să elucideze toate legăturile dintre programul și esența simfoniei. Sperăm să fie, totuși, sugestivă.

⁶¹² „Titus Livius spunea, într-o frază celebră, că povestind antichitatea sufletul său devenea antic. Ovidiu realizează contrariul: aduce antichitatea în loc să se îndrepte spre ea...” (Octave Blondel, *Notice sur Ovide*, în vol. „Ovide, *Les Metamorphoses*”, Collection des grands classiques français étrangers, Paris, 1913, XVII e, carte aflată în biblioteca lui Sigismund Toduță).

Ovidiu (43 î.Hr.–17 d.Hr.), poet elegiac, a trăit în epoca principatului lui Octavian Augustus, în „veacul de aur al poeziei latine”.⁶¹³ Istoria consemnează faptul că a fost originar dintr-o familie de cavaleri și a făcut studii de retorică la Roma și Atena, unde a avut profesori renumiți. Devenit magistrat, s-a retras pentru a se dedica poeziei, a fost acceptat și chiar adulat la curtea lui Augustus, din ordinul căruia a fost, în anul 8, exilat la Tomis, din motive rămase incerte. Pe lângă poezia lirică, elegiacă, erotică și de observație a moravurilor (*Amores*, *Ars Amandi*), poetul își dovedește erudiția și geniul poetic în tratarea subiectelor istorice și mitologice (*Heroides*, *Metamorphoseon Libri* și *Fasti*). *Tristia* și *Epistulae ex Ponto* au fost scrise în exil, în anii de singurătate și conțin scrisori adresate soției, prietenilor și împăratului. Aceste ultime volume reprezintă elementul de legătură dintre poet și cultura noastră, Ovidiu fiind primul poet cult care scrie despre istoria vechilor sciți, locuitorii Dobrogei de astăzi.

Amores („Amoruri”) au fost scrise la 20 de ani de Ovidiu și conțin elegii senzuale. Acestea, iar mai târziu *Canțonierul* de Petrarca, constituie excepțiile care ilustrează categoria estetică a frumosului, întrucât se manifestă la nivelul marilor proporții. Ele corespund însă, caracteristicilor acestei categorii axiologice: „dacă idealul sensibilizat este frumosul, precum spune Hegel, dacă frumosul este o formă vie cum Schiller spune, atunci semnificația frumosului trebuie să aibă un caracter dinamic participativ: nu numai proclamarea și desemnarea echilibrului, dar și participarea noastră de a menține, de a veghea acest echilibru.”⁶¹⁴

Cele cinci cărți (reduse, mai apoi, la trei) ale amintitei *Amores* sunt versuri elegiace de dragoste, sentimentul ideal, adresate unei ființe imaginare, Corinna. Mai târziu, Ovidiu va scrie *Remedia Amoris* („Remediile iubirii”) și *Ars Amandi* („Arta iubirii”), cea din urmă, un poem erotic în trei cărți, fiind, după unii autori, pretextul exilului.

Ovidiu este, de asemenea, autorul unui mic tratat despre de înfrumusețare (*De medicamine faciei feminae*), dedicat doamnelor romane.

Retrospectiv, „critica modernă vede în Ovidiu pe poetul care a retorizat poezia”, iar în comparație cu operele înaintașilor săi, „poemele lui Ovidiu sunt adevărate discursuri, adică dezvoltările unor teme cu variațiunile lor, cu enumerarea diferitelor aspecte, cu exemplificări mitologice”.⁶¹⁵ „Tendinței antiretorice” a poeziei moderne îi corespunde, de altfel, „diminuarea reputației lui Ovidiu”.⁶¹⁶

Tudor Vianu aprecia că, asemenea poemelor homerice, „opera lui Ovidiu a rămas un rezervoriu de teme poetice”.⁶¹⁷, adăugând că Shakespeare, La Fontaine și Goethe s-au inspirat din *Metamorfozele* lui Ovidiu.

⁶¹³ * * *, *Scriitori greci și latini*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 308.

⁶¹⁴ Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. I, tom 2, ed.cit., p. 318.

⁶¹⁵ Tudor Vianu, *Prefață*, la: Ovidiu Drimba, *Ovidiu, poetul Romei și al Tomisului*, Editura Tineretului, 1960, p. 7.

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ *Idem*, p. 9.

Deși a murit în exil (fiind reabilitat abia în anul 1967 !), cel care, în perioada sa de glorie, fusese numit *tenerorum lusor amorum* („cântăreț al iubirilor gingașe”) a avut o influență hotărâtoare asupra poeziei italiene și renașcentiste.

Metamorfoza, provenită din grecescul *μεταμόρφωσις* (transformare, metamorfoză) este „însușirea de care dispun zeii și alte personaje mitologice sau ființele fabuloase din folclor de a-și transforma aspectul ori structura sau de a deveni alte ființe sau obiecte (oameni, animale, plante, pietre), alteori fenomene (ploaie, fulger, vânt, ceață) ...”⁶¹⁸

Metamorfoza este „trecerea unui zeu, a unui om sau a unui animal (ori a unui obiect) într-o formă diferită, la intervenția divinității”⁶¹⁹.

Protagoniștii metamorfozei sunt:

1. zeii (în poezia greacă veche), care „iau diferite înfățișări pentru a li se arăta muritorilor și a le transmite mesaje”, ceea ce reprezintă „simpla asumare de către zei a unei forme vizibile” și nu metamorfoze propriu-zise. Mai mult, așa-zisa „metamorfoză” este reversibilă, servind doar scopurilor zeilor.

În literatură și mitologie avem sugestive exemple:

- Atena⁶²⁰ vine în Itaca și ia înfățișarea:
 - lui Mentos, regele din Tافos (Odiseea, cântul 1)
 - lui Mentor⁶²¹ pentru a-l sprijini pe Telemah⁶²² împotrivan pețitorilor (cântul 2)
 - unui tânăr păstor pentru a i se arăta lui Ulise⁶²³ (cântul 13);
 - Zeus ia înfățișarea:⁶²⁴
 - unui taur, ca să o atragă pe Europa;⁶²⁵
 - unei lebede, pentru a o seduce pe Leda;⁶²⁶
 - unui vultur, pentru a-l răpi pe Ganimedee;⁶²⁷
 - unei ploi de aur pentru a se apropia de Danae.⁶²⁸
 - Poseidon se metamorfozează în delfin ca să se apropie de Melanto, care-l va naște pe Delfos, eroul cetății Delfi.
2. oamenii, metamorfozați de zei pentru:
- a-i pedepsi pentru greșelile lor;
 - a-i feri de moarte.

⁶¹⁸ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983, p. 402.

⁶¹⁹ Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 548.

⁶²⁰ zeița greacă a înțelepciunii și războiului.

⁶²¹ erou grec, prietenul credincios al lui Ulise; numele lui a creat sintagma „prieten de încredere”.

⁶²² fiul lui Ulise și al Penelopei.

⁶²³ erou homeric, numit și Odysseus, participant la războiul troian.

⁶²⁴ știut fiind, din mitologie, că zeii iau cele mai diferite înfățișări atunci când se unesc cu muritorii.

⁶²⁵ nimfă, fiica lui Agenor, fiul lui Poseidon.

⁶²⁶ soția regelui lacedemonian Tindar, regele Spartei, care a avut două perechi de gemeni: doi cu Zeus (Castor și Pollux) și alți doi (Castor și Clitemnestra) cu soțul legitim.

⁶²⁷ păstor frigian, răpit de Zeus și investit cu funcția de paharnic divin, în locul zeiței Hebe.

⁶²⁸ fiica regelui Akrisios din Argos, închisă de tatăl ei într-un turn, de teama profetei că va fi ucis de nepotul său.

Aceste ipostaze sunt caracteristice poeziei elenistico-romane, care „nu s-a limitat să creeze legende sugestive și povestiri pline de gingășie”, ci „și-a propus să explice în cheie poetică, tocmai prin intermediul metamorfozelor, originea fenomenelor naturale, a plantelor, animalelor sau constelațiilor”.⁶²⁹

Metamorfozele oamenilor sunt, de obicei, ireversibile.

Ele pot fi:

- o consecință a iubirii zeilor față de oameni: Adonis⁶³⁰, Hiacintos⁶³¹, Filemon și Baucis⁶³², Narcis⁶³³, Dafne⁶³⁴, Heliadele⁶³⁵ (de menționat că metamorfoza nu reprezintă schimbarea într-un obiect, ci „în întreaga specie, ce va continua să păstreze în timp amintirea celui din care descinde”⁶³⁶);
- pedeapsa dată de zei pentru vina muritorilor: Miniadele⁶³⁷, regele scit Lincos⁶³⁸, Licaon⁶³⁹, Tereu⁶⁴⁰ sau Tiresias⁶⁴¹;
- rezultatul magiei: vrăjitoarea Circe îi transformă pe tovarășii lui Ulise în porci (*Odiseea*), sau Lucius este transformat, din greșeală, de vrăjitoare, nu în pasăre, ci într-un măgar (Apuleius, *Metamorfoze*).

Se apreciază că „o metamorfoză care implică toate personajele unei legende poate să rezolve o situație narativă”, evitând „sfârșitul dramatic”.⁶⁴²

Metamorfozele reprezintă continuitatea naturii, legătura dintre plante și animale.

Provenite din mitologie, metamorfozele nu lipsesc nici din artă. Sculpturile lui Brâncuși sunt, de pildă, „consacrate sublimului subînțeles în și prin infinit”, iar „toate motivele sale cum sunt *cercul* (infinit închis), *oul* (idem), precum și creațiile sale concrete *Coloana infinită* (înălțarea fără sfârșit), *Masa tăcerii* (infinitatea

⁶²⁹ Anna Ferrari, *op.cit.*, p. 548.

⁶³⁰ zeu grec, renumit prin frumusețea sa, care simbolizează moartea și renașterea ciclică a naturii.

⁶³¹ fiul zeului spartan Amiclas, care a murit din cauza geloziei lui Zefir; din sângele lui a răsarit o floare, zambila.

⁶³² Doi bătrâni din Frigia, care i-au găzduit pe Zeus și Hermes; dorind să moară împreună, Zeus l-a transformat pe Filemon în stejar iar pe Baucis, soția sa, într-un tei.

⁶³³ tânăr frumos, pedepsit de Nemesis să se îndrăgostească de propriul chip, drept care, mistuit de dor, a murit.

⁶³⁴ fiica zeului Ladon și Geei, care, pentru a scăpa de Apollo, a fost transformată de mama ei într-un laur.

⁶³⁵ fiice ale zeului grec solar Helios care, plângându-și fratele prăbușit cu carul de foc al tatălui lor, au fost metamorfozate în ploi, iar lacrimile lor în boabe de chihlimbar.

⁶³⁶ Anna Ferrari, *op.cit.*, p. 549.

⁶³⁷ cele trei fiice ale lui Minias, pedepsite de Dionysos pentru că au disprețuit cultul său și transformate în liliaci.

⁶³⁸ transformat de Demeter în linx, pentru vina de a fi încercat să-l omoare pe Triptolem (erou grec, protagonist al Misterelor Eleusine, protejat al zeiței Demeter).

⁶³⁹ rege al Arcadiei, transformat de Zeus în lup, pentru că i-a oferit acestuia carnea propriului său nepot, Arcas, pentru a se convinge de natura divină a oaspetelui său.

⁶⁴⁰ erou grec, rege al tracilor, transformat de Zeus în șoim.

⁶⁴¹ prezicător orb, transformat de zei în femeie.

⁶⁴² Anna Ferrari, *op.cit.*, p. 549.

pauzei), *Poarta sărutului* (infinitatea dragostei) etc., reprezintă tot atâtea metaforizări empirice în artă ale sublimului infinit”⁶⁴³.

În muzică, partitura nu este altceva decât „metamorfoza artistică a unor afectivități umane particularizate” care, „în cursul receptării artistice afectivitățile modelate, «vor porni» înapoi pe axă, în direcția emoționalului concret-activ, și opera de artă va fi mijlocită spre publicul ei”⁶⁴⁴.

Astfel, în ilustrarea *demonicului* mozartian, este pusă în evidență „răutatea sensibilizată în habitusul frumosului”, care „crează aparența inerenței pozitive, deși intențiile lui Mozart constau tocmai în redarea *demonicului* ca atare.” Iar „melodia *minunată* devine și ea demonică, purtătoare de rău, fie că este vorba de curtoaziile lui *Don Giovanni*, fie de planurile de răzbunare perfidă ale *Reginei Noptii*”⁶⁴⁵.

Tema lui Figaro, citată în alt context (alte „personaje”, o altă „situație” și „acțiune”) în *Don Giovanni* (ultimul act), reprezintă o metamorfoză de la ironic la demonic.

Mozart utilizează transformarea tematică cu efecte dramatice în actul al II-lea al operei *Così fan tutte*, unde grațiosul $\frac{6}{8}$ se transformă într-un *Presto* $\frac{4}{4}$. Haydn, în *Simfonia 103* (cu *tremollo de timpan*), transformă introducerea din *Adagio* la sfârșitul *Allegro*-ului. Beethoven, în finalul *Simfoniei a IX-a*, transformă tema Odei bucuriei din $\frac{4}{4}$ - Re major în $\frac{6}{8}$ - *Alla marcia*, în Si bemol major.

Berlioz, în *Simfonia fantastică*, modifică *ideea fixă* în fiecare mișcare, în funcție de context. Aceeași temă poate fi pasională, în prima parte, elegantă în partea a II-a (*Un bal*), și grotescă în ultima mișcare, *Visul unui nopți de sabat*.

Liszt transformă tema ezitantă din debutul *Preludiilor* într-o variantă ce, în final, conotează gloria.

În finalul baletului *Lacul lebedelor*, Ceaikovski modifică tema minoră într-o ipostază triumfală în major.

Bartók utilizează tema mitică a metamorfozei în *Cantata profana*, în care „esența trece de la grotesc la transcendent, într-o sinteză particulară” caracteristică doar muzicii lui. În această creație, compozitorul „a condensat destinul tragic al Europei interbelice: alienarea și eliberarea omului disperat din strânsoarea puterilor demonice”⁶⁴⁶.

Pentru a explica mecanismul retorico-estetic al metamorfozei, esteticianul Ștefan Angi o compara cu metafora și simbolul. Dacă „modul de existență al metaforei este *transcenderea*” iar „împreună cu simbolul, metafora reprezintă complementaritatea existenței *poziționale* și *ondulatorii*”, primul „consolidând punctiformitățile extremelor de simbolizat și simbolizant”, cel de-al doilea „dinamizând trecerea dintr-un stadiu contextual în altul, provocând schimbarea locului și/sau al denumirii inițiale”. Atunci, acestei dihotomii „îi putem adăuga și cea de-a treia, menită să subsumeze rezultatele trecerii, și anume: *metamorfoza*”. Aceasta „reprezintă secțiunea transversală a coeziunii (sau a adeziunii) pilonilor confrunțați”, în timp ce „metafora urmărește secțiunea longitudinală a trecerii

⁶⁴³ Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. I, tom 2, ed.cit., p. 357.

⁶⁴⁴ *Idem*, vol. I, tom 1, ed.cit., p. 111.

⁶⁴⁵ *Idem*, p. 72.

⁶⁴⁶ Angi István, *Zene és Esztétika*, Kriterion Konyvkiadó, Bukarest, 1975, p. 19.

însăși”. Simbolul, la rândul său, reprezintă „stadiile deschis și închis ale componentelor poziționale de extremă”.⁶⁴⁷

Există și forme care se manifestă aidoma metamorfozei. *Passacaglia* sau *ciaccona*, de pildă, aduc „o serie întreagă de metamorfoze ale temei propriu-zise” prin expunerea repetată a acesteia.⁶⁴⁸

În sens tehnic, pur muzical, dincolo de program, metamorfoza (transformarea) se referă la latura tematică: un termen folosit să definească procesul modificării unei teme astfel încât, într-un nou context, este diferit, dar încă manifestă alcătuirea din aceleași elemente; o sintagmă derivată ar fi „metamorfoza tematică”. În formele ciclice, în dorința realizării continuității dintre mișcări, procesul devine o metodă favorită în muzica sec. al XIX-lea, realizându-se o mai mare coeziune în interiorul și între părțile lucrărilor multipartite. Acest procedeu este intens utilizat în operă. Se observă o mare măiestrie la modificările ritmice, melodice, în dinamică și în orchestrarea unei teme, în scopul adaptării acesteia unor scopuri diferite, adesea unor motive programatice. Transformarea tematică nu este altceva decât o aplicație a principiului variațional. Tema transformată are propria viață și independență, nu mai depinde de tema originală.

Perechile de dansuri de la începutul sec. al XVII-lea dovedesc cazuri remarcabile de transformări tematice, în același timp cu formele variaționale, care vor lărgi structurile muzicale. La John Bull, de exemplu, în *Dansurile pentru clavecîn*, *Pavana* se transformă adesea în *Gagliarda* cu modificări libere.

În barocul târziu, dezvoltarea tematică se referă mai degrabă la procedeele utilizate în Fugă, ca: augumentarea, diminuția sau variația, și mai puțin la dansurile-perechi bazate pe o singură idee tematică.⁶⁴⁹

În creația lui Ovidiu, *Metamorfozele* (*Metamorphoseon Libri*), lucrare ce „atinge dimensiunile *Iliadei*”,⁶⁵⁰ constituie un „amplu poem epic, o istorie mitologică a genezei lumii, a metamorfozei ființelor și lucrurilor”, începând cu „cea dintâi și cea mai grandioasă metamorfoză - creația lumii, pe baza existenței primordiale a materiei” - poetul descrie vreo două sute patruzeci de preschimbări legendare de oameni în alte făpturi, în plante, flori, arbori, stânci, constelații etc.”⁶⁵¹

Metamorfozele lui Ovidiu, un amplu poem epic (15 cărți) de inspirație mitică, scris în hexametri dactilici.

George Călinescu afirma că „sarcina eminentă serioasă pentru un poet era atunci să trateze despre *natura rerum* ca Lucrețiu, pe care Ovidiu îl admira” și „să demonstreze originea mitică și divină a lui August”. *Metamorfozele*, „o istorie fabuloasă a universului”,⁶⁵² luată *ab ovo*, par să încerce a demonstra tocmai acest lucru.

⁶⁴⁷ Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. II, tom 1, ed.cit., p. 229.

⁶⁴⁸ *Idem*, vol. II, tom 2, p. 555.

⁶⁴⁹ Cf. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Ltd., London, 1992.

⁶⁵⁰ Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, vol. I, Editura Saeculum I.O. - Vestala, București, 1998, p. 118.

⁶⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵² George Călinescu, *Scriitori străini*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 125.

Totuși, „cu tot aerul de a face apoteoza epocii augustane, *Metamorfozele* descriu era crispată jupiteriană”, în care „poftele lui Jupiter sunt insațiabile, ceilalți zei nu sunt mai plini de decență, zeițele în frunte cu Junona sunt geloase, invidioase și răzbunătoare”. Este, de fapt, „esența mitologiei greco-latine”, cu deosebirea că „Ovidiu aduna laolaltă dezastrele pricinuite de prepotența divină”. Dincolo de coincidența dintre această manieră poetică și destinul poetului, exilat atunci când *Metamorfozele* arau aproape terminate, lucrarea „disimulează o condiție umană tragică”,⁶⁵³ sub aparența întâmplărilor din lumea minerală, vegetală sau animală.

Procedeul contrastelor („grațiosul cu monstruosul, gingașul și ferocele, miniaturalul și enormul”) este atotprezent, derivat parcă din antiteza medievală angelic-demonic.

Călinescu observase pe pereții exteriori ai mănăstirii Lainici, ridicată de Caragea, chipul lui Ovidiu, alături de cel al lui Aristot, și a concluzionat: „cum zugravul nu putea să aibă nici o noțiune despre acest poet și nici să picteze din fantezie, e de admis, fără a cunoaște un studiu special, că în tradiția bisericii bizantine Ovidiu fusese mai dinainte «reconsiderat»”.⁶⁵⁴

Celula generatoare (tragică) a *Simfoniei a III-a* (compusă în 1957) apare ca *motto*: semnificația muzicală ne trimite spre tetracord, interpretat drept „tricord cu anacruză”.⁶⁵⁵ Înțelesurile alegorice permit o scurtă investigație hermeneutică: denumirile literale ale notelor ne conduc spre înțelesul notat mai jos, cuvântul „efigia”⁶⁵⁶:

Motto:



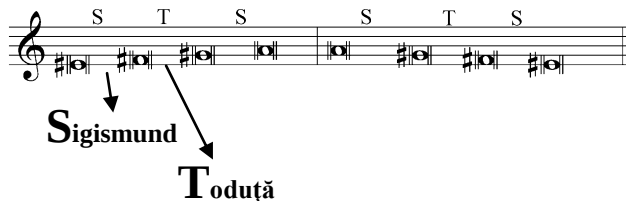
EIS - FIS - GIS - A

Eis - FIs - GIs - A

E F I G I A

Succesiunea semiton-ton permite și o altă analogie, legată de inițialele compozitorului:

Motto:



⁶⁵³ *Idem*, p. 130.

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

⁶⁵⁵ Ilie Balea, *Simfonia Tristiilor și Ponticelor*, în vol. „Dialogul artelor”, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 299.

⁶⁵⁶ „Leucip și Democrit continuă teoria efluviilor a lui Empedocle, cristalizând așa-numita concepție a «efigiilor». Aceste mici imagini, εἰδωλα, emise de fiecare corp impresionează organele de simț, dând un tip de cunoaștere ...”. Ion Maxim, *Orfeu, bucuria cunoașterii*, Editura Univers, București, 1976, p. 181.

Se adevărește astfel că „uneori simbolul poate atotcuprinde întreaga lucrare artistică, devenind elementul dominant pe tot ansamblul creației”.⁶⁵⁷

Partea I (*Moderatamente mosso, poco rubato, quasi una threnia*), scrisă într-o formă de sonată, începe cu armonie de cvinte la corzi grave și fagot, în mers de șaisprezecimi, cu indicația *senza espressione*. Atmosfera este elegiacă (asemeni poeziei lui Ovidiu), cerută și de indicația *threnia* (lb. gr = cântec funebru).⁶⁵⁸ După două măsuri introductive, se profilează, tot în registrul grav, tetracordul major ascendent,

Ex. 1



echivalentul lidianului antic, mod lasciv, condamnat de Platon. În măsura 5, în *fff*, izbucnește motivul tragic, descendent, în ritm iambic,⁶⁵⁹ pe parcursul a șaisprezece măsuri, coborând patru octave ale registrului (acest *descensio* pare a reconstitui soarta lui Ovidiu):

Ex. 2



Sonoritățile unui marș cadențat (măș. 22) evocă disciplina militară romană și face aluzie la hotărârea suveranului August de a-l exila pe poet:

⁶⁵⁷ Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. II, tom 1, ed.cit., p. 218.

⁶⁵⁸ vezi: Homer, *Iliada*, XXIV 721.

⁶⁵⁹ „Dintre ritmuri, cel *eroic* [compus din *dactili* și *spondei* în raport de 1/1] este solemn, dar lipsit de armonia conversației obișnuite, pe când *iambul* [în raport de 1/2] este însăși vorbirea celor mulți; de aceea, dintre metri, oratorii folosesc mai cu seamă trimetri iambici când vorbesc”. *Troheul* „este mai propriu dansului *cordax*”, în timp ce „*peanul* [în raport de 1/1,5] este al treilea ritm” (Aristotel, *Retorica*, trad. Maria-Cristina Andrieș, Editura IRI, București, 2004, III, 8, 1408 b-1409a, p. 321.). Notăm, de asemenea, că ritmul invers punctat corespunde iambulului, având în vedere faptul că „modul de cântare solistic îngăduie mai multă independență interpretativă ce poate afecta îndeosebi ritmul” (Constantin Rîpă, *Teoria superioară a muzicii*, vol. II, *Ritmul*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2002, p. 37).

Ex. 3

m. 22 poco meno mosso rit. a tempo

I II Vle Vlc. Cb.

fz sf sf sf sf

O temă secundă își face apariția în măsura a 67-a, având structura tetracordului ionic (lidicul antic) de la începutul simfoniei, intonat descendent, în dipodie spondaică și pirică. Apariție meteorică în expoziție, de durată unei perioade, această temă va avea o pondere mult mai mare în finalul reprizei, unde suferind augmentări, diminuări, permutări, va păstra același profil armonic în mixturi de cvartsextacord. Desenul melodic tetratonic al contrapunctului din bas va păstra un timp ostinato-ul ritmic, fiind rarefiat la rândul său spre final.

Ex. 4

Lo stesso tempo

m. 67

Ob. Fg. Vlc. Vlc.

mf cantabile

pizz.

pp legieriss.

pizz.

Momentul liric, contrastant, apare în măs. 89, la clarinet solo, o melopee cu intonații populare, evocând „poetul amorului” de odinioară. La reluarea temeii, elanul clarinetului se frânge brusc, asemenea carierei lui Ovidiu la Roma:

Ex. 5

m. 120

Cl.

poco f cantabile moltissimo

lunga

Jocul desprins din aulodia clarinetului (reluat imitativ la coarde) va aduce o notă de optimism (o evocare a hedonismului ovidian la curtea lui August), singura de altfel din această parte, chiar din întreaga simfonie:

Ex. 6

m. 130

Vni. I

quasi ff

Vni. II

quasi ff

Vle

quasi ff

4

Secvențarea temeii, elanul ascendent, diminuarea valorilor ritmice la treizeciodoimi, toate acestea vor crea impresia unui dans exuberant, întrerupt de revenirea motivului tragic.

Punctul culminant al părții (începând cu măs. 278) va fi realizat prin preluarea motivului la instrumentele de suflat. În contrast, pianul și corzile grave realizează o diminuare ascendentă a tetracordului prezentat în *motto*. În registrul acut, la flautul *piccolo* și flaut (cu efect de *frullato*), vioara I și a II-a, apare *motto*-ul, augmentat, în sens ascendent.

Prima parte se va încheia într-un *decrecendo* în modul frigid antic (doricul de azi), ultima apariție a motivului tragic fiind prezentată, sugestiv, la *celestă*.

Partea a II-a (*Largo*), cu caracter liric, debutează cu „efigia” prezentată atât ascendent cât și descendent, în ritm punctat (inversul temeî tragice), la unison,

Ex. 7

m. 1 $\frac{4}{4}$ *Largo*

Fl. 

m. 8 *8va* 

precum și în *stretto* (canon):

Ex. 8

m. 14

Ob. 

Fg. 

O ipostază derivată a temeî apare în măs. 25:

Ex. 9

m. 25 *Muovendo*

Cl. basso *Solo* 

poco f cantabile

În final (măs. 133), tema apare simultan, cvasi-heterofonic, împreună cu *motto*-ul:

Ex. 10

m. 133

Fl. picc. *pp* *assai (lontano)*

Cl. *mf* *cantabile*

În măs. 42 se conturează o a treia temă, de factură diatonic-pentatonică. Alterată și amplificată orchestral, va pregăti repriza finală:

Ex. 11

Piu mosso

42

Ob. 1 *pppp*

Ob. 2 *pppp*

Ob. 3 *pppp*

Cor. 1 *pp*

Cor. 3-4 *pp*

Momentul pregătitor al culminației se va realiza cu ajutorul acestei ultime teme intonată în registrul grav, căreia i se va suprapune tema inițială în *habitus* diatonic.

Ex. 12

m. 84

Cl. in Do

mf cantabile

Cb.

mf cantabile assai

Partea evoluează de la liricul elegiac spre culminația finală (măs. 114-123), în care atmosfera dramatică este legată de intonațiile cornului și de ritmul dublu punctat:

Ex. 13

Meno mosso

m. 114

1

2

Cor.

3

4

Asemenea părții I, culminația celei secunde se va sfârși treptat în sunetele temei inițiale inversate. Sunt rememorate tema a doua, *forte cantabile* a primei sale apariții devenind *pianissimo dolente*, iar tema derivată imprimă un ultim avânt discursului muzical. Epilogul ascendent al *motto*-ului frânt va încheia această parte într-un *pianissimo morendo*.

În Partea a III-a (*Allegro moderato*)⁶⁶⁰, alcătuită din 28 de variațiuni pe *ostinato*,⁶⁶¹ tema-efigie este amplificată până la dimensiunile unei teme de passacaglie.⁶⁶²

⁶⁶⁰ Parte care, în partitura tipărită la Editura Muzicală, București, 1975, nu apare (!).

⁶⁶¹ Notate în manuscrisul pentru pian.

⁶⁶² Vasile Herman consideră că întregul final „este afiliat principiului de ciacconă”, fapt confirmat de „modalitățile libere de construire a ciclului” (*Forme variaționale în muzica românească contemporană*, în „Lucrări de muzicologie”, vol. 22, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2003, p. 34).

Interpretată astfel, simfonia reprezintă, asemenea creației poetice a lui Ovidiu, suma valorilor estetice pozitive. Vectorul care conduce spre sublim pare a sugera (sau anticipa) reabilitarea poetului care, prin valoarea sa, și-a depășit destinul.

Contrastele tipice retoricii lui Ovidiu (vezi p. 154) se regăsesc în structura părților simfoniei. Astfel, părțile I și a II-a sunt pluritematice, în timp ce partea a III-a este monotematică. De asemenea, primele două părți încep și se termină în *p* sau *pp* și conțin câte o culminație dinamică, în timp ce finalul începe în forță, se termină în *ff*, și are un mijloc contrastant (*dolente*). În prima parte găsim fluctuații de tempo și schimbări frecvente de măsuri.

Notăm și efectul timbral voit grotesc al surdinei la alămuri, regăsit în fiecare dintre părți, ceea ce relevă imaginea deformată a unor teme lirice.

Gândită retoric și realizată prin succesiunea (sau „metamorfoza”) a trei *ethos*-uri, corespunzătoare mișcărilor, simfonia are rădăcini nu numai în lumea antică ovidiană, ci și în universul marilor epoci creatoare. Finalul, de pildă, confirmă teoria estetică. Forma variațională face trimitere la „barocul - sec. XVIII, «kantian»”, care „a trăit cu adevărat integritatea spirituală a epocii sale, ajungând la tensiuni contrastante în opunerea alternativelor de *sau-sau* în teze și antiteze, care la rândul lor au fost construite similar, chiar identic. Astfel se ajunge la promovarea predominantă a valorii sublime, care, precum se știe, ocupă *zona acumulativă* între frumos (echilibru) și tragic (conflict) a axei real-ideal. Alternativele - totul și/sau nimic - sunt mediate muzical în structurarea contrastant-binară a blocurilor de mari proporții. Puțin paradoxal am putea spune că *medierea aici este directă* în sensul că dezvoltarea repetitivă a lui «Unu» (întreg și independent) nu cere verigă intermediară și parcurgerea înmulțită a aceluiași drum este edificatoare inclusiv pentru metaforizarea hiperbolică a alternanțelor fricii exacerbate cu bucuria euforică atât în polifonia sacră-transcendentală, cât și în cea profană a muzicii barocului”.⁶⁶⁴

⁶⁶⁴ Ștefan Angi, *Prelegeri ...*, vol. II, tom 2, ed.cit., p. 483.

4. Ede Terényi – Anotimpurile

Omnis ars imitatio est naturae ⁶⁶⁵

Seneca

Ciclicitatea vieții și a naturii a reprezentat, în istoria muzicii, o temă care a fost transfigurată muzical în toate perioadele de creație.

De origine egipteană, adoptarea anului solar este legată de „o concepție despre sfârșitul și începutul unei perioade temporale, întemeiată pe respectarea ritmurilor biocosmice”, ce se încadrează „într-un sistem mai vast, cel al purificărilor periodice”.⁶⁶⁶ Potrivit acestor străvechi credințe, „... pe durata acestei «tăieturi în timp» care este «Anul» asistăm nu numai la încetarea efectivă a unui interval temporal și la începutul unui alt interval, dar și la *abolirea* anului trecut și a timpului scurs”. Semnificațiile ritualului depășesc simpla purificare, căci odată cu „anularea păcatelor și a greșelilor individului și ale comunității”, vastul sistem ceremonial al Anului Nou și „ambivalența și polaritatea acestor episoade (post, excese, tristețe și bucurie, desperare și orgie etc.)” repetă „momentele mitice ale trecerii de la Haos la Cosmogonie”, „gestul arhetipal” al „regenerării lumii și vieții”.⁶⁶⁷

În muzică, observăm că notorietatea *Anotimpurilor* vivaldiene este egalată de varianta vocal-simfonică realizată de Haydn. O replică mozaică, în genul miniaturilor instrumentale, sunt cele douăsprezece luni pianistice ale lui Ceaikovski. Nici muzica secolului XX nu ocolește această temă de inspirație, compozitorul Ede Terényi compune patru concerte dedicate anotimpurilor: *Primăvară aurie*, concert pentru clavecin solo, orchestră de coarde și percuție (1996), *La puerta del sol*, pentru vioară, violoncel solo și orchestră de coarde (1987), *Focurile toamnei* pentru două viori, orchestră de coarde și percuție (1988) și *Pădurea de argint* pentru solo percuție, orchestră de coarde și percuție (1987).

O primă remarcă este legată de diversitatea genurilor care redau programatic anotimpurile: concert pentru vioară solo (Vivaldi), oratoriu (Haydn), miniaturi pentru pian (Ceaikovski) și concerte pentru formații instrumentale diferite (Terényi).

De asemenea, dorim să relevăm sursele poetice care au stat la baza acestor paradigme: picturile epocii și versurile lui Metastasio (dedicate primăverii) în cazul lui Vivaldi, poemul lui James Thomson pentru Haydn, poezia rusă a secolului al XIX-lea (Pușkin și alții) la Ceaikovski, respectiv propriile creații plastice pentru Terényi.

⁶⁶⁵ „Orice artă este imitația naturii”.

⁶⁶⁶ Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reînnoiri. Mituri, vise și mistere*, Editura Științifică, București, 1991, p. 46.

⁶⁶⁷ *Idem*, pp. 47, 52.

În sfârșit, ne-a surprins persistența temei programatice, care se manifestă aidoma miturilor, relevante fiind pentru demersul nostru, modalitățile expresive de redare a sensurilor profunde pe care creațiile amintite le generează și mijloacele de expresie utilizate.

Astfel, Monteverdi (1567-1643) ilustrează *ethos*-ul dramatic cu timbruri specifice, trompete împreună cu talgere pentru monumental și flaute pentru pastoral. Pitorescul onomatopeelor fusese inaugurat în madrigale de Clément Jannequin (1485-1559) în *Le chant des oyseaux* și Adriano Banchieri (1568-1634) în *Contraponto bestiale alla mente*. Pictorul flamand Pieter Brueghel cel Bătrân (1525/1530-1569), în seria *Lunile anului* (1565) înfățișează viața obișnuită a țăranilor într-un peisaj natural, în *Vânător iarna* (Viena), *Furtuna* (id.), *Cositul* (Praga), *Secerișul* (New York) și *Reîntoarcerea turmelor* (Viena). Brueghel integrează ciclul anotimpurilor chiar și în subiecte religioase precum *Convertirea Sfântului Pavel* (1567, id.) sau *Adorația magilor iarna* (1567, Winterthur, colecție particulară).⁶⁶⁸ Iar J.J. Rousseau (1712-1778) în romanul *Iulia sau Noua Eloiză* (1761) va face elogiul vieții curate în mijlocul naturii. *Cu modulația și armonia se imită în modul cel mai adecvat ceea ce vor să exprime cuvintele!* - spune Gioseffo Zarlino.⁶⁶⁹

În concertele intitulate *Anotimpurile*, apărute în 1725, Antonio Vivaldi vine în întâmpinarea publicului venețian amator de spectacol cu ceva inedit: prezentarea fiecărui anotimp printr-un sonet, compus chiar de autor și aplicat nu numai înaintea fiecărui concert ci și pe parcursul lucrării pentru ilustrarea primăverii cu adierea zefirilor, ciripitul păsărilor, siesta căprarului; fulgere și tunete ce prevestesc ploaia, doar întrerup pentru un scurt timp, dar nu tulbură echilibrul tabloului idilic.

Interesul pentru fenomenele naturii datează din Renaștere, când după modelul antic, s-au redescoperit spațiul și timpul ca dimensiuni ale cosmosului. „Jupiter a pus capăt primăverii de odinioară și prin ierni, veri, toamne inegale și primăveri scurte a împărțit anul în patru anotimpuri. Atunci, pentru întâia oară s-a încins aerul încălzit de arșițe uscate și gheața a făcut punte întărită de vânturi”.⁶⁷⁰ Michelangelo imaginează *Noaptea și Aurora* ca personaje feminine, iar *Ziua și Crepusculul*, masculine atunci când realizează mormântul lui Iulian și Lorenzo de Medici.

Precursorii lui Vivaldi în atașarea unui program la o lucrare instrumentală este Johann Kuhnau, care în 1700 compune 6 sonate pentru clavecin, fiecare dintre ele fiind precedată de o istorisire biblică și după patru ani, J.S. Bach, în lucrarea *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*.

Haydn va avea o viziune clasicizantă asupra prezentării *Anotimpurilor* în pofida insistențelor agasante ale libretistului său, van Swieten care îi cerea excesive onomatopeizări. Imitații de felul acesta din precedentul oratoriu, *Creațiunea*, i-au atras din partea criticaștrilor eticheta de „regele imitator al animalelor”. În această dispută Haydn va avea ultimul cuvânt realizând fulgerul în stilul său de cinci decenii, prin zigzagul melodic al flautelor și nu pizzicato-ul coardelor. Succesul

⁶⁶⁸ Patricia Fride-Carrasat, *Maeștrii picturii*, Enciclopedia RAO, 2004.

⁶⁶⁹ Zarlino, *Cantici carnascialeschi del Rinascimento*, Bari, 1936, p.184, cit. în: Ion Ianegic, *Antonio Vivaldi*, Editura Muzicală a U.C., București, 1965, p. 115.

⁶⁷⁰ Ovidius, *Metamorfoze*, Editura Științifică, București, 1972 p. 50.

premierei din 24 aprilie 1801, a condus la repetarea concertului în 1 mai, iar în 24 mai s-a cântat în fața a 4000 de spectatori. Haydn va primi medalia de aur *Salvator* a orașului Viena pentru trei concerte cu *Anotimpurile* date în scop de binefacere. Punctul de plecare al oratoriului îl reprezintă poemul *Seasons* al iluministului englez James Thomson (1700-1748). Poemul reflecta spiritul epocii Renașterii târzii și începutul umanismului. Frumusețile naturii erau elogiuate de Thomson și „influența naturii asupra vieții omului de la țară” și „reflexul sănătos, moral, pe care natura îl exercită asupra structurii psihicului uman”. Sub aspectul unei opere literare, poemul era o mică enciclopedie cu date istorice, geografice și biologice legate de climă. *Anotimpurile* lui Haydn se constituie într-un oratoriu laic, o operă scenică structurată în recitative de operă lirică, coruri și pagini orchestrale. Întreaga lucrare degajă un optimism jovial bazat pe înțelepciune și echilibru sufletesc.

Un *Anotimp* mai personal, interiorizat, vor aduce cele douăsprezece miniaturi pentru pian ale lui Ceaikovski. Compuse în perioada decembrie 1875 - noiembrie 1876, fiecare lună poartă un titlu sugestiv și sunt precedate de versuri din poezii ruse contemporani, începând cu Pușkin. Continuând în stilul miniatural al *Scenelor pentru copii* și al *Albumului pentru tineret* schumannian, Ceaikovski alătură imagini tipic rusești (ca *Mașlenița*, sărbătoarea iernii din luna februarie, *Noaptea albe* ale lunii mai și *Troica* din noiembrie) peisajului venețian, în ritmul legănat al *Barcarolei* din luna iunie. Cu zece ani mai devreme (1886), anotimpul rusesc îl inspirase pe tânărul Ceaikovski, proaspăt absolvent al Conservatorului din Sankt Petersburg în compunerea primei sale simfonii, *Visuri de iarnă*. Ultima sa simfonie, numită de el „Simfonia program”, intitulată *Patetica* după premiera din 28 octombrie 1893, conform planului notat de el în 1892, ar fi avut următoarea idee: prima mișcare *Viața*, iar finalul *Moartea*. Părțile a doua și a treia evocau dragostea, respectiv dezamăgirea. Planul simfoniei va suferi modificări, păstrând tonul profund pesimist.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea marchează evoluția muzicii spre modernism urmând aceleași trasee de „dizolvare și reconstituire”⁶⁷¹ ca la celelalte arte. Începe cu structurile complexe ale armoniei cromatice din creația lui Wagner, Bruckner și Mahler, crearea obsesivelor leitmotive și a sonorităților hiperbolizante. Secolul XX va crea prin Stravinski și Bartók o muzică de inspirație națională și organizată în jurul percuției și a ritmului. Scriabin, Berg, Schönberg și Webern părăsesc tradițiile armoniei occidentale construind sisteme atonale, iar italianul Luigi Russolo, compozitor dar și pictor futurist și inventator creează o „artă a zgomotelor”.

Modernismul și-a propus „desacralizarea materiei muzicale, prin apariția non-formalului, a non-instituitului, a non-reprezentativului”.⁶⁷² Odată cu dizolvarea conformismului muzical, renunțarea la limbajele tradiționale, ia naștere compozitorul-inventator.

Compozitorul Eduard Terényi realizează în *Anotimpuri* o suprapunere de imagini inedite: teme construite în sistemul modal renescentist cu scriitură barocă și

⁶⁷¹ Steven Connor, *Cultura postmodernă*, în „Hrestomație pentru disciplinele Teorii moderne asupra artei și retorica muzicală”, p. 211.

⁶⁷² *Idem*, p. 213.

orchestrație modernă. Arhitectura celor patru concerte, prevăzută fiecare cu un titlu: *Primăvară aurie*, concert pentru clavecin solo orchestră de coarde și percuție (1996), *Poarta Soarelui*, pentru vioară, violoncel solo și orchestră de coarde (1987), *Focurile toamnei* pentru două viori, orchestră de coarde și percuție (1988) și *Pădurea de argint* pentru solo percuție, orchestră de coarde și percuție (1987), conduce la viziunea tripartită vivaldiană. Atașarea sugestivă a celor douăsprezece gravuri reprezentând lunile anului, realizate de însuși compozitorul, îl apropie de viziunea ceaikovskiană a *Anotimpurilor*.

Alegerea pentru investigația noastră analitică a celui de-al treilea „anotimp” se justifică prin semnificația acestuia în viața autorului, amintirea primei întâlniri cu Clujul, de care îl leagă o dragoste profundă și mai bine de patruzeci și cinci de ani de creație. *Toamna* în viziunea terényiană este un anotimp al *focurilor* purificatoare, care se aprind în grădini pentru a îndepărta frunzele moarte. Jocul flăcărilor se împletește în liniile tematice ale viorilor soliste asemenea ghirlandelor, limbile focului ajungând în ceruri, în registrul supra-acut al viorii. Deși utilizează moduri minore, lucrarea este profund optimistă, „nu există melancolie aici, doar ardoare”. De fapt lucrarea fusese reprezentată și cu titlul *Ardoare de toamnă*. Părțile concertului, urmărind pictura autorului imaginează pentru partea I, *Septembrie - Mănunchiuri de toamnă*, a doua, *Octombrie - Frunze colorate* și a treia, *Noiembrie - Peisaj reavăn*.

Partea întâi, Allegro din *Focurile toamnei* începe cu un solo improvizatoric de timpan urmat de intrarea fermă în *ff* a orchestrei de coarde, anunțând parcă, începutul unui ritual. Tema principală, construită din succesiuni de terțe mici și secunde mari, cu intonații de sol eolic în ritm punctat, *saltarello*, va domina prin aparițiile sale multiple evoluția părții întâi sub diverse aspecte: direct, transpus, imitat, șlefuit de asperitățile ritmului punctat, contrapunctat sau augmentat. O apropiere de *Anotimpurile* anterioare ar putea fi asemuirea motivului generator terényian cu începutul *Toamnei* haydniene.

Ex. 1. Terényi, *Focurile toamnei*, partea I, primul motiv:

Allegro

Allegro

VI.solo 1.

Ex. 2. Haydn, *Toamna*, primul motiv:

Allegretto



Tema I din lucrarea lui Terényi o vom reîntâlni doar o singură dată în partea a treia, secțiunea A, suprapusă temei principale.

Ex. 3. partea a treia, p. 32, măs. 45-46:

Revenind la partea întâi, o variantă lirică a primei teme, cu rol de contrast ritmic își face apariția în secțiunea A, măsura 40. Tonalitatea rămâne minoră, do eolic. Elanul temei întâi, prezentă în continuare alternativ la cele două viori soliste va fi curmat de spectaculoase „căderi”. Efectul va fi augmentat de *passus duriusculus* în tril aflat în contrapunct dublu cu tema.

Ex. 4. partea I, p. 6 măs. 51-55:

Ritmul discursului se întetește în secțiunea B, o dată cu apariția unei melodii de joc imitată în *stretto*, sexta dorică înviorând spectrul melancolic de până acum. Metamorfoza jocului într-un sol mixolidic, amplificat de un *tutti* în fortissimo și marcat de ritmul tom-tom - ului, va aduce partea cea mai senină a concertului.

Ex. 5, partea I, p. 8, măs. 68-69:

După 25 de măsuri de senin, peisajul va îmbrăca din nou mantaua de melancolie printr-o temă în mi eolic, păstrând în schimb elanul ritmic anterior care cedează o dată cu dinamica, într-un *pianissimo possibile*. Este momentul apariției unei referiri la *Anotimpurile* lui Antonio Vivaldi, dar nu la exuberanta *Toamnă* cum ne-am aștepta, ci la suava *Primăvară*.⁶⁷³

Ex. 6, Terényi, partea I, p.12, măs. 99-102:

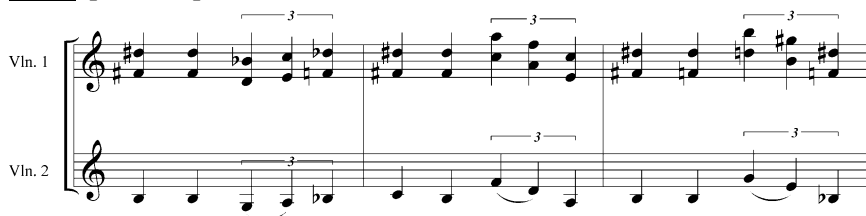
Ex. 7, Vivaldi, *Primăvara*, partea I, măs. 39-44:

Canto d'Ucelli
("Indi, tacendo questi, gli Augelletti")

⁶⁷³ *Canto d'Ucelli* („Indi, tacendo questi, gli Augelletti”) - Cântecul păsărilor („Din depărtări tăcuții înaripați”). Traducerea: Mirona Șimon Coman.

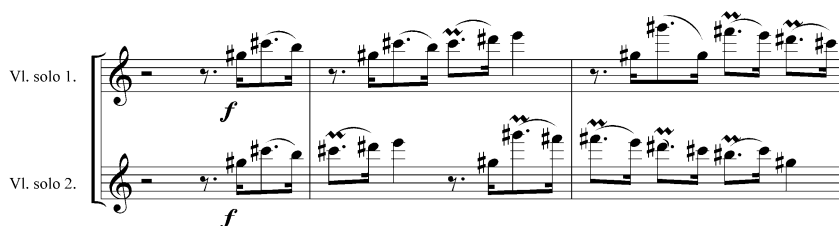
Motivul repetitiv se va păstra în continuare în acompaniament, soliștii executând un motiv incisiv, izoritmnic, binar-ternar, în armonii de trisonuri în stare directă.

Ex. 8, partea I, p. 13, măs. 105-106:



Secțiunea D corespunde unei dezvoltări tematice pe care le suportă tema principală, începând cu o modulație surprinzătoare la secunda mică superioară, un eolic pe sol#.

Ex. 9, partea I, p. 14, măs. 126-132:



O modulație asemănătoare, din Re major în Mib major, întâlnim la *Anotimpurile* lui Haydn, chiar la *Toamna*, pentru a sugera emoția vânătorilor când urmăresc cerbul ascuns în desișul pădurii. Sunetele cornilor în Mib înlocuiesc cornii în Re și urmăresc animalul până la triumful vânătorilor. De remarcat prezența scenei vânătoarești în ultima parte din concertul *Toamna* de Vivaldi, unde vioara solo intonează chemarea cornilor imediat după *tutti*-ul orchestral. La luna *Septembrie* a lui Ceaikovski, prefată de versurile lui Pușkin, pianul va invoca pe tot parcursul secțiunii A motivul caracteristic al cornilor de vânătoare.

Ex.10, Vivaldi, *Toamna*,⁶⁷⁴ p. a III-a, măs. 30-41:



⁶⁷⁴ Antonio Vivaldi: *Toamna*

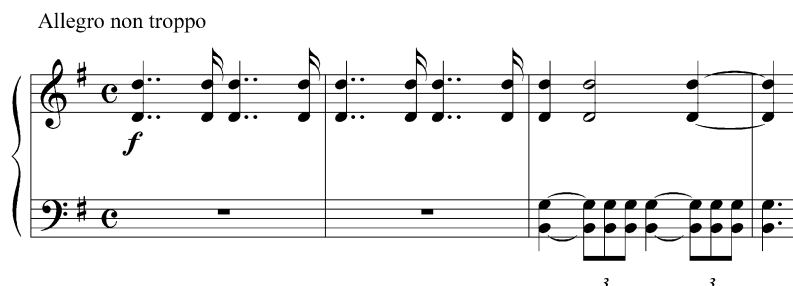
*Vânătorii din zori de zi vânează
Cu corni, puști și câini se-avântă
Fiara fuge, iar ei o urmează.*

Traducerea: Mirona Șimon Coman

Ex.11, Haydn, *Toamna*, secțiunea F, măs. 72 și G., măs. 83:



Ex.12, Ceaikovski, *Septembrie*,⁶⁷⁵ măs. 1-21:



În continuarea evoluției tematice din D, tema I, cu valențe recunoscute de rondo, ne surprinde de astă-dată prin elementele sale permutate și prezentate polifonic-imitativ.

Elanul dialogului polifonic între soliști se amplifică prin *tremolo*-ul și alternanța *sforzando-piano* de la orchestra de coarde și prezența talgerelor, a triunghiului și a timpanului. Demarcată de o cezură, gongul și tam-tam-ul pornesc un *E Misterioso (meno mosso)* în pianissimo, în mers de *passus duriusculus*, soliștii cu efect de *col arco battuta*. Ultimele două apariții ale temei principale, prima - o variantă în valori egale, în nuanțe de *pianissimo*, și a doua în forma și tonalitatea inițială, cu rol de repriză finală, vor actualiza anotimpul contemporan prin utilizarea din plin a *marimbei* și a *vibrafonului col legno* ca parteneri egali în realizarea discursului polifonic. Încheierea părții întâi în *fortissimo* și cu cadența picardiană, încarcă lucrarea de energie.

Partea a doua, Andante începe idilic cu o temă intonată de al doilea solist în si frigid. Corzile grave execută un contrapunct, în timp ce viorile și viola repetă în *pizzicato* o pedală pe tonică, scriitură asemănătoare cu începutul *Iernii* vivaldiene.

⁶⁷⁵ A. Pușkin: din poemul „Contele Nulin”, 1825 - *Septembrie* -, *Vânătoarea*”:

Acum, acum! În cânt de corni.

Gonași în straie primenite,

Din zori pe cai sunt, toți ca unul.

Cu câini în haite-abia strunite.

Traducerea: Oleg Garaz

Ex. 13, partea a doua, p 21, măs 1-4:

II. Andante
Instr. ad lib.

VI. solo 2.

p vibr. molto

Tema a doua, (A-măs. 31), pasională, în armonii de septime va readuce nostalgic tonalitatea sol eolic a părții întâi.

Ex.14, partea a doua, p.22, măs. 31:

Doppio piu mosso, appassionato ♩ = 96

VI. solo 2.

f

Tema a treia (A-măs. 39), în mi doric va primi un plus de culoare, cu *Glockenspiel*, iar a patra (B-măs. 55), în aceeași tonalitate, va fi dublată la reluare de marimba și vibrafon *col legno*. Tema a cincea, în sol minor (C- măs.74), în armonii de sextacorduri amplifică prin tempo și dublări dramatismul părții a doua. Transpunerea temei cu o secundă superioară (C-măs.85), întâlnită și în partea întâi a lucrării, va marca și aici o culminație.

Ex.15, partea a doua, p. 26, măs. 80-81 și 85-86:

VI. solo 1.

VI. solo 2.

ff

Div.

Vln. 1

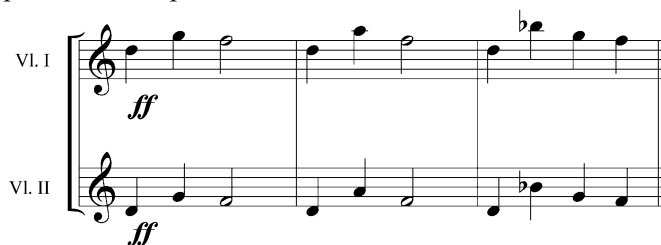
Vln. 2

ff

Un mers constant descendent, diatonic la vibrafon, dublat după patru măsuri de marimba *in rilievo*, va conferi un aer diafan acestui sfârșit de parte încheiat la unison, pe nota si. De remarcat unitatea în diversitate a tematicii acestei părți: mersul treptat, lipsa salturilor, ambitus restrâns, dovedesc intenția de filigranare.

Partea a treia, *Allegro* începe în forță: *sforzando* și forte la orchestra de coarde, timpane, talgere și tom-tomuri pregătesc intrarea în *fortissimo* a unei teme ferme, de marș la viori, imitată de marimbă. Primul solist va intona o temă figurată expansivă amintind mesajul titlului: *focurile toamnei* sau „flacăra care urcă spre cer figurează elanul spre spiritualizare”, ar spune Paul Diel.⁶⁷⁶

Ex. 16, partea a treia, p. 28, măs. 3-4:

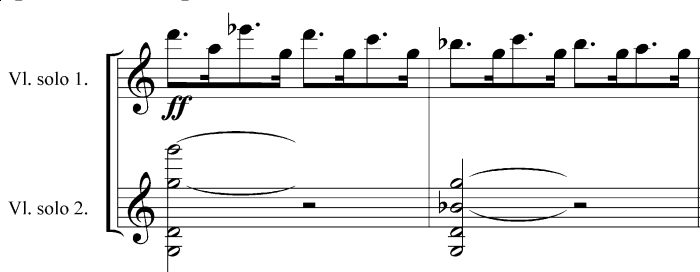


Ex. 17, partea a treia, p. 28, măs. 5-6:



Tema a doua, interpretată de prima vioară solistă (A-măs. 13), se desfășoară pe orizontală, în polifonie latentă și cu un profil ritmic incisiv punctat, și ne duce cu gândul la tema generatoare a primei părți, apropiere justificată și de unitatea tonală, sol eolic.

Ex. 18, partea a treia, p. 29, măs. 13-14:



A sosit momentul pentru „un nou foc” / o temă nouă, pare să spună autorul, dar nu înainte de a arunca o privire retrospectivă surprinzând tema părții întâi suprapusă peste cea de marș (A-măs. 44).

⁶⁷⁶ Jean Chevalier și Alain Gheerbrandt, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura Artemis, București 1994, vol. II, p. 66.

Ex. 19, partea a treia, p. 32, măs. 45-46:

Tema nouă, a treia (B-măs.55), cu iz oriental, înveșmântată în polimetrii, aduce o notă exotică accelerând tempoul lucrării.

Urmează o temperare a spiritelor în *Calmo, doppio meno mosso* (B-măs.67) de scurtă durată urmată de frenezia temei orientale (B-măs.91).

Ex. 20, partea a treia, p.33, măs.55-58:

Spre deosebire de primele două părți în care sunt prezentate șapte, respectiv șase teme cu variantele lor elaborate, autorul în partea a treia utilizează doar trei teme dar pe care le supune celor mai ingenioase travalii: modulație la secunda superioară (F-măs.189), variații ritmice ale temei (B-măs.94), diminuarea ritmică (G-măs.214), utilizarea procedurii contrapunctului dublu (D-măs.130), imitația în *stretto* la terță (D-măs.139) și structuri armonice (de la F-măs.174). La acestea se adaugă implicarea polifonică, tematică și improvizatorică a instrumentelor de percuție.

Elementul surpriză al finalului îl va constitui, după o asemenea migăloasă elaborare, *unisono*-ul pe sol, tonalitatea guvernatoare a întregii lucrări, o tacită dedicație barocului (vezi finalul *Ciacconei* de Bach).

Pare surprinzătoare o proiecție postmodernistă pe o tematică vivaldiană la început de secol XXI; acest fenomen coincide crezului artistic al compozitorului Ede Terényi: „arta noului secol va avea ca ideal un portret artistic tridimensional ce va cuprinde vizualitatea, auditivul, respectiv semnificația spirituală și sentimentală a cuvântului. Caracteristic pentru artistul secolului XXI va fi natura lea cu care se va mișca în cele trei dimensiuni temporale: trecutul, prezentul viețuirii sale, iar previziunile sale spre viitor sunt probabil ancorate într-un trecut.” Esteticianul Ștefan Angi ar adăuga: „amintirea nu este pentru trecut. Ea se orientează întotdeauna spre viitor. Artistul amplifică prezentul cu fața spre promițătorul viitor sau memorabilul trecut.”

Acesta ar putea fi și sensul invocării *Primăverii* vivaldiene în *Toamna terényiană*, promisiunea în deplină maturitate a regenerării vieții, o privire aruncată înapoi e o speranță pentru viitor.

5. Cornel Țăranu – Oreste & Oedipe

Mă interesează să-i fac pe Oreste și Oedip să se întâlnească ... iar prin personajele lor inversate în oglindă să opun două concepții politice ale lumii: una e concepția cuceritorului, aceea a lui Oedip, cealaltă, mai meditativă, mai sceptică a lui Oreste.

Olivier Apert

Teatrul grec s-a născut din imnurile cântate în cor lui Dionysos, considerat ocrotitorul viilor și al culturilor agricole. Cortegiul cântăreților conduși de un „corifeu”, îmbrăcați în măști de țap (*tragos*)⁶⁷⁷, simbolizau fapte fantastice de silenii și satiri și formau escorta lui Dionysos.

Episoadele narate din viața zeului erau întrerupte de părți corale, imnuri de slavă dedicate zeității patronatoare. Despărțirea corului în două și atribuirea rolului zeului unuia dintre cei doi corifei conducători a însemnat apariția primului actor. Premisele teatrului fiind create⁶⁷⁸, cu timpul subiectele s-au diversificat cu povestiri umane, istorice sau legendare, recitate sau cântate pe o scenă. Măștile ilustrau tipologii umane iar rolul corului era comentarea acțiunilor povestite.

Eschil, „părintele tragediei” (526-456 î.Ch.), combatant activ în războiul persan de la Maraton și Salamina, este autorul singurei trilogii transmise de antichitate, *Orestia*. Meritele sale în dramatizarea acțiunii prin introducerea celui de-al doilea personaj și diminuarea rolului corului au fost relevate în *Poetica* lui Aristotel.⁶⁷⁹ În poemele homerice, zeii malefici provocau acțiunile umane, poetul relevând curajul omului în înfruntarea zeilor și înlăturarea obstacolelor ridicate de ei. În contrast, Eschil demonstrează că dezonoarea și crimele omului sunt declanșatoarele declinului său și nu răzbunarea zeilor.⁶⁸⁰ Subiectul trilogiei povestește despre reîntoarcerea victorioasă a regelui Agamemnon din războiul troian și asasinarea lui de soția sa, Clitemnestra care nu l-a iertat pentru sacrificarea fiicei favorite, Ifigenia. Moartea lui va fi răzbunată de copiii lor, Oreste și Electra, Clitemnestra murind ucisă de mâna fiului ei. Iertarea lui Oreste în partea a treia a trilogiei (*Eumenidele*), simbolizează trecerea de la o ordine gentilică, dominată de legăturile de sânge, la o ordine democratică, unde deciziile sunt luate rațional de reprezentanții unei comunități. Astfel, vina lui Oreste care a comis matricidul este

⁶⁷⁷ Termenul „tragedie” provine din *tragos* și înseamnă „cântecul țapilor”. Cf. Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, vol. I., Editura Saeculum I.O.-Vestala, București, 1998, p. 71.

⁶⁷⁸ Fenomenul a avut loc în Atena tiranului Pisistrat, creat de poetul Thespis (534 î. Hr.).

⁶⁷⁹ „Eschil, cel dintâi, a ridicat numărul actorilor de la unul la doi, a micșorat importanța corului și a dat rolul de căpetenie dialogului”. Ileana Berlogea, *Istoria teatrului universal*, Editura Didactică și Pedagogică, București 1981, p. 31.

⁶⁸⁰ Ovidiu Drimba, *op.cit.*, p. 73.

mai mică decât cea a Clitemnestrei și a lui Egist⁶⁸¹ care au ucis un rege, pe conducătorul cetății.

Sofocle (497-405 î.Hr.) a continuat tradiția eschiliană într-o perioadă de culminație în viața cetății ateniene, în timpul construirii Parthenonului, epoca lui Pericle și a lui Fidias. Din vasta sa creație (peste 120 de tragedii) doar șapte s-au păstrat, dintre care cele mai celebre sunt: *Oedip rege*, *Electra* și *Antigona*. Al treilea actor introdus de Sofocle va amplifica dialogul dramatic. Elanul și măreția titanică la Eschil se va transforma în introspecție și zbuciumul conștiinței morale.

Oedip rege a fost apreciată de Aristotel și contemporani cea mai bine realizată tragedie a antichității. Voința omului în căutarea adevărului este promotorul acțiunii; eroul cercetează, descoperă și se auto-pedepsește: nu destinul ci „omul e măsura tuturor lucrurilor”⁶⁸². În viziunea lui Sofocle, tragedia devine expresia frământărilor lui Oedip, măcinat de întrebări și incertitudini, speranță și deznădejde.

Euripide (480-406 î.Hr.), despre care Aristotel spunea că este „cel mai tragic dintre tragiți”, a scris tragedii în care a sintetizat două sau mai multe legende; fiind un fin observator al psihologiei feminine, tragediile sale vor avea în centrul acțiunii destinele unor eroine ca Ifigenia, Alcesta, Hecuba sau Medeea, conduse nu de voință ci de pasiuni. Mitul lui *Oreste* i-a preocupat pe toți trei mari tragiți, fiecare privind acțiunea prin prisma altui personaj: Eschil l-a ales pe *Oreste*, Sofocle pe *Electra* iar Euripide pe *Ifigenia*.⁶⁸³

Sofocle a scris *Oedip rege* în 420, la 75 de ani; după 15 ani (în 405 avea 90 de ani) va relua tema sub o nouă formă intitulată *Oedip la Colonos*. Intrigat de sumbrul destin hărăzit de zei eroului, autorul pune în lumină cruzimea zeilor care au pedepsit un om nevinovat.

Tema mitului îl prezintă pe Oedip vinovat fără vină, mai precis fără să fie conștient de crimele comise. Problema etică îmbracă perspective neobișnuite ale considerațiilor morale, binele și răul se identifică cu efectele și nu cu voințele care le înfăptuiesc: eroul a profanat legăturile de familie, și-a ucis tatăl, s-a căsătorit cu mama și a avut copii cu ea. În Teba condusă de el băntuia molima dezlănțuită de crimele sale. Aflarea adevărului l-au determinat să-și scoată ochii.

Libretul operei *Oreste-Oedip* a folosit *Electra* lui Sofocle: la cererea acesteia din urmă își ucide Oreste mama și pe Egist și nu la porunca lui Apollo. La Eschil Electra își recunoaște fratele după bucla din păr tăiată lăsată pe mormântul lui Agamemnon. Sofocle va considera acest semn de recunoaștere neverosimilă și va înlocui șuvița cu un inel care îi aparținuse regelui. În varianta lui Euripide, Oreste trimite un bătrân s-o vestească pe Electra de sosirea sa. Libretul operei lui Cornel Țăranu a preluat a doua variantă: semnele de recunoaștere, eșarfa și fibula vor avea o dublă utilizare: eșarfa se transformă în arma crimei la cuplul Oreste-Electra,

⁶⁸¹ Egist avusese și el motive pentru a se răzbuna pe urmașul lui Atreu, cel care l-a invitat la masă pe tatăl său, pe Tyeste și l-a ospătat cu mâncare gătită din copiii acestuia. Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, Editura Meridiane, București 1971, p. 76.

⁶⁸² *Idem*, p. 75.

⁶⁸³ Euripide a scris piesele *Ifigenia în Aulis*, *Electra*, *Oreste*, *Ifigenia în Taurida* cu o tematică dedicată nenorocirilor Atrizilor, *Ifigenia în Aulis* fiind considerată cea mai de seamă. Cf. *Mic dicționar de scriitori greci și latini*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 79.

respectiv arma suicidului în cazul Iocastei, iar cu fibula, Oedip săvârșește auto-pedepsirea.

Întrebarea originală a Sfînxului⁶⁸⁴, cu aluzie ironică la condiția efemeră a omului pe pământ în comparație cu zeii atotputernici și nemuritori, a fost modificată în scenariul operei *Oedip* de George Enescu; răspunsul la întrebarea „Cine este mai puternic decât destinul?” este același ca în varianta antică: „Omul!”, dar în libretul lui Edmond Fleg muritorul primește puteri de titan. Viziunea lui Cornel Țăranu, prin prisma libretistului său, Olivier Apert asupra *Sfînxului*, este freudiană⁶⁸⁵. La greci, sfînxul⁶⁸⁶ este de sex feminin, la fel ca în libretul francez al lui Olivier Apert⁶⁸⁷, iar această creatură, sedusă de personalitatea puternică a lui Oedip, a divulgat, cu prețul vieții secretul enigmei. „Dragostea Sfînxei, manifestată față de Oedip evidențiază totodată personalitatea și caracterul eroului care nu numai că merită, dar trebuie să fie iubit, mai mult, este sortit dragostei chiar cu prețul sacrificiului total din partea acelora – Sfînxă, apoi Iocasta – care-l iubesc. Astfel tragedia Iocastei devine precedată – tragedie în tragedie – de cea a Sfînxei...”⁶⁸⁸

Acest monstru fusese trimis de Hera împotriva cetății Teba, ca pedeapsă pentru crima comisă de Laios, care îl iubise pe Chrysippos, fiul lui Pelops, cu o dragoste vinovată.⁶⁸⁹

În analiza mitului lui Oedip, Claude Lévi-Strauss îl socotește cel mai cunoscut; antropologul fixează însă începutul mitului mai departe de nașterea eroului, pe momentul căutării Europei de Cadmos, fixând relația frate-soră. Autorul stabilește următoarele miteme: uciderea dragonului de Cadmos, auto-distrugerea spartanilor, descendența lui Oedip care moștenește malformația, Labdacos, șchiopul, nepotul lui Cadmos, Laios cel strâmb, tatăl lui Oedip, uciderea lui Laios, uciderea Sfînxului, Oedip cel cu picior umflat, căsătoria lui cu Iocasta, mama sa, conflictul dintre Eteocle și Polinice, fiii lui Oedip, soldat cu moartea celor doi și confruntarea

⁶⁸⁴ Cine este cel care dimineța umblă în patru picioare, la amiază în două și seara în trei?

⁶⁸⁵ Ștefan Angi, *Opera de cameră „Oreste-Oedip” de Cornel Țăranu*. Revista „Muzica” Nr.2/2002, p. 40.

⁶⁸⁶ Figură feminină monstruoasă, Sfînxul trăia pe muntele Ficos, lângă Teba și teroriza trecătorii, ucigându-i pe cei care nu știau răspunsul la enigmă, până când a fost învinsă de Oedip. Sfînxul era originar din Egipt, unde constituia o imagine a faraonului, mitul său s-a răspândit în Fenicia, Siria și în lumea miceniană. Imaginea egipteană a Sfînxului, de leoaică fără aripi, cu partea superioară a corpului antropomorfă, devine la greci o leoaică înaripată, cu cap și piept de femeie. În arta arhaică greacă apar uneori și sfîncși masculi, cu barbă. Un fapt singular este acela că, după trecerea sa prin în arta clasică, Sfînxul devine pentru poezii tragici „fecioară înțeleaptă” și se transformă în mesager al justiției divine. Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Editura Polirom, 2003, p. 762.

⁶⁸⁷ *La Sphinx*. Anca Mănuțiu, traducătoarea libretului, nota: „Având în vedere opțiunea autorului și implicațiile libretului, am preferat să păstrăm varianta feminină, mai puțin obișnuită în limba română, pentru denumirea Sfînxului. De altfel, echivalentul feminin apare și în versiunea românească a *Electrei* lui Euripide, semnată de Alexandru Miran, însoțit de următoarea notă a traducătorului: «Dihania miturilor cu față, voce și piept de femeie nu poate să fie decât de gen feminin, ca și la greci, deși avea trup de câine, coadă de șarpe, aripi de pasăre și labe de leu.» Olivier Apert, *Oreste & Edipe*, operă-teatru, libret, Éditions Mihály - Editura Biblioteca Apostrof, Cluj, 2000, p. 7 (nota trad.).

⁶⁸⁸ Ștefan Angi, *op.cit.*, p. 41.

⁶⁸⁹ Pierre Grimal, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Editura Saeculum, București, 2003, p. 450.

Antigona-Creon, fiica lui Oedip care a nesocotit interdicția lui Creon de a-și înmormânta fratele după ritual.⁶⁹⁰

Lui George Enescu îi revine meritul de a realiza cea mai complexă operă oedipiană, urmărind firul acțiunii de la nașterea eroului și până la sfârșitul peregrinărilor sale, pe drumul lung al nemuririi.

Alegerea subiectului unicei sale opere a fost motivată chiar de autor: „un subiect ca acesta nu îl alegi tu, te alege el; pune stăpânire pe tine, nu-ți mai dă drumul”.⁶⁹¹ Decizia compunerii operei fost luată în urma vizionării unui spectacol la Paris: „ieșind de la Comedia franceză eram halucinat, posedat. O idee fixă mă cuprindea: a compune un Oedip”. „În momentul în care Oedip își scoate ochii, Mounet Sully înfăptuia un miracol. Fața sa atât de frumoasă de obicei devenea în mod progresiv hidoasă, aproape bestială. Nu vorbesc de sângele care se scurgea pe obraji săi, ci de trăsăturile înseși, pe care durerea le transformau: aveai impresia unui cap de leu ațâțat de furca unui îmblânzitor. Cât privește strigătul care scăpa din această mască străfulgerată, l-am notat în partitura mea cu note în mod intenționat false. Aceste note ce nu pot fi cântate, Pernet, care a creat rolul lui Oedip, a avut curajul de a le învăța și talentul de a le urla”.⁶⁹² George Enescu a dirijat la Paris la 24 martie 1924 dansurile din Prolog iar la 23 noiembrie 1925 fragmente orchestrale la București. Premiera absolută a avut loc la Paris (la *Académie Nationale de Musique et de la Danse*) la 13 martie 1936. A urmat premiera la Bruxelles, la *Théâtre Royal de la Monnaie*, în 1956. Premiera românească a operei *Oedip*, în traducerea lui Emanoil Ciomac, a fost la București, la 22 septembrie 1958, dirijată de Constantin Silvestri.⁶⁹³ La o audiție completă anterioară (Sinaia, 1942), Enescu mărturisea că dorința lui cu această lucrare, „care nu avea nimic de «operă» în sensul curent și scenic al cuvântului, era de a reînvia tragedia antică și figura aceea a eroului, victimă și, până la urmă, învingător al Destinului cu care se identificase în cursul celor 25 de ani ai gestației”.⁶⁹⁴

Opera *Oreste-Oedip* de Cornel Țăranu a avut prima audiție integrală la București, în 2001, în cadrul *Săptămânii muzicale românești*, după două prezentări fragmentare la Cluj-Napoca. Au urmat două concerte în 2002, în Franța, la Vitry (Teatrul *Jean Vilar*) și în Belgia, la Bruxelles (Primăria *Grande Place*, în prezența oficialităților Consiliului Europei și a delegației României). Anul următor, în octombrie, 2003, opera a fost reprezentată la București, în cadrul *Festivalului Internațional George Enescu*. În toate concertele, opera a fost dirijată de compozitorul Cornel Țăranu.

Remarcăm similitudini în legătură cu conducerea muzicală a celor două opere, realizată de autori (Enescu - în primele două concerte, Țăranu - integral) și țările

⁶⁹⁰ Vezi analiza structurală a lui Claude Lévi-Strauss, la p. 47.

⁶⁹¹ Bernard Gavoty, *Les souvenirs de George Enesco*, Paris, Editions Flammarion, 1955. Cf. Mihai Cosma, *Opera în România privită în context european*, Editura Muzicală, București, 2001, p. 247.

⁶⁹² ***, *George Enescu. Monografie*, op.col., București, 1971, vol. I., p. 549. Citat în Romeo Ghircioașiu, *Studii enesciene*, Editura Muzicală, București, 1981, p. 93.

⁶⁹³ Mihai Cosma, *Opera în România privită în context european*, Editura Muzicală, București, 2001, p. 261.

⁶⁹⁴ Emanoil Ciomac, *Enescu*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1968.

care le-au găzduit. Libretul ambelor opere fiind în limba franceză, pe lângă valoarea lor artistică și aceasta este un argument în sprijinul acestor coincidențe.

Din mărturisirile compozitorului⁶⁹⁵ reiese că nu a intenționat să scrie „o operă cu ultimele tendințe ale avangardei”, ci să creeze „un limbaj de sinteză de o anumită sensibilitate, cu o anumită expresivitate. Legăturile cu tradiția se păstrează printr-un limbaj modal, cromatic, uneori mai tensionat, așa cum subiectul o cere.”

Scriitorul Olivier Apert, realizatorul libretului operei, referindu-se la întâlnirea cu compozitorul clujean care avusese loc cu un an înainte, declara: „muzica lui Cornel Țăranu a fost un fel de dragoste la prima vedere” „... asta a făcut ca miturile lui Oreste și Oedip să se întâlnească. Mă interesa întâlnirea dintre aceste două figuri mitologice care aparține ficțiunii deoarece niciodată Oreste și Oedip nu s-au întâlnit. Într-un fel ei sunt personaje inversate în oglindă; destinele lor sunt aceleași, dar văzute invers: Oreste își răzbună tatăl ucigându-și mama în timp ce Oedip se căsătorește cu mama sa ucigându-și tatăl”.

Despre legătura dintre libretul scris de Olivier Apert și muzica operei, compozitorul Cornel Țăranu afirma: „textul este foarte important pentru sugestia de ambianță a lucrării. Am început să mă gândesc la un limbaj special în care să existe și unele aluzii ușor arhaizante a ambientului muzical în care se desfășoară acțiunea astfel încât am făcut apel și la câteva melodii grecești multimilenare pe care le cunoaștem din colecțiile muzicologice; am folosit două-trei fragmente de melodii grecești dintre care una a fost găsită chiar pe un vas în județul Bihor și descifrată de muzicologii noștri și care este chiar finalul actului III. Iar ca limbaj, am ales unul care să pună în valoare sonoritatea limbii franceze. Contează mai mult inteligibilitatea textului și calitatea declamației; au fost și niște ezitări în ceea ce privește formula de operă-operă, teatru-operă sau operă-teatru. Am început cu formula operă-teatru în care anumite părți erau vorbite. Elementul cantabil predomină ... Există și o traducere liberă a textului în limba română, făcută de Anca Mănuțiu (Editura Apostrof)”. ... „*Sprechgesang*⁶⁹⁶ mai există dar nu este niciodată scandat. Corul are niște intervenții ritmate, dar datorită multor intervenții franceze ei au dorit să fie mai mult cântate decât vorbite. Modul de prezentare al operei s-a realizat într-o formulă cvasi-oratorială, cu lumini în care interpreții rămân oarecum immobili și cântă din partitură. E foarte greu să învețe pe dinafară această muzică”, spune cu regret autorul.

Dirijorul Fabrice Parmetier, aflat la prima audiție clujeană a operei de cameră, remarcă: „e multă culoare în această muzică și multă schimbare de atmosferă; asta îi dă o tensiune dramatică. Compozitorul Cornel Țăranu aude cu adevărat muzica limbii franceze”, conchide el.

⁶⁹⁵ În interviul acordat de compozitorul Cornel Țăranu lui Virgil Mihaiu, realizat de Radio-Televiziunea Cluj-Napoca.

⁶⁹⁶ *Sprechgesang* se găsește și în *Oedip*-ul enescian, dar recitativ declamat exista și în schițele operei *Strigoii*, și lui Cornel Țăranu îi revine „meritul de a reconstitui din *membra disjecta* această partitură de o valoare documentară unică, care atestă utilizarea *Sprechgesang*-ului de către Enescu încă în anul 1916”. Cf. Sigismund Toduță, *Un aspect înnoitor al structurii vocale în tragedia lirică „Oedip” (Sprechgesang)*, în vol.: „Simpozion George Enescu - 1981”, Editura Muzicală, București, 1984, p. 103.

Referitor la tema aleasă, Fabrice Parmetier consideră că „din punct de vedere filozofic antichitatea se adresează întotdeauna actualității, zilei de azi. Iar din punctul de vedere al publicului, mitologia oferă întotdeauna învățături. Începând cu sec. XVII a existat o preocupare pentru textele anticilor, iar modernitatea lor nu a încetat nici o clipă”.

Opera, prin prezentarea simultană a celor două mari mituri al lui Oreste și al lui Oedip creează posibilitatea unor comparații dintre cei doi: Oedip, regele puternic, aflat în culmea gloriei, soțul iubitoarei Iocasta care i-a dăruit patru copii, este măcinat de o singură grijă, cea a supușilor: vrea să afle cauza acelei cumplite molime care bânuiește cetatea Tebei. Nu bănuiește că el este la originea acestor fenomene, că faptele sale au declanșat răzbunarea zeilor.

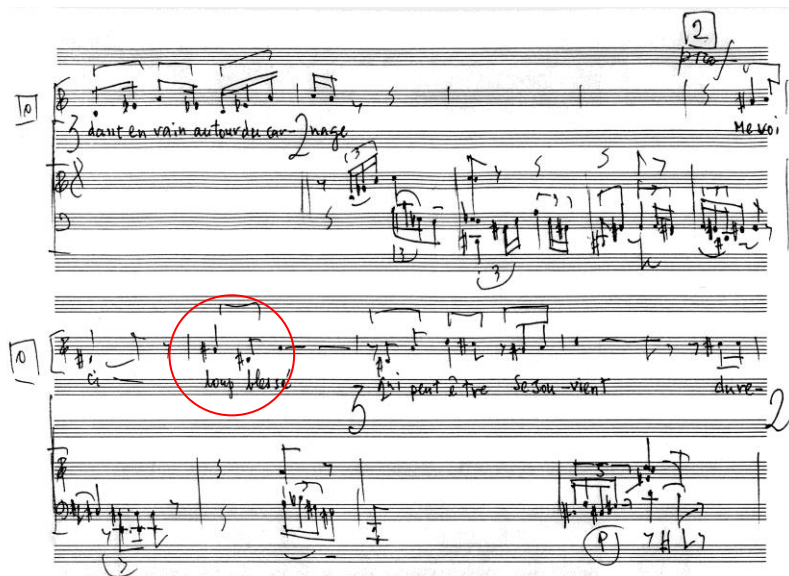
Oreste, pe de altă parte, este măcinat de sarcina cumplită pe care urmează s-o îndeplinească, în mod inevitabil: uciderea Clitemnestrei, mama sa și a lui Egist, soțul ei. Singura lui bucurie la revenirea în cetate este revederea surorii sale, Electra, salvatoarea vieții lui, după unele surse, de furia răzbunătoare a lui Egist și a Clitemnestrei, care după uciderea lui Agamemnon vroiau să-l omoare și pe fiul acestuia, pe Oreste.

Un alt aspect specific al acestui scenariu este erotismul instinctual, primar, sau după Freud, „complexul central”⁶⁹⁷. Dacă relația incestuoasă Oreste-Iocasta, mamă-fiu este inconștientă, neștiind nici unul că între ei exista o legătură de sânge, relația Oreste-Electra, frate-soră în viziunea libretistului Olivier Apert este foarte sugestiv surprinsă și argumentată de esteticianul Ștefan Angi: „În intimitatea relației frate-soră întrezărim la Oreste și Electra prezența unei sălbăticii arhaizante care dincolo de asprimea voinței lor de răzbunare prin omor, ne sugerează vag ipoteza posibilă a incestului dintre ei ”.⁶⁹⁸ Dragostea interzisă dintre cei doi frați nu este un caz izolat în mitologia greacă; într-o discuție cu compozitorul Cornel Țăranu, acesta a amintit de un caz asemănător găsit în legende nordice, sursa de inspirație pentru tetralogia *Inelul Nibelungilor* de Wagner. Cei doi frați din *Walkyria*, Siegmund și Sieglinde, părinții lui Siegfried din neamul *Wolfe*, își spun *Wölfinger*, „pui de lupi”⁶⁹⁹. Oreste, în varianta Apert se autodenumește „lup rănit”,

⁶⁹⁷ „Copilul reacționează în felul următor: fiul dorește să ia locul tatălui, fiica pe acela al mamei. Sentimentul care ia naștere din aceste raporturi între părinți și copii și din cele care derivă între frați și surori nu sunt doar pozitive, adică dragăstoase, ci de asemenea și negative, adică de ostilitate. Complexul astfel format este condamnat la o refulare grabnică. Însă, din adâncul inconștientului, complexul încă mai exercită o acțiune importantă și durabilă. Putem presupune că el constituie, dimpreună cu ramificațiile sale, *complexul central* al fiecărei nevroze și ne așteptăm să-l găsim la fel de activ și în alte domenii al vieții psihice. *Mitul regelui Oedip* care își omoară tatăl și se căsătorește cu mama sa este o manifestare abia modificată a atracției infantile împotriva căreia se ridică mai târziu, pentru a o respinge, *bariera incestului*. În tragedia Hamlet a lui Shakespeare se regăsește aceeași idee a unui complex incestuos, însă mai bine voalată”. Sigmund Freud, *Prelegeri de psihanaliză*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980, p. 402.

⁶⁹⁸ Ștefan Angi, *Opera de cameră „Oreste-Oedip” de Cornel Țăranu*, în revista „Muzica”, editată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, nr. 2/2002, p. 39.

⁶⁹⁹ Balassa Imre, Gál György Sándor, *Operakalauz*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1956, p. 181.



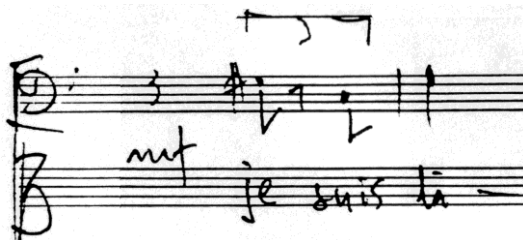
și își alintă sora, în repetate rânduri „lupoaica mea”.⁷⁰⁰



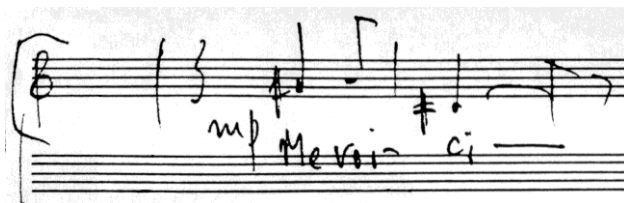
⁷⁰⁰ Olivier Apert, creatorul libretului face referire la tradiții totemice primare, sau ritualuri simbolice din antichitate, de autodefinire sau de raportare obiectivă la posibilitatea metamorfozei omului în lup. Exista o *lykantropie* rituală care îl scutea pe războinic de respectarea legilor umane. Apelativul lui Oreste, „lupoaica mea” adresată surorii lui, Electra, poate conduce și la mitul fraților Romulus și Remus, crescuți și alăptați de o lupoaică. După unele surse, Electra i-a salvat viața și l-a ascuns pe Oreste după uciderea tatălui lor, regele Agamemnon. Strabon îi numea pe daci *daos*, denumirea frigiană a lupului, această „relicvă mutilată”, susține Mircea Eliade în lucrarea *De la Zamolxis la Gingis-han*, alături de legenda lupoaicei lui Romulus și Remus, sunt printre puținele *lykantropii* păstrate din ritualurile arhaice de inițiere. Cf. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983, p. 368.

Legătura afectivă dintre cele două cupluri de frați ia naștere în momente de criză, la pierderea fizică sau morală a părinților.

Leit-motivul lui Oedip (act II), ascendent – metaforă a ambițiilor sale, întrerupte de „abisul” pedepsei zeilor,



derivă din leit-motivul lui Oreste - în care destinul eroului este simbolizat de saltul descendent,



și face legătura dintre cele două personaje titulare.

Un alt contrast dintre cele două mituri este legat de paricid / respectiv matricid: Oedip își ucide tatăl din întâmplare; nu știa că acel bătrân violent cu care se întâlnise în momentul reîntoarcerii sale la Teba este tatăl său. Cu atât mai tragic devine destinul său la aflarea adevărului. Oreste este conștient de crima mamei sale și de iminența răzbunării sale; cu toate acestea nu-i vine ușor să se achite de această datorie, cu toate insistențele surorii sale: *Tue-la...* Exasperat, la un moment dat îi cere Electrei să nu-l mai preseze, simțind neputința de a o ucide pe cea care i-a dat viață.

Relația familială (de sânge) este evidentă la Oreste: își cunoaște aliații – pe sora lui, Electra și bunul său prieten, Pilade – și dușmanii – mama lui, Clitemnestra și soțul acesteia, Egist. În operă apare doar Clitemnestra, înfricoșată de pericolul răzbunării. Oedip are o falsă imagine asupra realității: el nu-și cunoaște adevărații părinți. Laios, tatăl său, a vrut să-l ucidă la naștere când a aflat oracolul. I-au fost părinți adevărați niște străini. Iar mama sa adevărată, Iocasta, singura care a suferit când copilul i-a fost smuls spre a fi ucis, i-a devenit soție iubitoare. Părea puternic, cuceritor, avea tot ce-și putea dori un muritor: putere, familie, bogăție. Aflarea adevărului i-a răpit totul. El și-a scos ochii pentru că n-a putut să vadă realitatea, Iocasta, soția / mama sa și-a luat viața, fiii au declanșat un război de succesiune, iar poporul, nerecunoscător, l-a izgonit din cetate, uitând că el îl salvase de Sfînx. Singură fiica lui, Antigona l-a urmat în pibegie.

Ritmul acțiunii celor două mituri în desfășurarea operei este diferit: întârziat de amânarea relevării adevărului de Tiresias la *Oedip*, este accelerat de ura și dorința de răzbunare a Electrei, la *Oreste*.

Un personaj căruia scenaristul Olivier Apert îi acordă un rol deosebit față de realizările anterioare, este Sfinxul (Sphinx). Acest *monstre archaïque*, după propria caracterizare, cu suflet de femeie, se va sacrifica din dragoste pentru Oedip. Dialogul dintre cei doi relevă aversiunea lui Oedip pentru întrebări (*Je n'aime pas les questions, j'aime les affirmations*)⁷⁰¹, ceea ce o va determina pe Sphinx să-i dea răspunsul lui Oedip, cu prețul vieții.

Încă o deosebire în destinul celor două personaje mitice: Oedip se bucură de sprijinul și sacrificiul femeilor din viața lui (Sphinx și Iocasta)⁷⁰², în timp ce pe Oreste îl distrug, împingându-l la crimă. După matricid, Oreste își pierde mințile, fiind iertat de Apollo doar după un proces în care i-au fost judecate toate faptele.

Lumea sonoră a operei este tragică, compozitorul selectând din apanajul vocal și orchestral elemente care trezesc starea de angoasă, menținută pe durata întregii opere. De altfel compozitorul ne avertizează de la început, citându-l pe Lermontov: „Poți să-ți găsești liniștea în furtună”.⁷⁰³ În același context, Enescu o cita pe regina Carmen Silva, care într-o scrisoare în care i se adresase în mod sugestiv Phynx (poreclă datorată muțeniei sale enigmatice) făcea referire la opinia lui Nietzsche conform căreia „tragedia antică s-a născut dintr-o necesitate de reacție împotriva excesului de sănătate și de echilibru al grecilor”.⁷⁰⁴

Părțile orchestrale extreme creează atmosfera antică modală (frigic grecesc / respectiv doric medieval) intens cromatizată și amintesc de un alt prigonit al antichității evocat de Sigismund Toduță în *Simfonia a treia „Ovidiu”* (vezi analiza de la p. 148).

În *Preludiul* orchestral al primului act, clarinetul și fagotul intonează un motiv⁷⁰⁵ cu caracter *parlando rubato* care conturează semnătura melodică⁷⁰⁶ a compozitorului George Enescu, o subtilă dedicație din partea compozitorului Cornel Țăranu:

⁷⁰¹ „Nu-mi plac întrebările, îmi plac doar afirmațiile”.

⁷⁰² În celelalte variante, Meropa, mama adoptivă, Iocasta și Antigona.

⁷⁰³ Cornel Țăranu, în prezentarea operei de cameră *Oreste-Oedip* - actul I și II, în sala Studio a Academiei de Muzică „Gh. Dima”, filmată de TV Cluj-Napoca.

⁷⁰⁴ Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, Editura Nuzicală, București, 1982, p. 88.

⁷⁰⁵ Într-o emisiune televizată din 1979, compozitorul Ștefan Niculescu arăta, spune el, „ca o curiozitate, posibilitatea de a pune în corespondență o transpoziție a acestui fragment de 3 sunete cu transcrierea pe portativ a numelui ENESCU în baza terminologiei muzicale germane, fragmentul căpătând astfel aspectul unei iscălituri sau embleme”. Cf. Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 95.

⁷⁰⁶ Motivul se regăsește și în opera *Oedip*. Cf. Octavian Lazăr Cosma, *Oedip-ul enescian*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, București, 1967, p. 478.

CORNEL TARANU
ORESTE - OEDIPPE
Andante Rubato ACT I - PAFELUDE

Handwritten musical score for 'Orbeste - Oedippe' by Cornel Taranu. The score is for a full orchestra and includes parts for voices (soprano, alto, tenor, bass). The tempo is 'Andante Rubato' and the act is 'ACT I - PAFELUDE'. The score is written in a handwritten style with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A red circle highlights a specific passage in the vocal part.



E (N) Es C U (ut=c)

A musical staff showing the notes E, (N), Es, C, and U (ut=c). The notes are written in a simple, handwritten style.

Momentul judecății corului evocă sugestiv o replică elenă a gregorianului „Dies irae” prefigurat, într-un punct culminant al operei. Părțile cu caracter liric nu lipsesc din arhitectura operei, cu precădere în ariile personajelor feminine (Iocasta).

Totuși pateticul și tragicul sunt cele mai des întâlnite, realizate prin declamație și cadențe incisive.

Finalul, simetric cu începutul, îi surprinde pe cei doi eroi într-un *tutti* cu timpi dilatați, sau chiar atemporal; Oreste apare delirând, cu obsesia crimei⁷⁰⁷ și căutând⁷⁰⁸ (iertarea, liniștea sau pe Electra?), iar Oedip în dialog cu corul, fiecare repetând o promisiune ce nu va fi niciodată ținută: „Voi reveni”.⁷⁰⁹

Referindu-se la opera sa *Oedipe*, George Enescu mărturisea, în celebrul interviu acordat lui Bernard Gavoty: „aceasta va fi desigur opera vieții mele”. Muzicologul Octavian Lazăr Cosma va confirma, peste ani, cele afirmate: „*Oedipe* este centrul gravitațional al întregii sale creații”.⁷¹⁰

În mod analog, Doru Popovici aprecia, că opera lui Cornel Țăranu, *Oreste & Oedipe*, „lucrare post-expresionistă”, ... „constituie punctul culminant al muzicii sale”.⁷¹¹

⁷⁰⁷ *Sons devenus chair la rese de la gorge, cordes vocales comme charpes de soie* („Sunete devenite dragi, horcăitul, corzile vocale ca mătasea sfâșiată”).

⁷⁰⁸ *Nuit couchée dans la nuit je te cherche* („Noapte culcată pe noapte, eu te caut”).

⁷⁰⁹ „*Je reviendrai*”.

⁷¹⁰ Octavian Lazăr Cosma, *op.cit.*, p. 312.

⁷¹¹ Doru Popovici, *Cornel Țăranu - 70!*, în revista „Muzica”, nr. 2/2004, p. 134.

CONCLUZII

Prezenta investigație a urmărit mai multe parcursuri sinergice, menite, pe de o parte – relevării permanenței și importanței miturilor în configurarea mesajului estetic, pe de altă parte – delimitării unor teme predilecte ale miticului care, metamorfozate, s-au manifestat în funcție de tropismele stilistice, iar în cele din urmă – conduse către zonele analizei estetico-muzicale. Principiul coordonator al acestui demers a fost cel al relației epistemice dintre *ethos* și *affectus*, respectiv modul particularizant-estetic al redării artistice a normelor de structurare a formelor interioare și exterioare ale artei muzicale, cu surprinderea mecanismelor retorice și cele ale constituirii valorilor/categoriilor estetice.

Conform proiecției strategice expuse în Argument, concluziile sintetizează parcursul celor trei blocuri ale lucrării (cel al teoriilor relevante asupra miturilor, cel al parcursului istoric și al relaționării muzicii cu dansul, și cel al investigării structurilor artistice).

Unitățile constitutive ale mitului și complementaritatea / simetria dintre geneza artei și cea a structurii mitice, potrivit teoriilor antropologiei structurale a lui Lévi-Strauss, justifică și sprijină interpretările hermeneutic-muzicale în această direcție a cunoașterii.

Legătura pe care o face Victor Kernbach între „opera deschisă” a lui Umberto Eco și lectura miturilor, realitate complexă și stratificată, ce ascunde un „mitologem” – purtător al mitului originar – este completată cu interpretarea relațională a structurilor mitice prin apropiere de metaforă și simbolurile onirice pe care a imaginat-o Tudor Vianu. Tot aici am avut revelația compatibilității structurale a muzicii în raport cu modelul mitic, bazat pe repetiție și variație. Creația muzicală poate fi interpretată ca mit, ambele fiind deopotrivă purtătoare de semnificații mediate.

Magia, deși interpretată de J.G. Frazer drept „pseudo-artă”, scoate în evidență principiul similitudinii, prezent pe axa paradigmatică și creator de metafore.

„Mitecele” analizei structurale a lui Lévi-Strauss și „pachetele de relații” pe care le evidențiază par a configura o „partitură” a mitului, în care lectura combină verticalul și orizontalul, sincronul și diacronicul.

„Sensul simbolic latent al reprezentărilor mentale” imaginat de Gilbert Durand fortifică relația dintre mit și muzică, ambele purtătoare de imagini și menite interpretării și nu povestirii.

Deschiderea pe care a urmărit-o ipostazierea relației sincretice dintre *mithos* și *logos*, dintre povestirea plasată în timpul sacru și expresia divină adresată oamenilor, sau succint exprimat, dintre povestire și cuvânt, dezvăluie etimologia cuvântului „mitologie”, al cărui periplu pornește de la sincretismul magiei primitive, considerată leagăn al activităților estetice. Caracterul transcendent al mitului ca limbaj explică și mitizarea, respectiv demitizarea artei, iar muzica și mitologia devin obiecte virtuale.

Mitologia consideră că activitatea artistică este mesajul divinității. Așadar, incursiunea istorică asupra miturilor, de la Antichitate și Evul Mediu până la

arhetipurile purtătoare de sentimente estetice ale contemporaneității au fost parcurse cu oarecare stăruință asupra detaliilor.

Ca metaforă a vechiului *mousiké*, muzicalizarea mitului este însoțită de crearea de raporturi, constituite către tripla ipostază a *affectus*-ului dansului: mitic-sacru-cotidian. Dansul, interpretat ca gest arhetipal, își are modelul în afara vieții profane a omului. Iar pentru a demonstra cele afirmate, paradigmele mitice au fost temeiul unor analize detaliate.

Punctual, concluziile pot fi sintetizate astfel:

I. Artele, declarat sau nu, sunt tributare gândirii mitice, iar muzica reprezintă, în acest context, „detașarea de timpul profan”. Comportamentul mitic este legat de experiențele afective iar algoritmul raportului *ethos–affectus* surprinde stadiile manifestării mitului și metamorfozele acestuia.

Evoluția istorico-structurală a relației epistemice *ethos–affectus* se confundă cu istoria esteticii. Astfel, drumul de la mit la realitatea artistică pornește din negura gândirii arhaice, iar gândirea mitică elaborează structuri combinând evenimente în timp ce arta procedează în mod simetric și invers. Mitul este limbaj și necesită o investigare și interpretare structurală (Lévi-Strauss), poate fi asemuit formelor stratificate ce ascund un mitologem (Kernbach), iar visul și metafora explică mitul și sunt legate prin funcția catartică (Vianu). Arhetipurile sunt legate de structurile imaginarului iar cheia semantică a mitului este analiza izotopismelor simbolice și arhetipale. Structura mitului și cea a muzicii sunt similare: ambele au rolul de a repeta, căci orice mit e o căutare a timpului pierdut (Durand).

Relația dintre mit și idee (*mythos–logos*) are trei momente relevante în devenirea sa istorică, cauzate de: sincretism, eclecticism teologic și literaturizare (Kernbach). Sincretismul magiei primitive, care înlocuiește realul cu imaginarul, reprezintă „leagănul metaforicului” și „chintesența generalizării artistice” (Ștefan Angi). Mitul își dezvăluie procesualitatea ca „limbaj transcendent”, aidoma metaforelor revelatorii ale lui Blaga. În sfârșit, arta muzicală își construiește o triplă identitate, ca *logos*, *nomos*, *téchne*.

II. Mitologia elenă și opera de artă sunt produse ale rațiunii și conțin idei, gânduri, adevăruri, filosofeme (Hegel). Peste secole, mitologia Evului Mediu va reflecta dedublarea între sacru și profan, iar simțurile - imaginația - rațiunea - inteligența sunt considerate trepte ale cunoașterii (Boethius). Gândirea creștină este alegorică (Eco) iar omul medieval gândește în reprezentări vizuale (Huizinga).

Renașterea și epocile stilistice următoare reprezintă atât preluarea și transformarea vechilor mituri, cât și apariția unora noi.

Raportul sincretic între muzică și dans face trimitere la artele expresive ale grecilor (dansul, poezia, muzica), care erau forme arhetipale, menite exprimării afectelor (Plutarh). Astfel, dansul are un caracter istorico-mutativ, stilizările schimbându-i sensul original (Ștefan Angi), are origine sacră și a creat arhetipuri: dansurile imită întotdeauna un gest arhetipal sau comemorează un moment mitic (Mircea Eliade).

III. Există corespondențe verosimile – peste secole – între creațiile marilor genii creatoare, literare și muzicale. Între dramele lui Shakespeare și operele lui Mozart acestea sunt: subiectele istorice, comediile, subiectele mitologice, arhetipurile create, temele filozofice.

La rândul său, menuetul își dezvăluie următorul parcurs, expresie a affectus-urilor succesive: dans popular francez, dans de curte, dans virtuos pentru profesioniști, dans instrumental, dans din suita Barocului, metaforă a menuetului: tempo di minueto, menuetul din simfonie, sonată, genuri camerale. Aceste metamorfoze culminează cu menuetul mozartian, apreciat drept paradigmă a genului.

Metamorfozele lui Ovidiu devin arhetip, prilej de rememorare în creația simfonică a lui Sigismund Toduță, precum și principiu al travaliului tematic. Celula generatoare a simfoniei toduțiene are înțelesuri alegorice.

Ciclicitatea vieții și a naturii este unul dintre miturile des metaforizate în muzică, iar lucrarea lui Ede Terényi ilustrează stadiul affectus-ului contemporan.

Comunicare între mituri merge până la întâlniri virtuale între eroii mitologici (Oreste și Oedip).

Similitudini putem constata și între alți eroi mitologici. De pildă, Oedip seamănă cu Faust: sunt caractere puternice, setea de cunoaștere îl caracterizează pe Faust, iar setea de putere pe Oedip; tragediile pe care le lasă în urmă (Oedip - prin puterea zeilor, Faust cu ajutorul lui Mefisto) cunosc un final similar: orbi și bătrâni, amândoi își găsesc izbăvirea. La rândul său, Don Juan se consideră un Jupiter: aristocrat, avut, tânăr și înzestrat cu farmec, dispune după bunul lui plac de femeile ce-l înconjoară, ceea ce contrastează cu puritatea cavalierească a lui Don Quijote și cu principiul Fedeli d'Amore (care, în secolele II și III, reprezenta un model care susținea demnitatea spirituală și valoarea religioasă a femeii⁷¹²).

Romantismul își creează proprii eroi naționali. Boris Godunov, de pildă, este un Oedip măcinat de remușcări. Nici stricta contemporaneitate nu este lipsită de ilustrări asemănătoare. Eroul Superman nu este altceva decât un erou prometeic sau heraclitic care își asumă sarcina supraomenească a salvării lumii.

Miturile au fost preluate în literatură și au devenit paradigme ale muzicii programatice. Literaturizarea miturilor a fost deci continuată prin procesul de generalizare metaforică pe care a realizat-o muzica. Permanența implicării mitice în configurarea mesajului muzicii cu program permite abordări specifice. Rememorând parcursul prezentei investigații, constatăm că subiectul pare a oferi mai multe deschideri și alternative decât împliniri. Miturile românești, de pildă, se constituie într-un alt affectus al configurărilor artistice. De asemenea, numărul semnificativ al variantelor muzicale prin care se concretizează unul și același mesaj mitic oferă un vast spațiu al potențialelor analize. Stadiile evolutive pe care Mircea Eliade le observase în parcursul istoric al literaturii („mit - legendă - epopee - literatură modernă”) se completează cu muzica. Iar dincolo de concretețea programatică a muzicii, întreaga artă sonoră respectă și aplică legile configurării semnificațiilor mitice, după cum mitul, în temporalitatea sa, se „muzicalizează” pentru a-și perpetua mesajul.

⁷¹² Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. III, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988, p. 109.

ANEXE

Anexa 1. Miturile și existența lor muzicală

Am atribuit muzicii puterea de a da din nou naștere mitului.

Friedrich Nietzsche

Mitologia antică grecească și cea medieval creștină au fost sursa de inspirație pentru creația muzicală a secolelor ulterioare. Chiar și azi, remarcăm interesul pentru recompunerea vechilor mituri în arta contemporană. În cele ce urmează, vom enumera lucrările cu program mitologic, pentru o viitoare prelucrare analitică a exemplurilor cele mai reprezentative.

Nr crt	Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
1	Georges	Auric	1899-1983	<i>Phedre</i>	balet	1949
2	Johann Christian	Bach	1735-1782	<i>Orione</i>	operă	1763
3	Ludwig van	Beethoven	1770-1827	<i>Făpturile lui Prometeu</i>	balet	1801
4	Hector	Berlioz	1803-1869	<i>La mort d'Orphée</i>	cantată	1827
5				<i>Opt scene din Faust</i>	cantată	1829
6				<i>Damnațiunea lui Faust</i>	simfonie dramatică	1849
7				<i>L'Enfance du Christ</i>	oratoriu	1850-1854
8				<i>Troienii</i>	operă	1856
9	Arrigo	Boito	1842-1918	<i>Mefistofele</i> (după Goethe)	operă	1868
10	Ferruccio	Busoni	1866-1924	<i>Doktor Faustus</i>	operă	p.a. 1925
11	Alfredo	Casella	1883-1947	<i>La Favolo d'Orfeo</i>	operă	1932
12	Piotr Ilici	Ceaikovski	1840-1893	<i>Francesca da Rimini</i>	fantezie simfonică	1877
13	Domenico	Cimarosa	1749-1801	<i>Giuditta</i>	oratoriu	1780
14				<i>Absalon</i>	oratoriu	1782
15				<i>L'Olimpiade</i>	operă	1789

Nr crt	Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
16				<i>Penelope</i>	operă	1794
17	Aleksandr	Dargomîjski	1813-1869	<i>Oaspetele de piatră</i> (Don Juan)	operă (după Pușkin, neterminată)	1855
18	Claude	Debussy	1862-1918	<i>Triomphe de Bacchus</i>	duet pentru pian	1882
19				<i>L'Enfant prodigue</i>	cantată	1884
20				<i>Diane au bois</i>	lucrare corală	1884
21				<i>Martiriul Sf. Sebastian</i>	muzică de scenă	1811
22	Carl Ditters von	Dittersdorf	1839-1799	<i>Don Quixotte der Zeite</i>	operă	1795
23	Paul	Dukas	1865-1935	<i>Polyeucte</i>	uvertură	1892
24	George	Enescu	1881-1955	<i>Œdipe</i>	operă	1921
25	Manuel de	Falla	1876-1946	<i>El retablo de maese Pedro</i>	operă	1923
26	Gabriel	Fauré	1845-1924	<i>Les Djinns</i>	lucrare pentru cor și orchestră	1875
27				<i>La Naissance de Vénus</i>	lucrare pentru soliști, cor, orchestră	1882
28				<i>La Chanson d'Eve</i>	ciclu de lieduri	1906
29				<i>Penélope</i>	operă	1913
30	César	Franck	1822-1890	<i>Ruth</i>	cantată	1846
31				<i>Turnul lui Babel</i>	oratoriu	1865
32				<i>Rebecca</i>	lucrare pentru soliști, cor, orchestră	1881
33				<i>Psyché</i>	poem simfonic	1888
34	Jean	Françaix	1912-1997	<i>Les Zigues de Mars</i>	balet	1950
35				<i>Le Roi Midas</i>	balet	1952
36	Christoph Willibald	Gluck	1714-1787	<i>Ippolite</i>	operă	1745
37				<i>Le Nozze d'Ercole e d'Ebe</i>	operă	1747

Nr crt	Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
38				<i>Antigono</i>	operă	1756
39				<i>Don Juan</i>	balet	1761
40				<i>Orfeo ed Euridice</i>	operă	1762
41				<i>Alceste</i>	operă	1767
42				<i>Paride ed Elena</i>	operă	1770
43				<i>Iphigénie in Aulide</i>	operă	1774
44				<i>Armide</i>	operă	1777
45				<i>Iphigénie in Tauride</i>	operă	1779
46	François Joseph	Gossec	1739-1829	<i>Sabinus</i>	operă	1774
47				<i>Alexis et Daphné</i>	operă	1775
48				<i>Thésée</i>	operă	1782
49	Charles	Gounod	1818-1893	<i>Messe Solennelle de St. Cécile</i>	missa	1855
50				<i>Faust</i>	operă	1859
51				<i>Philémon et Baucis</i>	operă	1860
52	Jacques François	Halévy	1799-1862	<i>La mort d'Adonis</i>	cantată	1817
53				<i>Prométhée Enchainé</i>	muzică de scenă	1849
54	Georg Friedrich	Händel	1685-1759	<i>Rinaldo</i>	operă	1711
55				<i>Theseo</i>	operă	1713
56				<i>Acis și Galathea</i>	cantată	1720
57				<i>Persichore</i>	balet	1734
58				<i>Arianna</i>	operă	1734
59				<i>Israel în Egipt</i>	oratoriu	1739
60				<i>Saul în Egipt</i>	oratoriu	1739
61				<i>Odă pentru ziua Sf.Cecilia</i>	oratoriu	1739
62				<i>Messiah</i>	oratoriu	1741
63				<i>Samson</i>	oratoriu	1743
64				<i>Judas Maccabeus</i>	oratoriu	1747
65				<i>Joshua</i>	oratoriu	1748
66				<i>Solomon</i>	oratoriu	1749
67				<i>Susanna</i>	oratoriu	1749
68				<i>Theodora</i>	oratoriu	1749
69				<i>Jephta</i>	oratoriu	1752

Nr crt	Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
70	Joseph	Haydn	1732-1809	<i>Creațiunea</i>	oratoriu	1797-1798
71				<i>Sf. Cecilia</i>	missa	1772
72	Florimond Ronger	(zis) Hervé	1825-1892	<i>Le petit Faust</i>	opera buffa	1869
73	Paul	Hindemith	1895-1963	<i>Cupid și Psyche</i>	uvertura	1943
74				<i>Herodiade</i>	pentru narator și orchestră de cameră	1944
75	Gustav	Holst	1874-1934	<i>Hecuba's Lamento</i>	pentru cor și orchestră	1911
76				<i>Saint Paul's Suite</i>	pentru orchestră de coarde	1913
77				<i>Hymn to Dionysos</i>	pentru cor și orchestră	1913
78				<i>Hymn of Jesus</i>	pentru două coruri și orchestră	1917
79	Arthur	Honegger	1892-1955	<i>King David</i>	oratoriu	1921
80				<i>Judith</i>	operă	1925
81				<i>Antigone</i>	dramă lirică	1927
82				<i>Amphion</i>	balet-melodramă	1931
83	Jacques	Ibert	1890-1962	<i>Persée et Andromédée</i>	operă	1929
84	Zoltán	Kodály	1882-1967	<i>Iisus și negustorii</i>	pentru cor și orchestră	1934
85	Édouard	Lalo	1823-1892	<i>Regele din Ys</i>	operă	1888
86	Ruggiero	Leoncavallo	1858-1919	<i>Oedipe Ré</i>	operă	1920
87	Franz	Liszt	1811-1886	<i>Prometheus</i>	poem simfonic	1850
88				<i>Orpheus</i>	poem simfonic	1854
89				<i>Dante</i>	simfonie	1855-1856
90				<i>Faust</i>	simfonie	1857
91				<i>Legenda Sf. Elisabeta</i>	oratoriu	1857-1862
92				<i>Mephisto Waltz</i>	poem simfonic	1881
93	Jean Baptiste	Lully	1632-1687	<i>Ballet de l'Hercole amant</i>	balet	1661

Nr crt	Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
94				<i>Entr'actes pour Œdipe de Corneille</i>	muzică de scenă	1664
95				<i>La Naissance de Venus</i>	balet	1665
96				<i>Ballet des Muses</i>	balet	1666
97				<i>Le Triomphe de Bacchus dans les Indes</i>	balet	1666
98				<i>Psyché</i>	tragi-comedie	1671
99				<i>Cadmus et Hermione</i>	operă	1673
100				<i>Alceste, ou le Triomphe d'Alcide</i>	operă	1674
101				<i>Thésée</i>	operă	1675
102				<i>Isis</i>	operă	1667
103				<i>Psyché</i>	operă	1678
104				<i>Bellerophon</i>	operă	1679
105				<i>Persée</i>	operă	1682
106				<i>Phaéton</i>	operă	1683
107				<i>Roland</i>	operă	1685
108				<i>Acis și Galathée</i>	operă	1686
109	Gian	Malipiero	1882-1973	<i>L'Orfeide</i>	operă	1918
110	Francesco			<i>Ecuba</i>	operă	1939
111	Bohuslav	Martinů	1890-1959	<i>The Grove of the Satyrs</i>	poem simfonic	1922
112				<i>Le Jugement de Paris</i>	balet	1935
113				<i>The Epic of Gilgamesh</i>	oratoriu	1954
114				<i>Ariadne</i>	operă	1958
115	Pietro	Mascagni	1863-1945	<i>Iris</i>	operă	1898
116	Jules	Massenet	1842-1912	<i>Phèdre</i>	uvertură-concert	1873
117				<i>Eve</i>	oratoriu	1875
118				<i>Narcisse</i>	cantată	1877
119				<i>Hérodiade</i>	operă	1881
120				<i>Le Cid</i>	operă	1885
121				<i>Don Quixote</i>	operă	1910
122	Felix	Mendelssohn-Bartholdy	1809-1847	<i>Don Quijote</i>	operă	1827

Nr crt	Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
123	Gian Carlo	Menotti	1911-	<i>The Unicorn, the Gorgon and the Manticore</i>	balet	1956
124	Darius	Milhaud	1892-1974	<i>Les malheurs d'Orphée</i>	operă	1924
125				<i>Medée</i>	operă	1938
126	Ludwig	Minkus	1827-1907	<i>Don Quijote</i>	balet	1869
127	Claudio	Monteverdi	1567-1643	<i>Orfeo</i>	operă	1607
128				<i>Arianna</i>	operă	1608
129				<i>Maddalena</i>	operă	1617
130				<i>Armida</i>	operă	1627
131				<i>Mercurio e Marte</i>	operă	1628
132				<i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i>	operă	1641
133				<i>L'Incoronazione di Poppea</i>	operă	1642
134	Wolfgang Amadeus	Mozart	1756-1791	<i>Les petits riens</i>	balet	1778
135				<i>Idomeneo regele Cretei</i>	opera seria	1781
136				<i>Don Giovanni</i>	drama giocoso	1787
137	Modest	Mussorgski	1839-1881	<i>Edipo</i>	pentru cor mixt	1858-1860
138	Jacques	Offenbach	1819-1880	<i>Orpheus in Infern</i>	operetă	1858
139				<i>La Belle et Hélène</i>	operetă	1864
140	Carl	Orff	1895-1982	<i>Antigone</i>	operă	1947-1948
141				<i>Trionfo di Afrodite</i>	operă	1953
142				<i>Nanie und Dithirambe</i>	lucrare corală	1956
143				<i>Oedipus, der Tyrann</i>	operă	1958
144	Giovanni Batista	Pergolesi	1710-1736	<i>L'Olimpiade</i>	operă	1735
145	Ildebrando	Pizzetti	1880-1968	<i>Phaedra</i>	operă	1909-1912
146				<i>Ifigenia</i>	operă	1950
147	Niccolò Antonio	Porpora	1686-1768	<i>Arianna e Teseo</i>	operă	1714

Nr crt	Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
148				<i>Arianna in Nasso</i>	operă	1733
149				<i>Enea nel Lazio</i>	operă	1734
150				<i>Polifemo</i>	operă	1735
151				<i>Ifigenia in Aulide</i>	operă	1735
152	Francis	Poulenc	1899-1963	<i>Le Bestaire au cortège d'Orfée</i>	lieduri	1919
153				<i>Le Mamelles de Tiresias</i>	opera buffa	1944
154	Serghei	Prokofiev	1918-1953	<i>Îngerul de foc (mit faustic)</i>	operă	1908
155	Henri	Purcell	1659-1695	<i>Dido and Aeneas</i>	operă	1689
156				<i>Oedipus</i>	muzică de scenă	1692
157	Serghei	Rahmaninov	1873-1943	<i>Francesca da Rimini</i>	operă	1906
158	Jean Philippe	Rameau	1683-1764	<i>Hippolyte et Aricie</i>	operă	1733
159				<i>Castor et Pollux</i>	operă-balet	1737
160				<i>Dardanus</i>	opera	1739
161				<i>Les Fêtes d'Hebe</i>	balet	1739
162				<i>Platée</i>	balet	1745
163				<i>Pigmalion</i>	balet	1748
164				<i>Zephyre</i>	balet	1754
165				<i>Les Paladins</i>	operă-balet	1760
166	Maurice	Ravel	1875-1937	<i>Alcyone</i>	cantată	1902
167				<i>Alyssa</i>	cantată	1902
168				<i>Daphnis și Chloé</i>	balet cu cor	1912
169				<i>Don Quichotte et Dulcinée</i>	lieduri	1932-33
170	Ottorino	Respighi	1879-1936	<i>Belfagor</i>	comedie lirică	1923
171				<i>Trei picturi de Boticelli (Primavera, Adorația Magilor, Nașterea lui Venus)</i>	pentru orchestră	1927

Nr crt	Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
172	Joaquín	Rodrigo	1901-1999	<i>Ausencias de Dulcinea</i>	pentru bas, patru soprane și orchestră	1948
173	Gioacchino	Rossini	1772-1868	<i>Tancredi</i>	operă	1813
174				<i>Mosè</i>	operă	1818
175	Albert	Roussel	1869-1937	<i>Bachus și Ariana</i>	balet	1931
176	Camille	Saint-Saëns	1835-1921	<i>Vârtelnița Omphalei</i>	poem simfonic	1871
177				<i>Phaeton</i>	poem simfonic	1873
178				<i>Samson și Dalila</i>	operă	1877
179				<i>La Jeunesse d'Hercule</i>	operă	1877
180	Alessandro	Scarlatti	1660-1725	<i>Pshiché</i>	operă	1683
181				<i>Pirro e Demetrio</i>	operă	1694
182				<i>Telemaco</i>	operă	1718
183	Domenico	Scarlatti	1685-1757	<i>Ifigenia in Aulide</i>	operă	1713
184				<i>Ifigenia in Tauride</i>	operă	1713
185				<i>Berenice</i>	operă	1718
186	Arnold	Schönberg	1874-1951	<i>Moses und Aaron</i>	operă	1932
187	Heinrich	Schütz	1585-1672	<i>Dafné</i>	operă	1627
188				<i>Orpheus și Euridice</i>	balet	1638
189	Jean	Sibelius	1865-1957	<i>Oceanides</i>	poem simfonic	1914
190	Aleksandr	Skriabin	1872-1915	<i>Poemul focului</i>	poem simfonic	1909-1910
191	Richard	Strauss	1864-1949	<i>Don Juan</i>	poem simfonic	1888
192				<i>Don Quixote</i>	variațiuni-fantezie	1826
193				<i>Salomé</i>	operă	1905
194				<i>Elektra</i>	operă	1906-1908
195				<i>Ariadne din Naxos</i>	operă	1912
196				<i>Legenda lui Iosif</i>	balet	1914
197				<i>Elena egipteana</i>	operă	1924
198				<i>Arabella</i>	operă	1930

Nr crt	Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
199				<i>Daphne</i>	operă	1936
200				<i>Dragostea Diane</i>	operă	1938-1940
201	Igor	Stravinski	1882-1971	<i>Faun and Shepherdess</i>	pentru mezzosoprană și orchestră	1907
202				<i>Oedipus Rex</i>	operă-oratoriu	1926-1927
203				<i>Apollon Musagète</i>	balet	1928
204				<i>Persephone</i>	melo-dramă	1933-1934
205				<i>Babel</i>	cantată	1944
206				<i>Orpheus</i>	balet	1947
207				<i>Abraham and Isaac</i>	pentru bariton și orchestră de cameră	1963
208	Georg Philipp	Telemann	1681-1767	<i>Don Quijote</i>	suită	17??
209	Ambroise	Thomas	1811-1896	<i>Psyché</i>	operă	1857
210				<i>Françoise de Rimini</i>	operă	1882
211	Richard	Wagner	1813-1883	<i>Zânele</i>	operă	1833
212				<i>Faust</i>	uvertură	1840
213				<i>Olandezul zburător</i>	operă	1843
214				<i>Tannhäuser</i>	operă	1845
215				<i>Lohengrin</i>	operă	1851
216				<i>Tristan și Isolda</i>	dramă muzicală	1865
217				<i>Maestrii cântăreți din Nürnberg</i>	operă	1868
218				<i>Inelul Nibelungilor</i>	tetralogie	1869-1876
219				<i>Parsifal</i>	dramă muzicală religioasă	1882
220	Iannis	Xenakis	1922-2001	<i>Oresteia</i>	muzică de scenă	1965-1966
221				<i>Medeea</i>	muzică de scenă	1967
222				<i>Persepolis</i>	spectacol de lumină și sunet	1971

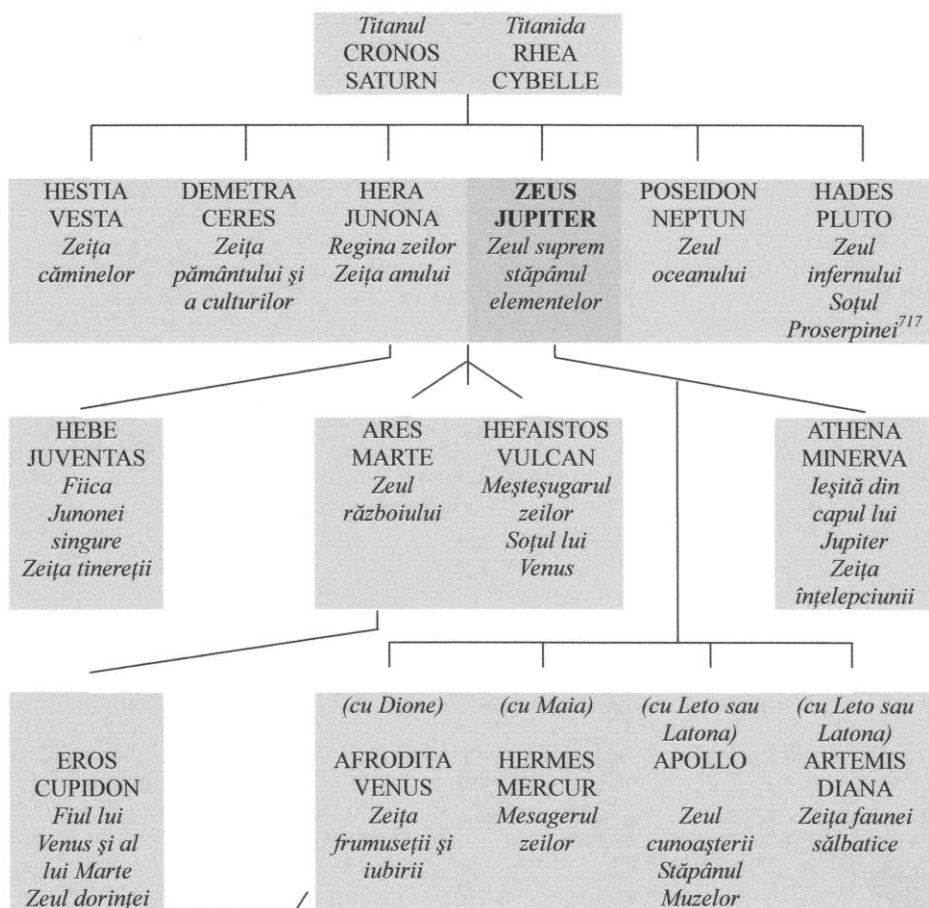
Nr crt	Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
223				<i>Hélène</i>	pentru solo mezzo-sopran, cor de femei și două clarinete	1977

COMPOZITORI ROMÂNI

Nr crt	Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
1	Alfred	Alessandrescu	1893-1959	<i>Didona</i>	poem simfonic	1911
2				<i>Acteon</i>	poem simfonic	1915
3	Pascal	Bentoiu	1927	<i>Iphigenia in Aulis</i>	muzică de scenă	1966
4				<i>Jertfirea Iphigeniei</i>	muzică de scenă	1968
5	Corneliu	Cezar	1937-1997	<i>Oedip</i>	colaj de muzică progresivă și rock	1978
6	Dimitrie	Cuclin	1885-1978	<i>Agamemnon</i>	operă	1922
7				<i>Bellerophon</i>	operă	1925
8				<i>Meleagride</i>	operă	1957
9	Gheorghe	Dumitrescu	1914-1996	<i>Orfeu</i>	operă	1977 (rev. 1980)
10	George	Enescu	1881-1955	<i>Strigoii</i>	poem-oratoriu	1916
11	Liviu	Glodeanu	1938-1978	<i>Ulysse</i>	poem pentru soprană (tenor) și orchestră	1969
12	Marcel	Mihalovici	1898-1985	<i>Neînduplecatul Pluton</i>	operă	1928
13				<i>Phedra</i>	operă	1949
14	C-tin C.	Nottara	1890-1951	<i>Iris</i>	balet-mimo-dramă	1926
15				<i>Ovidiu</i>	operă	1950
16	Tiberiu	Olah	1928-2002	<i>Troienele</i>	muzică pentru teatru	1966
17	Ion	Nona-Ottescu	1888-1940	<i>Narcis</i>	poem simfonic	1911
18				<i>Vrăjile Armidei</i>	poem simfonic	1915
19	Doru	Popovici	1932	<i>Prometeu</i>	operă	1958
20	Doina	Rotaru	1951	<i>Himere</i>	lucrare orchestrală	1994

Nr crt	Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
21	Gheorghe	Stephănescu	1843-1925	<i>Dalila</i>	cantată pentru soliști, cor mixt și orchestră	1868
22	Aurel	Stroe	1932	<i>Ptolomaeo</i>	operă	1970
23				<i>Pacea</i> (după Aristofan)	lucrare scenică	1973
24				<i>Coeforele</i>	pentru cântăreți și nouă instrumentiști	1973-1977
25				<i>Orestia II</i>	operă	1977
26				<i>Orestia</i> (după Eschil)	lucrare scenică	1981
27				<i>Eumenidele</i>	pentru nouă cântăreți și saxofon solo	1985
28				<i>Orestia III</i>	operă	1993
29	Eduard	Terényi	1935	<i>În buticul lui Don Quijote</i>	piesă pentru patru percuționiști	1996
30				<i>Terzine di Dante</i>		~1970
31				<i>Mefistofaust</i>	mono-operă	~1990
32	Valentin	Timaru	1940	<i>Lorelei</i>	operă	1989
33	Sigismund	Toduță	1908-1991	<i>Simfonia a III-a „Ovidiu”</i>	simfonie	1957
34	Cornel	Țăranu	1934	<i>Secretul lui Don Giovanni</i>	operă	1970
35				<i>Oreste & Oedipe</i>	operă de cameră	1999

Anexa 2. Genealogia zeilor greci și latini⁷¹³



⁷¹³ Cf. Jean Vertemont, *op.cit.*, p. 380. Vezi și varianta lui Victor Kernbach, expusă la p. 64.

Anexa 3. Creația shakespeariană vs operele mozartiene

CREAȚIA LUI SHAKESPEARE	ANUL	GENUL
<i>1 Henry VI</i>	1589–1592	dramă istorică
<i>2 Henry VI</i>	1590–1591	dramă istorică
<i>3 Henry VI</i>	1590–1592	dramă istorică
<i>Richard III</i>	1591–1593	dramă istorică
<i>Venus and Adonis</i>	1592–1593	dramă mitologică
<i>The Comedy of Errors</i>	1592–1594	comedie
<i>Sonnets</i>	1592–1609	sonete
<i>Titus Andronicus</i>	1593–1594	dramă istorică
<i>The Rape of Lucrece</i>	1593–1594	dramă mitologică
<i>The Taming of the Shrew</i>	1593–1594	comedie
<i>The Two Gentlemen of Verona</i>	1594	comedie
<i>Love's Labor's Lost</i>	1594	comedie
<i>King John</i>	1594–1596	dramă istorică
<i>Richard II</i>	1595	dramă istorică
<i>Romeo and Juliet</i>	1595	tragedie
<i>A Midsummer Night's Dream</i>	1595–1596	comedie
<i>Henry IV, Part 1</i>	1596	dramă istorică
<i>The Merchant of Venice</i>	1596–1597	comedie
<i>Henry IV, Part 2</i>	1596–1597	dramă istorică
<i>The Merry Wives of Windsor</i>	1597	comedie
<i>Much Ado About Nothing</i>	1598–1599	comedie
<i>Henry V</i>	1599	dramă istorică
<i>Julius Caesar</i>	1599	tragedie
<i>As You Like It</i>	1599–1600	comedie
<i>Hamlet</i>	1600–1601	tragedie
<i>Twelfth Night</i>	1601–1602	comedie
<i>Troilus and Cressida</i>	1601–1602	comedie
<i>All's Well That Ends Well</i>	1602–1603	comedie
<i>A Lover's Complaint</i>	1602–1608	comedie
<i>Measure for Measure</i>	1604	comedie
<i>Othello</i>	1604	tragedie
<i>King Lear</i>	1605	tragedie
<i>Macbeth</i>	1606	tragedie
<i>Antony and Cleopatra</i>	1606–1607	tragedie
<i>Pericles</i>	1606–1608	dramă istorică antică
<i>Coriolanus</i>	1607–1608	tragedie
<i>Timon of Athens</i>	1607–1608	tragedie
<i>Cymbeline</i>	1609–1610	comedie
<i>The Tempest</i>	1610–1611	comedie
<i>The Winter's Tale</i>	1611	dramă
<i>Henry VIII</i>	1613	dramă istorică
<i>The Two Noble Kinsmen</i>	1613	dramă

LUCRĂRILE SCENICE MOZARTIENE	GENUL	K.V.	ANUL/p.a.	LIBRET	SURSA LITERARĂ
<i>Apollo et Hyacinthus</i>	comedie muzicală mitologică	38	1767 - Salzburg	?	Ovidiu - <i>Metamorfozele</i>
<i>Bastien und Bastienne</i>	singspiel	50	1768 - Viena	Weiskern	Rousseau
<i>La finta semplice</i>	opera buffa	51	1768 - Viena	Coltellini	Goldoni
<i>Mitridate, Rè di Ponto</i>	opera seria	87	1770 - Milano	Cignasanti	Racine
<i>Ascanio in Alba</i>	serenadă teatrală	111	1771 - Milano	Parini	
<i>La betulia liberata</i>		118	1771 - Milano?	Metastasio	
<i>Il sogno di Scipione</i>	serenadă teatrală	126	1772 - Salzburg	Metastasio	
<i>Lucio Silla</i>	dramma per musica	135	1772 - Milano	Gamerra	
<i>La finta giardiniera</i>	opera buffa	196	1775 - München	Calzabigi	
<i>Il Rè pastore</i>	serenadă pastorală	208	1775 - Salzburg	Metastasio	
<i>Les petits riens</i>	muzică de balet	-	1778 - Paris	Noverre	
<i>Semiramis</i>	opera seria	-	1778/79 - Mannheim	Gemmingen	
<i>Zaide</i>	singspiel	344	1779 - Salzburg	Schachtner	
<i>Thamos</i>	opera seria	342	1779 - Salzburg	Gebler	
<i>Idomeneo Rè di Creta ossia Ilia ed Idamante</i>	opera seria	366	1781 - München	Varesco	Homer
<i>Die Entführung aus dem Serail</i>	singspiel	384	1782 - Viena	Stephanie	
<i>L'oca del Cairo</i>	opera buffa	422	1783 - Salzburg	Varesco	
<i>Lo sposo deluso ossia La Rivalità di tre donne per un solo amante</i>	opera buffa	430	1783 - Salzburg	Da Ponte	
<i>Der Schauspieldirektor</i>	singspiel	486	1786 - Viena	Stephanie	
<i>Le nozze di Figaro</i>	opera buffa	492	1786 - Viena	Da Ponte	Beaumarchais
<i>Il dissoluto punito, ossia il Don</i>	dramma giocoso	527	1787 - Praga	Da Ponte	Tirso di Molina și

<i>Giovanni</i>					Molière
<i>Così fan tutte</i> ossia <i>La Scola degli Amanti</i>	opera buffa	588	1790 - Viena	Da Ponte	
<i>Die Zauberflöte</i>	singspiel	620	1791 - Viena	Schikaneder	
<i>La Clemenza di Tito</i>	opera seria	621	1791 - Praga	Mazzola	Metastasio

Anexa 4. Tema metamorfozelor în literatură

În literatura antică

Apollodor	<i>Biblioteca</i>
Eratostene	<i>Constelațiile</i>
Hyginus	<i>Fabule</i>
	<i>Astronomica</i>
Antoninus Liberales	<i>Transformationes</i>
Ovidiu	<i>Metamorfozele</i>
Apuleius	<i>Metamorfozele (Măgarul de aur)</i>

În literatura medievală, modernă și contemporană

Integumenta super Ovidii Metamorphoses

Ovide moralisé

traduceri din Ovidiu

Giovanni Andrea dell' Anguillara - *Le Metamorfosi di Ovidio* (1561)

Simintendi

Buosigniori

Giovanni del Virgilio

povestiri inspirate de Ovidiu sau Apuleius:

- Italia

Ariosto (1474-1533)

Boiardo (1441-1494)

Firenzuola

Marino (1569-1625)

D'Annunzio (1863-1938)

- Spania

Lope de Vega (1562-1635)

Calderon (1600-1681)

Camoës (1525-1580)

Cervantes (1547-1616)

- Anglia

Chaucer (c. 1340-1400)

Marlowe (1564-1593)

Shakespeare (1564-1616)

Milton (1608-1674)

Dryden (1631-1700)

Swift (1667-1745)

Shelley (1792-1822)

Swinburne (1837-1909)

Shaw (1856-1950)

- Germania

Goethe (1749-1832)

- Cehia

Franz Kafka (1883-1924)

Anexa 5. Corespondențe tematice între *Metamorfozele* lui Ovidiu și creația muzicală cultă

Figuri mitice în *Metamorfozele* lui Ovidiu:

Acheolus, Achilles, Acis, Acoetes, Actaeon, Adonis, Aegeus, Aegina, Aeneas, Aesacus, Aeson, Agenor, Aglaura, Ajax, Alcmena, Althaea, Anaxareta, Andromeda, Anius, Apollo, Appulus, Arachna, Ardea, Arethusa, Ariadna, Armonia, Arna, Ascalaphus, Atalanta, Athis, Atlas, Augustus, Bacchus, Battus, Baucis, Boreas, Byblis, Cadmus, Caenis, Calais, Callisto, Cephalus, Ceraștii, Ceyx, Cipus, Crotona, Cyana, Cycnus, Cyparissus, Daedalus, Daphne, Deucalion, Diomedes, Dryope, Echo, Egeria, Erysichthon, Esculap, Europa, Galanthida, Galatea, Ganymede, Glaucus, Halcyone, Hecuba, Hercules, Hersilia, Hyacinthus, Hippolytus, Hippomene, Hora, Iason, Icarus, Ino, Io, Iola, Iolaus, Iphigenia, Iphis, Iulius Caesar, Jupiter, Latona, Lyncus, Marsyas, Medeea, Meleagrus, Melicertes, Memnon, Metra, Midas, Minyas, Myrrha, Naiadele, Narcissus, Nessus, Nestor, Niobe, Nisus, Ocyrhoë, Orithia, Orpheus, Peleus, Pelias, Pelops, Pentheus, Periclymenus, Perseus, Phaeton, Philemon, Philomela, Phineus, Picus, Pieridele, Polydectes, Polyxena, Pompna, Pretus, Procna, Procris, Propoetidele, Proteus, Pygmalion, Pyrrha, Pythagora, Python, Quirinus, Romulus, Scylla, Syrinx, Tages, Tereus, Tiresias, Ulysses, Vertumnus, Virbius, Zetes.⁷¹⁴

„Metamorfoze” muzicale:

Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
Georges	Auric	1899-1983	<i>Phedre</i>	balet	1949
Samuel	Barber	1910-1991	<i>Medeea</i>	balet	1946
Hector	Berlioz	1803-1869	<i>La mort d'Orphée</i>	cantată	1827
Alfredo	Casella	1883-1947	<i>La Favolo d'Orfeo</i>	operă	1932
Luigi	Dallapiccola	1904-1975	<i>Marsyas</i>	balet	1958
Claude	Debussy	1862-1918	<i>Triomphe de Bacchus</i>	duet pentru pian	1882
			<i>Diane au bois</i>	lucrare corală	1884

⁷¹⁴ Numele sunt ortografiate conform ediției în limba română a *Metamorfozelor* lui Ovidiu (Editura Științifică, București, 1972).

Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
Gabriel	Fauré	1845-1924	<i>La Naissance de Vénus</i>	lucrare pentru soliști, cor, orchestră	1882
Jean	Françaix	1912-1997	<i>Le Roi Midas</i>	balet	1952
Christoph Willibald	Gluck	1714-1787	<i>Orfeo ed Euridice</i>	operă	1762
			<i>Alceste</i>	operă	1767
			<i>Iphigénie in Aulide</i>	operă	1774
			<i>Iphigénie in Tauride</i>	operă	1779
			<i>Piramo et Tisbe</i>	operă	?
François Joseph	Gossec	1739-1829	<i>Alexis et Daphné</i>	operă	1775
			<i>Thésée</i>	operă	1782
Charles	Gounod	1818-1893	<i>Philémon et Baucis</i>	operă	1860
Georg Friedrich	Händel	1685-1759	<i>Theseo</i>	operă	1713
			<i>Acis și Galathea</i>	cantată	1720
			<i>Giulio Cesare</i>	operă	1724
			<i>Arianna</i>	operă	1734
Pierre	Henry	?	<i>Orphée</i>	balet	1953
Paul	Hindemith	1895-1963	<i>Herodiade</i>	pentru narator și orchestră de cameră	1944
Arthur	Honegger	1892-1955	<i>Semiramis</i>	balet (voce și Unde Marte-not)	1934
Jacques	Ibert	1890-1962	<i>Persée et Andromédée</i>	operă	1929
Franz	Liszt	1811-1886	<i>Orpheus</i>	poem simfonic	1854
Jean Baptiste	Lully	1632-1687	<i>Ballet de l'Hercole amant</i>	balet	1661
			<i>La Naissance de Venus</i>	balet	1665
			<i>Ballet des Muses</i>	balet	1666
			<i>Le Triomphe de Bacchus dans les Indes</i>	balet	1666
			<i>Cadmus et Hermione</i>	operă	1673

Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
			<i>Alceste, ou le Triomphe d'Alcide</i>	operă	1674
			<i>Thesée</i>	operă	1675
			<i>Persée</i>	operă	1682
			<i>Phaéton</i>	operă	1683
			<i>Acis și Galathée</i>	operă	1686
Gian Francesco	Malipiero	1882-1973	<i>L'Orfeide</i>	operă	1918
			<i>Iulius Caesar</i>	operă	1936
			<i>Ecuba</i>	operă	1939
Bohuslav	Martinů	1890-1959	<i>Ariadne</i>	operă	1958
Pietro	Mascagni	1863-1945	<i>Iris</i>	operă	1898
Jules	Massenet	1842-1912	<i>Phèdre</i>	uvertură-concert	1873
			<i>Hérodiade</i>	operă	1881
Darius	Milhaud	1892-1974	<i>Les malheurs d'Orphée</i>	operă	1924
			<i>Medée</i>	operă	1938
Claudio	Monteverdi	1567-1643	<i>Orfeo</i>	operă	1607
			<i>Arianna</i>	operă	1608
			<i>Mercurio e Marte</i>	operă	1628
			<i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i>	operă	1641
Wolfgang Amadeus	Mozart	1756-1791	<i>Apollo et Hyacinthus (Hyacintih Metamorphosis)</i>	comedie latină	1767
Jacques	Offenbach	1819-1880	<i>Orpheus in Infern</i>	operetă	1858
Ildebrando	Pizzetti	1880-1968	<i>Phaedra</i>	operă	1909-1912
			<i>Ifigenia</i>	operă	1950
Niccolò Antonio	Porpora	1686-1768	<i>Arianna e Teseo</i>	operă	1714
			<i>Semiramida riconosciuta</i>	operă	1729
			<i>Arianna in Nasso</i>	operă	1733
			<i>Enea nel Lazio</i>	operă	1734
			<i>Ifigenia in Aulide</i>	operă	1735

Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
Francis	Poulenc	1899-1963	<i>Le Bestiaire au cortège d'Orfée</i>	lieduri	1919
Henry	Purcell	1659-1695	<i>Dido and Aeneas</i>	operă	1689
Jean Philippe	Rameau	1683-1764	<i>Castor et Pollux</i>	operă-balet	1737
			<i>Pigmalion</i>	balet	1748
			<i>Zephyre</i>	balet	1754
Gioacchino	Rossini	1772-1868	<i>Semiramida</i>	operă	1823
Camille	Saint-Saëns	1835-1921	<i>Phaeton</i>	poem simfonic	1873
			<i>Samson și Dalila</i>	operă	1877
			<i>La Jeunesse d'Hercule</i>	operă	1877
Domenico	Scarlatti	1685-1757	<i>Ifigenia în Aulide</i>	operă	1713
			<i>Ifigenia în Tauride</i>	operă	1713
Heinrich	Schütz	1585-1672	<i>Dafné</i>	operă	1627
			<i>Orpheus și Euridice</i>	balet	1638
Jean	Sibelius	1865-1957	<i>Oceanides</i>	poem simfonic	1914
Richard	Strauss	1864-1949	<i>Ariadne din Naxos</i>	operă	1912
			<i>Daphne</i>	operă	1936
			<i>Dragostea Dianei</i>	operă	1938-1940
Igor	Stravinski	1882-1971	<i>Apollon Musagète</i>	balet	1928
			<i>Persephone</i>	melo-dramă	1933-1934
			<i>Orpheus</i>	balet	1947
Iannis	Xenakis	1922-2001	<i>Medea</i>	muzică de scenă	1967

Compozitor		Anii între care a trăit	Lucrare	Gen	Anul compunerii
Alfred	Alessandrescu	1893-1959	<i>Didona</i>	poem simfonic	1911
			<i>Acteon</i>	poem simfonic	1915
Pascal	Bentoiu	1927	<i>Iphigenia in Aulis</i>	muzică de scenă	1966
			<i>Jertfirea Iphigeniei</i>	muzică de scenă	1968
Gheorghe	Dumitrescu	1914-1996	<i>Orfeu</i>	operă	1977 (rev.1980)
Liviu	Glodeanu	1938-1978	<i>Ulysse</i>	poem pentru soprană (tenor) și orchestră	1969
Marcel	Mihalovici	1898-1985	<i>Phedra</i>	operă	1949
C-tin C.	Nottara	1890-1951	<i>Iris</i>	balet-mimo-dramă	1926
			<i>Ovidiu</i>	operă	1950
Ion	Nona-Ottescu	1888-1940	<i>Narcis</i>	poem simfonic	1911
Sigisimund	Toduță	1908-1991	<i>Simfonia a III-a „Ovidiu”</i>	simfonie	1957

Anexa 6. Sigismund Toduță – geneza *Simfoniei a III-a „Ovidiu”* (însemnări dintr-un manuscris toduțian)

Simfonia a fost concepută inițial ca un cvartet de coarde. După terminarea părții a II-a, *Lento*, (prima în ordinea compunerii: 4-20 nov. 1956), compozitorul notează: „se părăsește ideea de cvartet și se structurează schițele unei Simfonii (a III-a)”

Partea I a fost compuse între 1 dec. 1956 și 7 ian. 1957, cea de-a treia fiind începută la data de 18 ian. 1957.

Evenimentele legate de simfonie se succed astfel:

- lucrarea a fost terminată în 7 mai 1957, cu retușuri realizate la data de 12 mai;
- la data de 17 august 1957, știmbele erau copiate;
- în 1957 în *Făclia* apare un articol de prezentare semnat de Gheorghe Sbârcea;
- în 31 august, în același an, se publică, în *Tribuna* (an I, nr. 30) articolul „Ovidiu bimilenar” de N. Lascu;
- la 27 sept. - are loc un cenaclu la filiala din Cluj a Uniunii Compozitorilor;
- 28-29 sept. - are loc prima audiție (Filarmonica de Stat din Cluj, dirijor Anatol Chisadji);
- 30 sept. - compozitorul prezintă lucrarea la Radio-Cluj (se transmit fragmente),
- ...
- 24-25 ian. 1959 - prima audiția la București (dirijor Mircea Basarab), unde, notează compozitorul, „piesa a căzut; interpretare submediocră”;
- ...
- august 1959 - o nouă revizuire a lucrării „sub forma de poem simfonic”, în vederea concursului de la ... (indescifrabil);
- 30-31 ian. 1960 - Filarmonica din Cluj dirijată de Anatol Chisadji realizează o „interpretare deosebit de frumoasă”.

...
(alăturăm, prin bunăvoința Fundației „Sigismund Toduță”, fotocopia manuscrisului):

Quartet de cameraSinfonice III - a

Partea I - 10.1956 - 7.1.1957 -

Partea II - 4-20.11.1956

Partea III - 18.1.1957 -

După terminarea p. II se face o pauză de câteva zile de prezentat și de structurare a părților n. III (Simfonie) (- a III-a)

26.1. - se începe structura p. III -

1. III - se termină aud. p. III -

16.10. - orchestrează p. III -

7.11. - termină aud. p. III - / n. IV - 12.11. /

14. aug. 1957. / Simfonia sunt copiate /

1957. Făcția - articol de prezentare de Sbr. Simfonie

31. aug. 1957. ar. I. no 30. Tribuna - Ovidiu Băntănuș, de B. Făcția

1957. 10. 22. Cursul la Filiala Unirii Corp. din Cluj

28-29.10. 1957. Primul auditiv (Harmónia de Stat din Cluj, dir. anal. din Cluj). Interpretare corantă.

30.10. 1957. Primul de studio - Cluj. Simfonia (de transmut. muzic.)

5.11. 1957. Tribuna ar. I. no 30 - Cursul de experimenta. creatoare =

1.11. 1957. Exp. Matematică și fizică la Târgu Mureș

11.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

"Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

15.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

15.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

20.11. 1957. "Simfonia" No. 11. din III. n. IV. n. V. n. VI.

Anexa 7. *Oedip* în literatură și muzică

Literatura antică		
Kinaithon	sec. VIII î.Hr.	<i>Oedipodia</i> (poem epic)
Homer	sec. VIII î.Hr.	<i>Iliada</i> ⁷¹⁵
Hesiod	~ 700 î.Hr.	<i>Munci și zile</i> ⁷¹⁶
Eschil	525-456 î.Hr.	<i>Cei șapte împotriva Tebei</i> <i>Laos și Oedip</i>
Sofocle	497-406 î.Hr.	<i>Oedip rege</i> <i>Oedip la Colonos</i>
Euripide	480-406 î.Hr.	<i>Fenicienele</i>
Aristofan	~445-385 î.Hr.	<i>Broaștele</i> ⁷¹⁷
Seneca	4 î.Hr.-65 d.Hr.	<i>Oedip</i> <i>Fenicienele</i>
Statio ⁷¹⁸	45-96 d.Hr.	<i>Tebaida</i>
Literatura medievală, modernă și contemporană		
Giovanni Andrea dell'Anguillara	~1517-1571	<i>Oedip</i> (1565)
George Gascoigne	1525-1577	<i>Iocasta</i>
Pierre Corneille	1606-1684	<i>Oedip</i>
John Dryden (și Nathaniel Lee)	1631-1700	<i>Oedip</i>
Voltaire	1694-1778	<i>Oedip</i>
Jean-François Ducis	1733-1816	<i>Oedip la Admetos</i>
Vladislav Ozerov	sec. XVIII-XIX	<i>Oedip la Atena</i>
Friedrich Hölderlin	1770-1843	<i>Oedip tiran</i>
Giovanni Battista Niccolini	1782-1861	<i>Oedip în pădurea eumenidelor</i>
Percy Bysshe Shelley	1792-1822	<i>Oedip tiran</i>
August von Platen-Hallermünden	1796-1835	<i>Oedip romantic</i>
Edward Fitzgerald	1809-1883	<i>Oedip la Atena</i>
William Butler Yeats	1865-1939	<i>Oedip la Colonos</i>
André Gide	1869-1951	<i>Oedip</i>
Hugo von Hofmannsthal	1874-1929	<i>Oedip și Sfinxul</i>
Pierre-Jean Jouve	1887-1976	<i>Sudoare de sânge</i>

⁷¹⁵ În *Iliada* este citată o versiune a mitului (23.679 și urm). Cf. Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, ed.cit., p. 603.

⁷¹⁶ Hesiod amintește de moartea unor eroi „în fața Tebei cu șapte porți, pământ cadmeic / Când pentru turme stăpânite de-Oedip se încleștară-n luptă”.

⁷¹⁷ În comedie este amintită prezicerea oracolului consultat de Laos.

⁷¹⁸ Publius Papinius Statio.

Jean Cocteau	1889-1963	<i>Oedip rege</i>
		<i>Mașina infernală</i>
Tawfik al-Hakim	1898-1987	<i>Oedip</i>
Alain Robbe-Grillet	1922-	<i>Les Gommès</i>
Michel Butor	1926-	<i>L'Emploi du temps</i>

Muzică				
Henry Purcell	1659-1695	<i>Oedipus</i>	muzică de scenă	pentru <i>Oedip rege</i> de Sofocle
Antonio Maria Gaspare Sacchini	1730-1786	<i>Oedip la Colonos</i>	muzică de scenă	pentru <i>Oedip la Colonos</i> de Sofocle
		<i>Oedip la Colonos</i>	melodramă	libret de Nicolas-Françoise Guillard
Nicola Zingarelli	1752-1837	<i>Oedip la Colonos</i>	muzică de scenă	pentru <i>Oedip la Colonos</i> de Sofocle
Gioachino Rossini	1792-1868	<i>Oedip la Colonos</i>	muzică de scenă	pentru <i>Oedip la Colonos</i> de Sofocle
Felix Mendelssohn-Bartholdy	1809-1847	<i>Oedip la Colonos</i>	muzică de scenă	pentru <i>Oedip la Colonos</i> de Sofocle
Eduard Lassen	1830-1904	<i>Oedip la Colonos</i>	muzică de scenă	pentru <i>Oedip la Colonos</i> de Sofocle
		<i>Oedip re</i>	muzică de scenă	pentru <i>Oedip rege</i> de Sofocle
Heinrich Bellermann	1832-1903	<i>Oedip la Colonos</i>	muzică de scenă operă?	pentru <i>Oedip la Colonos</i> de Sofocle
Modest Mussorgski	1839-1881	<i>Oedip re</i>	cor mixt	
Charles Villiers Stanford	1852-1924	<i>Oedip re</i>	operă	
Ruggero Leoncavallo	1858-1919	<i>Oedip re</i>		
Joseph Guy Ropartz	1864-1955	<i>Oedip la Colonos</i>	muzică de scenă	pentru <i>Oedip la Colonos</i> de Sofocle
Max von Schillings	1868-1933	<i>Oedip re</i>	muzică de scenă	
Flor (Florent) Alpaerts	1876-1954	<i>Oedip la Colonos</i>	muzică de scenă	pentru <i>Oedip la Colonos</i> de Sofocle
Ildebrando Pizzetti	1880-1968	<i>Oedip re</i>	muzică de scenă	pentru <i>Oedip rege</i> de Sofocle
George Enescu	1881-1955	<i>Oedipe</i>	operă	
Igor Stravinski	1882-1971	<i>Oedipus rex</i>	operă-oratoriu	
Frank Martin	1890-1974	<i>Oedip la Colonos</i>	muzică de scenă	pentru <i>Oedip la Colonos</i> de Sofocle
Cornel Țăranu	n. 1934	<i>Oreste & Oedip</i>	operă de cameră	libret de Olivier Apert

EDIPPO
TRAGEDIA
DI GIO. ANDREA
DELL'ANGVILLARA,
ALLO ILLVSTRISSIMO SIGNORE,
IL SIG. HIERONIMO FOCCARI.



IN PADOVA,
Per Lorenzo Pasquatto,
M D L X V.

INDEX MITOLOGIC

A

Acheolus, 210
 Achilles, 210
 Acis, 210
 Acoetes, 210
 Actaeon, 210
 Adonis, 100, 117, 156, 195, 206, 210
 Aegeus, 210
 Aegina, 210
 Aeneas, 210
 Aesacus, 210
 Aeson, 210
 Afrodita, 64, 65
 Agamemnon, 179, 180, 184, 185, 203
 Agenor, 210
 Aglaura, 210
 Aiax, 210
 Alcesta, 180
 Alcmena, 210
 Althaea, 210
 Anaxareta, 210
 Andromeda, 210
 Anius, 210
 Antigona, 47, 180, 182, 186, 187
 Apollo, 60, 63, 65, 66, 67, 84, 85, 107, 117,
 156, 180, 187, 207, 210, 212, 236
 Appulus, 210
 Arachna, 210
 Ardea, 210
 Arethusa, 210
 Ariadna, 210
 Armonia, 210
 Arna, 210
 Artemis, 65, 85, 107, 177, 240
 Ascalaphus, 210
 Atalanta, 210
 Atena, 18, 20, 63, 65, 66, 84, 85, 114, 154,
 155, 179, 217
 Athis, 210
 Atlas, 210

B

Bacchus, 210
 Battus, 210
 Baucis, 210
 Boreas, 210
 Byblis, 210

C

Cadmos, 47, 181
 Cadmus, 210
 Caenis, 210
 Calais, 210
 Caliope, 66, 67
 Callisto, 210
 Cephalus, 210
 Ceraștii, 210
 Ceyx, 210
 Ciclopi, 64
 Cipus, 210
 Circe, 93, 156
 Clío, 67
 Clitemnestra, 108, 155, 179, 186
 Clonas, 60
 Cronos, 64, 66
 Crotona, 210
 Cyana, 210
 Cybele, 86
 Cycnus, 210
 Cyparissus, 210

D

Daedalus, 210
 Daphne, 210
 Demeter, 64, 65, 66, 67, 85, 156
 Democrit, 15, 16, 18, 159
 Deucalion, 210
 Diomedes, 210
 Dionysos, 66, 67, 84, 85, 156, 179, 196
 Dryope, 210

E

Echo, 210
 Edip, 46, 47
 Egeria, 210
 Egist, 180, 184, 186
 Electra, 179, 180, 184, 185, 186, 189
 Erato, 67
 Eros, 64
 Erysichthon, 210
 Eteocle, 47, 181
 Euhemeros, 63, 67
 Euridice, 66, 100, 195, 200, 211, 213, 237

Europa, 47, 88, 89, 105, 112, 155, 210
Euterpe, 67

F

Fortuna, 66

G

Gaia, 64, 66
Galanthida, 210
Galatea, 210
Ganymede, 210
Glaucus, 210

H

Hades, 64, 65, 66
Halcyone, 210
Hecuba, 180, 196, 210
Hefaistos, 61, 65, 67
Hera, 64, 65, 66, 181
Hercules, 210
Hermes, 59, 65, 156
Hersilia, 210
Hestia, 64, 65, 66
Hiacinthus, 210
Hippolytus, 210
Hippomene, 210
Hora, 210

I

Iason, 210
Icarus, 210
Ifigenia, 179, 180, 198, 199, 200, 212, 213
Ino, 210
Io, 210
Iocasta, 47, 108, 181, 184, 186, 187, 188, 217
Iola, 210
Iolaus, 210
Iphigenia, 210
Iphis, 210

J

Jupiter, 75, 159, 169, 192, 210

K

Kore, 85

L

Labdacos, 47, 181
Laios, 47, 181, 186, 217
Laocoon, 30, 245
Latona, 210
Lyncus, 210

M

Marsyas, 210
Medeea, 100, 108, 180, 201, 210, 213
Meleagrus, 210
Melicertes, 210
Melpomene, 67
Memnon, 210
Metra, 210
Midas, 210
Minyas, 210
Mnemosyne, 64, 67
Moire, 67
Muze, 11, 67, 85
Myrrha, 210

N

Naiadele, 210
Narcissus, 210
Nemesis, 66, 67, 156
Nessus, 210
Nestor, 210
Nike, 67
Niobe, 210
Nisus, 210

O

Ocyrhoe, 210
Oedip, 8, 48, 77, 108, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 189, 192, 203, 217, 218, 241
Okeanos, 64
Oreste, 8, 118, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 192, 204, 218, 238
Orfeu, 52, 67, 100, 159, 203, 214, 237, 240, 245
Origene, 70, 71
Orithia, 210
Orpheus, 210
Osiris, 66, 84
Ouranos, 64

P

Peleus, 210
 Pelias, 210
 Pelops, 210
 Pentheus, 210
 Periclymenus, 210
 Perseus, 210
 Phaeton, 210
 Phedre, 210
 Philemon, 210
 Philomela, 210
 Phineus, 210
 Picus, 210
 Pieridele, 210
 Pilade, 186
 Polydectes, 210
 Polymnestos, 60
 Polymnia, 67
 Polynice, 47
 Polyxena, 210
 Pompna, 210
 Poseidon, 30, 64, 65, 66, 155
 Pretus, 210
 Procna, 210
 Procris, 210
 Prodikos din Keos, 67
 Prometeu, 61, 100, 193, 203
 Propoetidele, 210
 Proteus, 210
 Pygmalion, 210
 Pyrrha, 210
 Pyrrhon, 18
 Python, 60, 210

Q

Quirinus, 210

R

Rheia, 64

Romulus, 210

S

Scylla, 210
 Sfinxul, 47, 181, 187, 217
 Statio, 217
 Syrinx, 210

T

Tages, 210
 Tereus, 210
 Terpsihore, 67
 Thalia, 67
 Themis, 64, 66
 Tiresias, 210
 Titanidele, 64
 Tyeste, 180
 Tyrtamos, 14

U

Ulysses, 210
 Urania, 67

V

Venus, 17, 75, 94, 100, 117, 197, 199, 206,
 211
 Vertumnus, 210
 Virbius, 210

Z

Zetes, 210
 Zeus, 19, 47, 64, 65, 66, 67, 107, 155, 156

INDEX DE NUME

A

Adam de la Halle, 73
 Adam, Adolphe, 69, 73, 101
 Adorno, Theodor W., 5, 9, 34, 35, 82, 237, 238
 Albertus Magnus, 22
 Alessandrescu, Alfred, 203, 214
 Angi, Ștefan, 9, 10, 11, 13, 18, 23, 33, 34, 44, 45, 54, 55, 60, 63, 83, 92, 100, 121, 122, 154, 157, 158, 160, 167, 178, 181, 184, 191, 237, 238
 Anguillara, Giovanni Andrea dell', 209
 Apert, Olivier, 179, 181, 183, 184, 185, 187, 218, 238
 Apollinaire, Guillaume, 57, 79
 Ariosto, Ludovico, 209
 Aristides Quintilianus, 17, 86
 Aristip, 18
 Aristofan, 217
 Aristotel, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 22, 28, 58, 60, 61, 67, 86, 89, 118, 160, 179, 180, 238, 239
 Aristoxenos, 15
 Auber, François, 101
 Augustus, 87, 210
 Auric, Georges, 193, 210

B

Bach, J.S., 27, 107, 123, 124, 126, 128, 129, 132, 135, 137, 138, 139, 166, 169, 178, 193, 249
 Bach, Johann Christian, 128, 130, 131, 140
 Balaci, Alexandru, 25, 238
 Balzac, Honoré de, 78
 Banu, Ion, 12
 Barber, Samuel, 210
 Barca, Calderon de la, 92
 Barnes, Jonathan, 13, 239
 Bartók, Béla, 109, 124, 157, 170
 Basarab, Mircea, 215
 Baudelaire, Charles, 79
 Beaujoyeux, Balthazar de, 91, 93, 94
 Beaumarchais, Pierre de, 77, 120, 207
 Beethoven, Ludwig van, 77, 100, 105, 107, 123, 124, 125, 129, 132, 135, 137, 141, 157, 193, 247
 Bentoïu, Pascal, 203, 214, 239

Berg, Alban, 99, 170
 Berger, Wilhelm Georg, 123, 124, 135, 137, 239
 Berlioz, Hector, 77, 80, 98, 101, 157, 193, 210
 Bernstein, Leonard, 109
 Bizet, Georges, 124
 Blaga, Lucian, 56, 58, 77, 191, 239
 Bloch, Ernst, 108
 Boccacio, 24
 Boccherini, Luigi, 123, 128
 Boeriu, Eta, 23, 24, 25, 239
 Boethius, 20, 21, 22, 71, 89, 90, 191
 Boileau, Nicolas, 16, 28
 Boito, Arrigo, 77, 80, 193
 Borodin, Aleksandr, 102, 105
 Botnariuc, Nicolae, 14
 Boucher, François, 97
 Brahms, Johannes, 80, 98, 107, 124
 Brecht, Bertold, 79
 Bruckner, Anton, 170
 Brueghel cel Bătrân, Pieter, 88, 169
 Buffon, 97
 Bulgakov, Mihail, 79, 80
 Bull, John, 158
 Busoni, Ferruccio, 80, 193
 Buttin, Anne-Marie, 52, 61, 240
 Byron, George Gordon, 78

C

Caldara, Antonio, 79
 Calderon de la Barca, 209
 Calvin, Jean, 20
 Canterbury, Anselm de, 71
 Carmen Silva, 187
 Carol al III-lea, 96
 Carol cel Mare, 73, 88
 Casella, Alfredo, 193, 210
 Cassiodorus, 21, 22
 Cassou, Jean, 57, 240
 Caterina de Medicis, 91
 Cato, 115
 Căianu, Ioan, 110
 Călinescu, George, 16, 17, 25, 76, 158, 159, 240
 Ceaikovski, Piotr Ilici, 98, 103, 104, 105, 106, 108, 157, 168, 170, 174, 175, 193
 Cellini, Benvenuto, 91
 Cervantes, Miguel de, 75, 76, 79, 92, 209
 Cezar, Corneliu, 115, 203

Chabrier, Emmanuel, 107, 124
 Chadwick, Henry, 19, 240
 Chaucer, Geoffrey, 74, 209
 Chenu, M.D., 23, 240
 Chiriac, Mircea, 111
 Chisadji, Anatol, 215
 Chopin, Frederic, 98, 102, 105
 Cicero, 41, 87
 Cimarosa, Domenico, 193
 Ciomac, Emanoil, 182
 Cioran, Emil, 58, 236
 Cocteau, Jean, 218
 Combarieu, Jules, 40, 82, 240
 Condillac, Etienne, 97
 Constantin cel Mare, 68
 Constantinescu, Paul, 99, 111, 240
 Copernic, 74
 Copland, Aaron, 108
 Corelli, Arcangelo, 123
 Cornea, Andrei, 13
 Corneille, Pierre, 73, 95, 197, 217
 Cosma, Mihai, 182
 Cosma, Octavian Lazăr, 110, 111, 182, 187, 189, 240, 241
 Cosma, Viorel, 110
 Couperin, Louis, 123, 124
 Croce, Benedetto, 14, 241
 Cromwell, Oliver, 97
 Cuclin, Dimitrie, 203, 241

D

D'Alembert, 97
 D'Annunzio, Gabrielle, 209
 da Ponte, Lorenzo, 78, 117
 Dalcroze, Emile Jacques, 106, 107
 Dallapiccola, Luigi, 210
 Damon, 11, 86
 Damon din Atena, 11
 Dante Alighieri, 23, 24, 25, 41, 71, 73, 74, 87, 108, 196, 204, 241
 Dargomîjski, Aleksandr, 78, 102, 194
 de Falla, Manuel, 79, 106
 Debussy, Claude, 105, 106, 107, 108, 124, 194, 210
 Delibes, Leo, 78, 98, 101, 113
 Democrit, 15, 16, 18, 159
 Derrida, Jacques, 58, 241
 Descartes, René, 27, 28, 29, 241
 Diaghilev, Serghei, 104, 105, 106, 107, 108
 Diderot, Denis, 29, 97, 241
 Dionisie Cartusianul, 73
 Dittersdorf, Karl Ditters von, 79, 194
 Donizetti, Gaetano, 79, 101
 Drimba, Ovidiu, 14, 16, 25, 28, 64, 65, 67, 73, 75, 76, 154, 158, 179, 241
 Duchamp, Marcel, 58

Ducrot, Oswald, 55, 241
 Dukas, Paul, 109, 194
 Dumas, Alexandre, 78, 103
 Dumitrescu, Gheorghe, 203, 214
 Dumitriu, Anton, 27, 241
 Duncan, Isadora, 105, 106, 107, 108
 Durand, Gilbert, 48, 49, 50, 51, 190, 191, 242

E

Ecaterina a II-a, 96
 Eco, Umberto, 40, 62, 69, 70, 71, 72, 73, 89, 90, 190, 191, 242
 Eftimiu, Victor, 79, 80
 Eisler, Hans, 80
 El Greco, 92
 Eliade, Mircea, 5, 6, 38, 53, 55, 56, 64, 67, 69, 85, 86, 111, 114, 152, 168, 185, 191, 192, 242
 Elisabeta I, 92, 115
 Enescu, George, 99, 124, 181, 182, 183, 187, 189, 194, 218, 237, 240, 243, 249
 Epicur, 16
 Erasm, 74
 Eschenbach, Wolfram von, 73
 Eschil, 85, 118, 179, 180, 204, 217
 Esculap, 210
 Euhemeros, 63, 67
 Euripide, 84, 85, 180, 181, 217

F

Falla, Manuel de, 194
 Faure, Elie, 57, 242
 Fauré, Gabriel, 124, 194, 211
 Ferrari, Anna, 61, 66, 107, 155, 156, 181, 217, 242
 Ficino, Marsilio, 74
 Fidas, 19, 180
 Filimon, Nicolae, 110
 Filip cel Bun, 91
 Filip cel Frumos, 90
 Filodem din Gadara, 15
 Filon din Alexandria, 59, 68
 Firca, Clemansa Liliana, 99
 Flaubert, Gustave, 78
 Fleg, Edmond, 181
 Florescu, Vasile, 71, 242
 Fokin, Mikhail, 105, 106, 108
 Foucault, Michel, 10, 243
 Fragonard, Jean-Honore, 97
 Franck, César, 194
 Frazer, James George, 38, 43, 44, 45, 54, 190, 243
 Frescobaldi, Girolamo, 96
 Freud, Sigmund, 41, 184, 243

Fride-Carrassat, Patricia, 74, 89
Friedrich al II-lea, 96

G

Garaudy, Roger, 56, 57, 243
Gauthier, Théophile, 101, 102, 103
Gavoty, Bernard, 182, 187, 189, 243
Genette, Gérard, 58, 243
Gevaert, V.F.A., 13
Ghircoiașiu, Romeo, 182, 243
Ghyka, Matila, 10, 11, 243
Gide, André, 217
Gilbert, K.E., 15, 22, 48, 49, 50, 51, 60, 190, 242, 243
Gilson, Étienne, 59, 60, 68, 71, 74, 243
Glareanus, Heinrich, 20
Glazunov, Aleksandr, 104
Glinka, Mihail, 101, 102
Glodeanu, Liviu, 203, 214
Gluck, Christoph Willibald, 78, 100, 194, 211
Goethe, Johann Wolfgang, 30, 33, 76, 77, 78, 79, 80, 98, 120, 154, 193, 209, 243
Gossec, François Joseph, 195, 211
Gounod, Charles, 77, 80, 98, 101, 195, 211
Grabbe, Christian Dietrich, 80
Graf, Alain, 16, 243
Grétry, Modeste, 31, 101
Grigore cel Mare, 22
Grigore Ureche, 109
Grillparzer, Franz, 79
Gustav al III-lea, 96

H

Haciaturian, Aram, 109
Halévy, Jacques François, 195
Händel, Georg Friedrich, 123, 128, 139, 195, 211
Haydn, Joseph, 116, 123, 124, 128, 132, 134, 135, 139, 141, 157, 168, 169, 170, 172, 174, 175, 196, 247
Hegel, Georg Friedrich Wilhelm, 33, 62, 63, 64, 67, 68, 76, 116, 154, 191, 244
Heine, Heinrich, 102
Henry III, 92
Henry IV, 92, 206
Henry, Pierre, 211
Heraclit, 59
Herman, Vasile, 165
Herodot, 63, 65
Hervé, 196
Hesiod, 63, 64, 67, 217
Hindemith, Paul, 107, 108, 196, 211
Hoffmann, E.T.A., 78, 103
Hogarth, William, 108, 244

Holbein cel Tânăr, Hans, 88
Hölderlin, Friedrich, 217
Holst, Gustav, 108, 196
Homer, 12, 13, 61, 63, 67, 107, 160, 207, 217
Honegger, Arthur, 106, 107, 108, 196, 211
Horațiu, 16, 17, 25, 28, 30, 115
Hugo, Victor, 34, 217, 244
Huizinga, Johan, 72, 73, 89, 191, 244
Hume, David, 97

I

Ibert, Jacques, 79, 107, 196, 211
Ion Neculce, 109
Iosif al II-lea, 96, 120
Iulius Caesar, 210
Iustinian, 87

J

Jannequin, Clément, 169
Jerea, Hilda, 111
Jora, Mihail, 99, 110, 111
Joseph al II-lea, 115
Jung, Carl Gustav, 6, 38, 49, 62
Junger, Erwin, 111

K

Kafka, Franz, 209
Kant, Immanuel, 31, 32, 97, 244
Kepler, Johannes, 20
Kérenyi, Karl, 52
Kernbach, Victor, 30, 38, 39, 40, 52, 53, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 155, 185, 190, 191, 244
Klee, Paul, 57
Klinger, Friedrich Maximilian, 79, 98
Kodály, Zoltán, 196
Kuhn, H., 15, 22, 60, 243

L

La Fontaine, Jean de, 154
Lalo, Édouard, 196
Leibnitz, Gottfried Wilhelm, 97
Lenau, Nikolaus, 77, 78, 79, 80
Leonardo da Vinci, 25, 30, 91, 245
Leoncavallo, Ruggiero, 196, 218
Lermontov, Mihail, 187
Lessing, Gotthold Ephraim, 30, 76, 79, 97, 99, 120, 245
Leucip, 16, 159

Lévi-Strauss, Claude, 36, 37, 38, 46, 47, 48,
49, 50, 58, 181, 182, 190, 191, 245
Lipatti, Valentin, 29
Liszt, Franz, 25, 77, 80, 88, 98, 102, 106, 108,
109, 157, 196, 211
Locke, John, 97
Lucrețiu, 16, 115, 158
Ludovic al XIII-lea, 92
Ludovic al XIV-lea, 25, 88, 92, 94, 96, 121,
140
Ludovic al XV-lea, 95
Lully, Jean-Baptiste, 29, 95, 96, 100, 123, 140,
196, 211

M

Machiavelli, 74
Madách Imre, 80
Mahler, Gustav, 77, 78, 80, 170
Malipiero, Gian Francesco, 197, 212
Manet, Edouard, 108
Mann, Thomas, 80
Marchand, Louis, 123
Maria Tereza, 96, 115
Marlowe, Christopher, 76, 79, 209
Martin Luther, 20
Martinů, Bohuslav, 197, 212
Mascagni, Pietro, 197, 212
Massenet, Jules, 79, 101, 197, 212
Mašek, Victor Ernest, 66
Mavrodin, Alice, 29, 245
Maxim, Ion, 52, 159, 245
Mănuțiu, Anca, 181, 183, 238
Medici, Caterina de, 93, 169
Mendelssohn, Alfred, 111
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 79, 124, 197,
218
Menotti, Gian Carlo, 198
Mérimée, Prosper, 75, 78
Mersenne, Marin, 27
Metastasio, 116, 120, 168, 207, 208
Meyerbeer, Giacomo, 101
Michalowski, Kazimierz, 64, 245
Michelangelo Buonarroti, 169
Mihai, Constantin, 48, 50, 75, 77, 182, 240,
247
Mihalovici, Marcel, 203, 214
Milhaud, Darius, 108, 198, 212
Minkus, Ludwig, 79, 198
Moise, 24, 68
Molière, 78, 95, 207
Molinet, Jean, 73
Montesquieu, 97
Monteverdi, Claudio, 26, 29, 125, 169, 198,
212
Moroianu, Mihai, 75, 77
Morus, Thomas, 74

Mozart, Leopold, 115, 129
Mozart, Wolfgang Amadeus, 8, 30, 75, 77, 78,
96, 100, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123,
124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132,
134, 135, 137, 139, 140, 141, 149, 157,
191, 198, 212, 240, 246, 247, 249
Musorgski, Modest, 102, 107
Muset, Alfred de, 78
Mussorgski, Modest, 198, 218

N

Niculescu, Ștefan, 187
Nietzsche, Friedrich, 66, 187, 193, 246
Nijinski, 104, 106
Noica, Constantin, 12
Nona-Ottescu, Ion, 203, 214
Nottara, C-tin C., 203, 214
Noverre, Jean Georges, 99, 100, 102, 106,
207, 246

O

Octavian Augustus, 154
Offenbach, Jacques, 104, 198, 212
Olah, Tiberiu, 111, 203
Orff, Carl, 198
Ovidiu, 14, 16, 25, 28, 64, 65, 67, 73, 74, 75,
76, 107, 115, 116, 139, 153, 154, 158, 159,
160, 162, 166, 167, 179, 187, 192, 203,
204, 207, 209, 210, 214, 215, 241, 249

P

Paganini, Niccolò, 102
Paisiello, Giovanni, 79
Pandolfi, Vito, 117, 180
Parmetier, Fabrice, 183, 184
Pergolesi, Giovanni Batista, 198
Pericle, 11, 86, 180
Perrault, Charles, 103
Petipa, Marius, 102, 103, 104
Petrarca, Francesco, 24, 25, 74, 154, 238
Piacenza, Domenico da, 90
Piazzolla, Astor, 113
Picasso, Pablo, 56, 57, 106, 107
Piccini, Niccolò, 79
Pico de La Mirandola, 74
Pindar, 63
Pippidi, D.M., 14, 15
Pitagora, 10, 11, 15, 22, 90
Pizzetti, Ildebrando, 198, 212, 218
Platon, 11, 12, 13, 14, 18, 20, 26, 49, 53, 59,
61, 63, 67, 70, 84, 85, 86, 160, 239, 246,
247

Plaut, 115, 118
 Plotin, 19
 Plutarh, 9, 60, 63, 82, 86, 191
 Popescu-Neveanu, Paul, 56, 247
 Popovici, Doru, 111, 189, 203, 247
 Porpora, Niccolò Antonio, 198, 212
 Poulenc, Francis, 107, 199, 213
 Praetorius, Michael, 96, 121, 125
 Prazzi, Vito, 79
 Prodikos din Keos, 67
 Prokofiev, Serghei, 108, 109, 199
 Prometeu, 61, 100, 193, 203
 Protagoras, 64
 Puccini, Giacomo, 98
 Puliti, Gabriello, 125
 Purcell, Henry, 79, 123, 140, 199, 213, 218
 Pușkin, A.S., 78, 102, 168, 170, 174, 175, 194
 Pythagora, 210

Q

Quintus Horatius Flaccus, 16

R

Rabelais, 74
 Radcliffe-Brown, 36
 Raffaello Sanzio, 91
 Rahmaninov, Serghei, 199
 Rameau, Jean-Philippe, 29, 30, 31, 94, 95, 107, 122, 123, 124, 199, 213, 241, 245
 Ravel, Maurice, 79, 98, 105, 106, 124, 199
 Reinhardt, Karl, 53, 247
 Renan, Ernest, 58
 Respighi, Ottorino, 106, 199
 Ricoeur, Paul, 58, 247
 Rimsky-Korsakov, Nikolai, 106
 Rîpă, Constantin, 160
 Rodrigo, Joaquín, 200
 Rolland, Romain, 31, 247
 Romulus, 210
 Ronsard, Pierre, 93
 Rossini, Gioacchino, 77, 101, 200, 213, 218
 Rotaru, Doina, 203
 Rousseau, Jean-Jacques, 36, 54, 55, 97, 100, 169, 207, 247
 Roussel, Albert, 107, 200
 Russ, Jacqueline, 27, 247
 Russolo, Luigi, 170

S

Sachs, Curt, 96, 112
 Saint-Foix, Georges de, 130
 Saint-Saëns, Camille, 88, 98, 200, 213

Salieri, Antonio, 79
 Sammartini, Giuseppe, 123, 134
 Sand, George, 78
 Satie, Eric, 106, 107
 Sav, Vasile, 20
 Scarlatti, Alessandro, 123, 200
 Scarlatti, Domenico, 125, 200, 213
 Schaeffer, Jean-Marie, 55
 Schiller, Friedrich, 33, 98, 140, 154, 248
 Schmitt, Florent, 107
 Schobert, Johann, 130
 Schönberg, Arnold, 96, 108, 109, 124, 170, 200
 Schopenhauer, Arthur, 20
 Schrödinger, Erwin, 52
 Schubart, Daniel, 30, 31, 248
 Schubert, Franz, 77, 80, 88, 98, 105, 124, 128
 Schumann, Robert, 77, 80, 102, 105, 108
 Schütz, Heinrich, 200, 213
 Schweitzer, Albert, 166
 Scriabin, Aleksandr, 170
 Seneca, 115, 168, 217
 Servius Maurus Honoratus „Grammaticus”, 43
 Sextus Empiricus, 17, 18, 248
 Sf. Augustin, 19, 20, 22, 71, 87, 89, 238, 240
 Sf. Basil din Caesarea, 87
 Sf. Caesarius din Arles, 87
 Sfinxul, 47, 181, 187, 217
 Shakespeare, William, 42, 76, 99, 115, 116, 117, 118, 120, 154, 184, 191, 209, 240
 Shaw, George Bernard, 79, 209
 Sibelius, Jean, 98, 200, 213
 Silvestri, Constantin, 182
 Simonide, 17, 25, 30
 Skriabin, Aleksandr, 200
 Socrate, 11, 18, 84, 86
 Sofocle, 85, 180, 217, 218
 Speer, Daniel, 110
 Spohr, Louis, 80
 Stamitz, Karl, 123
 Statio, 217
 Stendhal, 78, 115, 116
 Stephănescu, Gheorghe, 204
 Strauss, Richard, 79, 98, 99, 105, 106, 108, 200, 213
 Stravinski, Igor, 98, 103, 105, 106, 107, 108, 170, 201, 213, 218
 Stroe, Aurel, 111, 204
 Sulzer, Franz Joseph, 110
 Swift, Jonathan, 209
 Syrinx, 210
 Szabolcsi Bencze, 123, 124
 Szymanowski, Karol, 109

Ș

Șostakovici, Dmitri, 99

Ștefănescu, Ioana, 22, 26, 248

T

Tacit, 82, 115

Tatarkiewicz, Wladislaw, 9, 11, 12, 14, 15, 16,
17, 21, 23, 24, 26, 27, 29, 60, 61, 68, 70,
73, 82, 248

Telemann, Georg Philipp, 79, 201

Teodora, 87

Teofrast, 14, 15

Terențiu, 115

Terényi, Ede, 8, 79, 80, 168, 170, 171, 172,
173, 178, 192, 204, 248

Terpandru, 12, 60

Thomas, Ambroise, 74, 101, 201

Thompson, George, 54, 55

Timaru, Valentin, 125, 204, 249

Timotheos din Milet, 12

Tinctoris, Johannes, 20

Tirso de Molina, 75, 78, 117

Titus Livius, 115, 153

Titus Lucretius Carus, 16

Tizian, 91

Toduță, Sigismund, 8, 27, 129, 153, 159, 166,
183, 187, 192, 204, 214, 215, 249

Toma d'Aquino, 22, 23, 41, 72, 74, 89, 240

Toulouse-Lautrec, Henri de, 104

Trăilescu, Cornel, 111

Tucidides, 63

T

Țăranu, Cornel, 8, 79, 179, 180, 181, 182, 183,
184, 187, 189, 204, 218, 238, 247, 249

U

Urmă, Dem, 11, 15, 17, 249

V

Valéry, Paul, 80

Vancea, Zeno, 111

Varga, Ovidiu, 76, 116, 139, 249

Varro, 20, 82

Vaughan Williams, Ralph, 108

Vega, Lope de, 41, 92, 209

Velasquez, Diego, 92

Verdi, Giuseppe, 98, 101

Vernant, J. P., 52

Vertemont, Jean, 52, 59, 205, 249

Vianu, Tudor, 40, 41, 42, 52, 54, 121, 153,
154, 190, 191, 249, 250

Vico, Giambattista, 28, 29, 41, 250

Vieru, Anatol, 111

Villon, François, 74

Vitruviu, 90

Vitry, Philipp de, 20, 25, 182

Vivaldi, Antonio, 128, 168, 169, 173, 174, 244

Voltaire, 95, 96, 97, 99, 217

W

Wagenseil, Georg Christoph, 130

Wagner, Richard, 75, 76, 80, 98, 101, 105,
109, 170, 184, 201, 250

Watteau, Jean-Antoine, 97

Weber, Carl Maria von, 98, 100

Webern, Anton, 170

Wilhelm, Friedrich, 33, 137

Winkelman, Johan Joachim, 30

Wyzewa, Theodore de, 130

X

Xenakis, Iannis, 201, 213

Xenofan, 63, 67, 85

Z

Zarlino, Gioseffo, 169

Zeno din Citium, 59

Zenon, 18

BIBLIOGRAFIE

1. * * * *Arte poetice. Antichitatea*, Editura Univers, București, 1970
2. * * * *Arte poetice. Renașterea*, Editura Univers, București, 1986
3. * * * *Arte poetice. Romanticismul*, Editura Univers, București, 1982
4. * * * *Brockhaus Riemann - Zenei Lexikon*, Zeneműkiadó, Budapest, 1983
5. * * * *Cioran și muzica*, Editura Humanitas, București, 1996
6. * * * *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Oxford University Press, London
7. * * * *Das Fischer Lexikon. Musik*, Fischer Bücherei KG, Frankfurt am Main, 1957
8. * * * *De la Apollo la Faust*, Editura Meridiane, București, 1978
9. * * * *Dictionnaire des Grands musiciens*, Larousse, Paris, 1985
10. * * * *Dictionnaire Encyclopédique*, Le Petit Larousse, Paris, 1993
11. * * * *Dicționar al literaturii franceze*, Editura Științifică, București, 1972
12. * * * *Dicționar de estetică generală*, Editura Politică, București, 1972
13. * * * *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1978
14. * * * *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984
15. * * * *Eszttékai olvasókönyv („Lecturi de estetică”)*, Polis Könyvkiadó, Kolozsvár, 2002
16. * * * *Figuri ilustre ale antichității*, Editura Tineretului, 1967
17. * * * *Handbuch der Musikästetik*, Veb Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1979
18. * * * *Istoria artei*, Larousse, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006

19. * * * *Istoria filosofiei moderne și contemporane*, vol. I. (de la Renaștere la epoca „luminilor”), Editura Academiei, 1984
20. * * * *Istoria, Enciclopedie (The Kingfisher History Encyclopedia)*, Editura Teora, București, 2004
21. * * * *Între Antichitate și Renaștere. Gândirea Evului Mediu*, Editura Minerva, București, 1984
22. * * * *Mic dicționar filozofic*, Editura Politică, București, 1969
23. * * * *Poeme epice ale Evului Mediu*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978
24. * * * *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Editura Univers, București, 1972
25. * * * *Simpozion George Enescu - 1981*, Editura Muzicală, București, 1984
26. * * * *Scriitori greci și latini*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978
27. * * * *Studii toduțiene*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004
28. * * * *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Ltd., London, 1992
29. * * * *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, USA, 1986
30. Acsan, Ion *Orfeu și Euridice în literatura universală*, antologie, Editura Albatros, București, 1981
31. Adorno, Theodor W. *Teoria estetică*, Editura Paralela 45, 2005
32. Angi István *A zenei szépség modelljei* („Studii de muzicologie”), Polis Könyvkiadó, Kolozsvár, 2003
33. Angi István *Az esztétikum zeneisége* („Muzicalitatea esteticului”), KOMP-PRESS Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár, 2001
34. Angi István *Zene és esztétika* („Muzică și estetică”), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1975
35. Angi István *Zeneesztétikai előadások* („Prelegeri de estetică muzicală”) I kötet, Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2003
36. Angi, Ștefan *Antinomiile estetice ale lui Adorno în lumina rezultatelor Școlii sociologice de la Frankfurt* în „Lucrări de muzicologie”, vol. 10-11, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1979

37. Angi, Ștefan *Discursul muzical - discursul literar (paralelă), în „Lucrări de muzicologie”, vol. 21, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1991*
38. Angi, Ștefan *Metafora epistemică - mod de sensibilizare a mediului omogen artistic, comunicare, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1998*
39. Angi, Ștefan *Mutații epistemice în dezvoltarea canoanelor estetice, comunicare, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1998*
40. Angi, Ștefan *Opera de cameră „Oreste–Oedipe” de Cornel Țăranu. Vectorialitatea muzicală a mitului, în revista „Muzica”, nr. 2/2002*
41. Angi, Ștefan *Poanta-surpriză („Die fallende Pointe”) ca topos al retoricii mozartiene, în vol. „Studii mozartiene. Omagiu lui Jaap Schröder”, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2002*
42. Angi, Ștefan *Prelegeri de estetică muzicală, vol. I-II, Editura Universității din Oradea, 2004*
43. Angi, Ștefan *Un sistem de analiză estetică în muzică, în „Lucrări de muzicologie”, vol. 7, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1971*
44. Apert, Olivier *Oreste & Œdipe, operă-teatru, libret - ediție bilingvă, traducere Anca Mănuțiu, Éditions Mihály - Editura Biblioteca Apostrof, Cluj, 2000*
45. Aristotel *Poetica, Editura IRI, București, 1998*
46. Aristotel *Retorica, Editura IRI, București, 2004*
47. Arzoiu, Ruxandra *Dialog cu compozitorul Cornel Țăranu, în revista „Muzica”, nr. 2/1994*
48. Augustin *De musica, Editura Univers, București, 2000*
49. Balaci, Alexandru *Francesco Petrarca, Editura Tineretului, București, 1968*
50. Balassa Imre, Gál György Sándor *Operakalauz („Ghid de operă”), Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1956*
51. Balea, Ilie *Simfonia Tristiilor și Ponticelor, în vol. „Dialogul artelor”, Editura pentru Literatură, București, 1969*
52. Baltrušaitis, Jurgis *Evul Mediu fantastic, Editura Meridiane, București, 1975*
53. Bárdos, Lajos *Harminc irás („Treizeci de scrieri”), Zeneműkiadó, Budapest, 1969*
54. Barnes, Jonathan *Aristotel, Editura Humanitas, 1996*
55. Bartel, Dietrich *Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber Verlag, 1997*

56. Bădiliță, Cristian *Miturile lui Platon*, Humanitas, București, 1996
57. Bălă, Paul,
Chețan, Octavian *Mitul creștin*, Editura Enciclopedică Română,
București, 1972
58. Bentoiu, Pascal *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală,
București, 1984
59. Bentoiu, Pascal *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București,
1975
60. Bentoiu, Pascal *Imagine și sens*, Editura Muzicală a Uniunii
Compozitorilor, București, 1973
61. Berger, Wilhelm Georg *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*,
Editura Uniunii Compozitorilor, București, 1965
62. Berlogea, Ileana *Istoria teatrului universal*, Editura Didactică și
Pedagogică, București, 1981
63. Blaga, Lucian *Aspecte antropologice*, Editura Facla, 1976
64. Blaga, Lucian *Opere (10), Trilogia valorilor*, Editura Minerva,
București, 1987
65. Blaga, Lucian *Opere (11), Trilogia cosmologică*, Editura
Minerva, București, 1988
66. Blaga, Lucian *Opere (8), Trilogia cunoașterii*, Editura Minerva,
București, 1983
67. Blaga, Lucian *Opere (9), Trilogia culturii*, Editura Minerva,
București, 1985
68. Blondel, Octave *Notice sur Ovide*, în vol. „Ovide, *Les*
Metamorphoses”, Collection des grands
classiques français et étrangers, Paris, 1913
69. Boeriu, Eta *Poezia sunetelor în „Divina Comedie”*, în:
„Lucrări de muzicologie”, vol. 16, Conservatorul
de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1984
70. Bonnard, André *Civilizația greacă*, Editura Științifică, București,
1967
71. Borbély, Ștefan *Mitologie generală*, Editura LIMES,
Cluj-Napoca, 2004
72. Bretter, György *Crez și istorie*, Editura Kriterion, București, 1979
73. Burgess, Anthony *Shakespeare*, Editura Humanitas, București, 2002
74. Buttin, Anne-Marie *Grecia clasică*, Editura BIC ALL, 2003
75. Camus, Albert *Mitul lui Sisif*, Editura Univers, București, 1969
76. Caraman-Fotea, D.,
Constantinescu G.,
Sava, Iosif *Ghid de balet*, Editura Muzicală a Uniunii
Compozitorilor, București, 1973
77. Carpov, Maria *Introducere la semiologia literaturii*, Editura
Univers, București, 1978

78. Cassou, Jean *Panorama artelor plastice contemporane*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1971
79. Călinescu, George *Scriitori străini*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967
80. Chadwick, Henry *Augustin*, Editura Humanitas, București, 1998
81. Chenu, M.D. *Toma d'Aquino și teologia*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
82. Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain *Dicționar de simboluri*, vol. I-II, Editura Artemis, București 1994-1995
83. Ciobanu, Gheorghe *Izvoare ale muzicii românești*, Editura Muzicală, București, 1978
84. Ciomac, Emanoil *Enescu*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1968
85. Cojocaru, Dora *W.A. Mozart - „Cvartetele haydniene”*, Editura Muzicală, 2000
86. Combarieu, J., Dumesnil, R. *Historire de la Musique*, tome I-V, Librairie Armand Colin, Paris, 1953-1960
87. Constantinescu, Grigore *Cântecul lui Orfeu*, Editura Eminescu, București, 1979
88. Constantinescu, Grigore *Splendorile operei (Dicționar de teatru liric)*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1995
89. Cosma, Mihai *Opera în România privită în context european*, Editura Muzicală, București, 2001
90. Cosma, Octavian Lazăr *Hronicul muzicii românești*, vol. I-IX, Editura Muzicală, București, 1973-1991
91. Cosma, Octavian Lazăr *Oedip-ul enescian*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1967
92. Cotterell, Arthur *Dicționar de mitologie (Oxford)*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002
93. Croce, Benedetto *Breviar de estetică. Estetica în nuce*, Editura Științifică, București, 1971
94. Croce, Benedetto *Estetica*, Editura Univers, București, 1971
95. Croce, Benedetto *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală. Istorie*, Editura Moldova, Iași, 1996
96. Croce, Benedetto *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală. Teorie*, Editura Moldova, Iași, 1996
97. Cuclin, Dimitrie *Tratat de estetică muzicală*, Tiparul „Oltenia”, București (1933)
98. Dante Alighieri *Opere minore*, Editura Univers, București, 1971

99. Derrida, Jacques *Scritura și diferența*, Editura Univers, București, 1998
100. Descartes, René *Compendium Musicae*, Musicological Studies and Documents, vol. 8, American Institute of Musicology, 1961
101. Descartes, René *Pasiunile sufletului*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984
102. Diderot, Denis *Călugărița, Nepotul lui Rameau, Jacques fatalistul*, Editura Hyperion, Chișinău, 1991
103. Drimba, Ovidiu *Dicționar de literatură universală*, Editura Saeculum I.O., București, 1996
104. Drimba, Ovidiu *Istoria culturii și civilizației*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, vol. I - 1984, vol. II - 1987
105. Drimba, Ovidiu *Istoria literaturii universale*, vol. I, Editura Saeculum I.O., Editura Vestala, București, 1998
106. Drimba, Ovidiu *Ovidiu, poetul Romei și al Tomisului*, Editura Tineretului, 1960
107. Ducrot, Oswald, Schaefer, Jean-Marie *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Editura Babel, București, 1996
108. Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Edition du Seuil, Paris
109. Dumitriu, Anton *Istoria logicii*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975
110. Durand, Gilbert *Arte și arhetipuri. Religia artei*, Editura Meridiane, București, 2003
111. Durand, Gilbert *Structurile antropologice ale imaginarului (Introducere în arhetipologia generală)*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
112. Eco, Umberto *Arta și frumosul în estetica medievală*, Editura Meridiane, București, 1999
113. Eco, Umberto *Istoria frumuseții*, Enciclopedia RAO, București, 2005
114. Eco, Umberto *Marginalii și glosse la Numele rozei*, în revista „Secolul XX” nr. 8-9-10 / 1983 (272-273-274)
115. Eco, Umberto *Opera deschisă*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969
116. Eco, Umberto *Tratat de semiotică generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982
117. Eliade, Mircea *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978

118. Eliade, Mircea *De la Zalmoxis la Gengis-Han*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980
119. Eliade, Mircea *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise și mistere*, Editura Științifică, București, 1991
120. Eliade, Mircea *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Editura Științifică, București, 1991
121. Eliade, Mircea *Sacral și profanul*, Editura Humanitas, București, 1995
122. Ervin, László *Zene-rendszerelmélet-világrend* („Muzică-teoria sistemelor-filosofie”), Gondolat, Budapest, 1986
123. Faure, Elie *Histoire de l'Art. L'Art moderne 2*, Tome II, Le Livre de Poche, Paris, 1965
124. Ferrari, Anna *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Editura Polirom, 2003
125. Firca, Clemansa Liliana *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002
126. Firca, Gheorghe *Reflexe ale memoriei*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999
127. Fischer, E. *Necesitatea artei*, Editura Meridiane, București, 1978
128. Florescu, Vasile *Retorica și neoretorica*, Editura Academiei, București, 1973
129. Foucault, Michel *Cuvintele și lucrurile*, Editura Univers, București, 1996
130. Frazer, James George *Creanga de aur*, vol. I-V, Editura Minerva, București, 1980
131. Freud, Sigmund *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980
132. Freud, Sigmund *Totem și tabu*, Editura Mediasex, 1993
133. Freud, Sigmund *Pszichoanalízis*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1977
134. Fride-Carrasat, Patricia *Maestrii picturii*, Enciclopedia RAO 2004
135. Garaudy, Roger *Despre un realism nețărmut*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968
136. Gavoty, Bernard *Amintirile lui George Enescu*, Editura Muzicală, București, 1982
137. Genette, Gérard *Opera artei (II). Relația estetică*, Editura Univers, București, 2000
138. Ghircoiașiu, Romeo *Contribuții la istoria muzicii românești*, Editura Muzicală, București, 1963

139. Ghircoiașiu, Romeo *Conținutul ideatic al artei enesciene*, în „Lucrări de muzicologie”, vol. 17-18, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1985
140. Ghircoiașiu, Romeo *Cultura muzicală românească în sec. XVIII-XIX*, Editura Muzicală, București, 1992
141. Ghircoiașiu, Romeo *Studii enesciene*, Editura Muzicală, București, 1981
142. Ghyka, Matila *Estetică și teoria artei*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981
143. Gilbert, K.E., Kuhn, H. *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1972
144. Gilder, Eric *The Dictionary of composers and their music*, Wings Books, New York, 1993
145. Gilson, Étienne *Filozofia în Evul Mediu*, Editura Humanitas, 1995
146. Goethe, Johann Wolfgang *Simpla imitare a naturii, manieră, stil*, în: „Gândirea lui Goethe în texte alese”, vol. I, București, 1973
147. Graf, Alain *Marile curente ale filosofiei antice*, Editura Institutul European, 1997
148. Grimal, Pierre *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Editura SAECULUM I.O., București, 2003
149. GRUPUL μ (J.Dubois, F.Edeline, J.M.Klinkenberg, P.Minguet, F.Pire, H.Trinon) *Retorică generală*, Editura Univers, București, 1974
150. Hartmann, Nicolai *Estetică*, Editura Univers, București, 1974
151. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Despre artă și poezie*, Editura Minerva, București, 1979
152. Herman, Vasile *Forme variaționale în muzica românească contemporană*, în „Lucrări de muzicologie”, vol. 22, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2003
153. Hogarth, William *Analiza frumosului*, Editura Meridiane, București, 1981
154. Hufnagel, Erwin *Introducere în hermeneutică*, Editura Univers, București, 1981
155. Hugo, Victor *Despre literatură* („Prefața la Cromwell”), București, 1957
156. Huizinga, Johan *Amurgul Evului Mediu*, Editura Humanitas, București, 2002

157. Ianegic, Ion *Antonio Vivaldi*, Editura Muzicală a U.C., București, 1965
158. Jakobson, Roman *Lingvistică și poetică*, în vol.: „Probleme de stilistică”, Editura Științifică, București, 1964
159. Jauss, Hans Robert *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Editura Univers, București, 1983
160. Kant, Immanuel *Critica facultății de judecare*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981
161. Kant, Immanuel *Despre frumos și bine*, Editura Minerva, București, 1981
162. Kernbach, Victor *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983
163. Kernbach, Victor *Miturile esențiale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978 / Editura Lucman, București, f.a.
164. Kernbach, Victor *Universul mitic al românilor*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1994
165. Kobbé, Gustave *Tout l'Opera*, Éditions Robert Laffont, S.A., Paris, 1991
166. Koegler, Horst *Balett lexikon*, Zeneműkiadó, Budapeșt, 1977
167. Kovács, Sándor *Válogatott írásai* („Scrieri alese”), Zeneműkiadó, Budapeșt, 1976
168. Kun, N.A. *Legende și miturile Greciei antice*, Editura Lider, București f.a.
169. László, Francisc *Creația lui Mozart sub semnul idiomatului*, în vol. „Studii mozartiene. Omagiu lui Jaap Schröder”, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2002
170. Lazarevici, N.I. *Istoria teatrului universal*, Editura Meridiane, București, 1980
171. Legath, Bernd și colab. *Istoria lumii în date*, Editura Niculescu, București, 2004
172. Leonardo da Vinci *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, București, 1971
173. Lessing *Laocoon sau despre limitele picturii și ale poeziei*, Editura Univers, București, 1971
174. Lévi-Strauss, Claude *Antropologia structurală*, Editura Politică, București, 1978
175. Lévi-Strauss, Claude *Gândirea sălbatică*, Editura Științifică, București, 1970
176. Lipps, Theodor *Estetica - bazele esteticii*, Editura Meridiane, București, 1987

177. Lotman, I.M. *Despre conținutul și structura noțiunii de „literatură artistică”*, în vol.: „Poetică, estetică, sociologie”, Editura Univers, București, 1979
178. Lotman, I.M. *Lecții de poetică structurală*, Editura Univers, București, 1970
179. Lotman, I.M. *Studii de tipologie a culturii*, Editura Univers, București, 1974
180. Lukács György *Estetica*, Editura Meridiane, București, 1974
181. Marin, Ileana *Infidelitățile mitului. Repere hermeneutice*, Editura Paralela 45, 2002
182. Marian, Marin *Mitologiaoului*, Editura Minerva, București, 1992
183. Mauro, Tullio de *Introducere în semantică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978
184. Mavrodin, Alice *Rameau*, Editura Muzicală, București, 1974
185. Maxim, Ion *Orfeu, bucuria cunoașterii*, Editura Univers, București, 1976
186. Michalowski, Kazimierz *Cum și-au creat grecii arta*, Editura Meridiane, București, 1975
187. Miclău, Paul *Semiotica lingvistică*, Editura Facla, 1977
188. Moles, Abraham A. *Sociodinamica culturii*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1974
189. Morpurgo-Tagliabue, Guido *Estetica contemporană*, Editura Meridiane, București, 1976
190. Mozart *Scrisori*, Editura Muzicală a U.C., București, 1968
191. Munteanu, Romul *Clasicism și baroc*, Editura Univers, București, 1985
192. Nattiez, Jean-Jacques *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1975
193. Nemescu, Octavian *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 1983
194. Noverre, Jean Georges *Scrisori despre dans și balet*, Editura Muzicală, București, 1967
195. Niculescu, Ștefan *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980
196. Nietzsche, Friedrich *Nașterea tragediei*, Editura PAN, 1992
197. Ovide *Les Métamorphoses*, Collection des Grands Classiques français et étrangères, Paris
198. Ovidius *Metamorfoze*, Editura Științifică, București, 1972

199. Pándi Marianne *Hangversenykalauz* („Ghid de muzică instrumentală”): vol. I *Zenekari Művek* („Ghid de muzică simfonică”), vol. II *Versenyművek* („Ghid de concert”), vol. III *Kamaraművek* („Muzica de cameră”), Zeneműkiadó, Budapeșt, 1972, 1973, 1975
200. Pandolfi, Vito *Istoria teatrului universal*, vol. I-IV, Editura Meridiane, București, 1971
201. Papu, Edgar *Barocul ca tip de existență*, Editura Minerva, București, 1977
202. Pascadi, Ion *Artă și civilizație*, Editura Meridiane, București, 1976
203. Petrescu, Gheorghe *Muzica în perspectiva cercetării lingvistice*, în „Lucrări de muzicologie”, vol. 8-9, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1979
204. Platon *Opere*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, vol. I-III 1975, vol. IV 1983, vol. V 1986, vol. VI 1989
205. Popescu-Neveanu *Dicționar de psihologie*, Editura Albatros, București, 1978
206. Popovici, Doru *Cornel Țăranu - 70!*, în revista „Muzica”, nr. 2/2004
207. Pousseur, Henri *Musique, sémantique, société*, Casterman, 1972
208. Propp, V.I. *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970
209. Pușcaș, Pavel *Câteva considerații asupra sintaxei discursului muzical*, în vol.: Valentin Timaru, „Morfologia și structura formei muzicale”, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca
210. Pușcaș, Pavel *Tonalități mozartiene*, în vol. „Studii mozartiene. Omagiu lui Jaap Schröder”, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2002
211. Ralea, Mihai *Prelegeri de estetică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1972
212. Reinhardt, Karl *Miturile lui Platon*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
213. Richter, Gert, Ulrich, Gerhard *Mitológiai és bibliai jelenetek a művészetben* („Imagini mitologice și biblice în artă”), Magyar Könyvklub, 1994
214. Ricoeur, Paul *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II*, Editura Echinoux, Cluj, 1999

215. Ricoeur, Paul *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995
216. Ricoeur, Paul *Metafora vie*, Editura Univers, București, 1974
217. Rolland, Romain *Călătorie în țara muzicii*, Editura Muzicală, București, 1964
218. Rosen, Charles *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber and Faber Limited, London, 1972
219. Roșca, D.D. *Existența tragică (Încercare de sinteză filosofică)*, Editura Științifică, București, 1968
220. Rousseau, Jean-Jacques *Eseu despre originea limbilor*, Editura Polirom, Iași, 1999
221. Russ, Jacqueline *Metodele în filosofie*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999
222. Rusu, Liviu *Logica frumosului*, Editura Universității „Regele Ferdinand I”, Cluj, 1946
223. Ruwet, Nicolas *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Paris, 1972
224. Saussure, Ferdinand de *Curs de lingvistică generală*, Editura Polirom, 1998
225. Schelling, Friedrich *Filosofia artei*, Editura Meridiane, București, 1992
226. Schelling, Friedrich *Sistemul idealismului transcendentă*, Editura Humanitas, 1995
227. Schiller, Friedrich *Scrieri estetice*, Editura Univers, București, 1981
228. Schubart, Daniel *O istorie a muzicii universale*, Editura Muzicală, București, 1983
229. Servien, Pius *Estetica*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975
230. Sextus Empiricus *Opere filozofice*, vol. I., Editura Academiei, București, 1965
231. Stere, Ernest *Istoria filozofiei antice și medievale*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976
232. Szabolcsi, Bencze *Musica Mundana. Relations of Rhythm, Melody, Emotions and Forms in the Music of the World*, Editio Musica, Budapest, Hungaroton, 1976
233. Szabolcsi, B., Toth, A. *Zenei Lexikon*, III kötet, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1965
234. Ștefănescu, Ioana *O istorie a muzicii universale*, vol. I-IV, Editura Fundației Culturale Române, 1995, 1996, 1998, 2002
235. Tatarkiewicz, Wladyslaw *Istoria celor șase noțiuni*, Editura Meridiane, București, 1981

236. Tatarkiewicz, Wladyslaw *Istoria Esteticii*, vol. I-IV, Editura Meridiane, București, 1978
237. Taylor, John Russel *A Dictionary of the Theatre*, Penguin Books, England, 1974
238. Terényi, Ede *Aspecte armonice specifice ale perioadei de înnoire a muzicii autohtone, cu referire specială la creația compozitorilor autohtoni*, în „Lucrări de muzicologie”, vol. 12-13, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1979
239. Terényi, Ede *Paramuzikológia*, Esszék, Kolozsvár, 2001
240. Thomson, George *Aischylos és Athén*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1958
241. Timaru, Valentin *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Editura Universității din Oradea, 2003
242. Timaru, Valentin *Simfonismul enescian*, Editura Muzicală, București, 1992
243. Todorov, Tzvetan *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973
244. Todorov, Tzvetan *Povestirea primitivă*, în vol.: „Pentru o teorie a textului”, Editura Univers, București, 1980
245. Todorov, Tzvetan *Teorii ale simbolului*, Editura Univers, București, 1983
246. Toduță, Sigismund *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. I-III, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1969, 1973, 1978
247. Tovey, Donald Francisc *Essays in Musical Analysis. Chamber music*, Oxford University Press, London
248. Țăranu, Cornel *Elemente de stilistică muzicală (secolul XX)*, vol. I, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1981
249. Țăranu, Cornel *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru Literatură, București, 1969
250. Țăranu, Cornel *Enescu în lumina unor lucrări inedite*, în vol. „Simpozion George Enescu 1981”, Editura Muzicală, București, 1984
251. Urmă, Dem *Acustică și muzică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982
252. Urseanu, Tilde, Ianegic, Ion, Ionescu, Liviu *Istoria baletului*, Editura Muzicală a U.C., București, 1967
253. Varga, Ovidiu *Wolfgang Amadeus Mozart*, Editura Muzicală, București, 1988

254. Vályi, Rózsi *A táncművészet története* („Istoria artei dansului”), Zeneműkiadó, Budapest, 1969
255. Vertemont, Jean *Dicționar al mitologiilor indo-europene*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000
256. Vianu, Tudor *Filosofia culturii*, Editura Publicom, București, 1945
257. Vianu, Tudor *Gândirea estetică*, Editura Minerva, București, 1986
258. Vianu, Tudor *Opere 4. Studii de stilistică*, Editura Minerva București, 1975
259. Vianu, Tudor *Opere 6. Studii de estetică*, Editura Minerva, București, 1976
260. Vianu, Tudor *Studii de filozofia culturii (mitul prometeic în poezia și filozofia modernă)*, Editura Eminescu, București, 1982
261. Vico, Giambattista *Știința nouă*, Editura Univers, București, 1972
262. Vitányi, Iván *A tánc*, Gondolat, Budapest, 1963
263. Vlăduțescu, Gheorghe *Introducere în istoria filosofiei Orientului antic*, București, 1980
264. Volkelt, Johannes *Estetica tragicului*, Editura Univers, București, 1978
265. Vulcănescu, Romulus *Mitologia română*, Editura Academiei, București, 1985
266. Wagner, Richard *Opera și drama*, Editura Muzicală, București, 1983
267. Wald, Henri *Dialectica simbolului*, în vol.: „Semantică și semiotică”, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981
268. Wellek, René, Warren, Austin *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967
269. Zoltai, Dénes *A Zeneesztétika története. Ethosz és affektusz*, („Istoria esteticii muzicale. Ethos și afect”), Zeneműkiadó Vallalat, Budapest, 1966
270. Zoltai, Dénes *Az esztétika rövid története* („O scurtă istorie a esteticii”), Helikon Kiadó, Budapest, 1997



Determinându-și cu luciditate intenția, Ecaterina Banciu se declară cucerită de relația *ethos-affectus*, pentru a codifica imposibilul, adică simbolică arhetipurilor mitologice. Întreprindere curajoasă, de amplă investigare teoretică, pentru care se află în paginile lucrării argumente și relaționări conduse cu dexteritate, atât în planul analitic cât și diacronic. Poziționarea gândirii autoarei într-o matrice de certă contemporaneitate este evidentă, deoarece problematica timpului muzical se simulează metaforei timpului mitic, pentru a introspecta realitatea modelelor arhetipale ale artei. Impresionează claritatea demersului teoretic într-un teritoriu atât de predispus la derogări de la punctarea adevărului, favorizând considerații iremediabil inefabile.

Ceea ce reține atenția, în mod deosebit, se referă la două aspecte, deosebit de însemnate. Mai întâi, vasta documentare ce antrenează o literatură cuprinzătoare, provenind din cele mai reprezentative surse și zone, având ca notă comună împletirea armonioasă a bibliografiei referențiale cu titluri de ultimă oră, atestând o erudiție ce se cuvine subliniată. În al doilea rând, pe întreg cuprinsul lucrării se etalează o bogăție de date și informații, cum numai în cele mai selecte contribuții se întâlnește. Ar fi și un al treilea aspect, excursul științific, firul Ariadnei întins pe suprafața demersului, care apare atât de ingenios, de inspirat, de fericit trasat încât incită fantezia, generează piste inedite de gândire, provoacă imaginația și captează întreaga atenție.

Octavian Lazăr Cosma

ISBN / EAN
973-8431-41-7
978-973-8431-41-6