

Capitolul IV

REFORMULĂRI ALE TIMPULUI, SPAȚIULUI MODAL ȘI FORMELOR
MUZICALE LITURGICE

Motto:

"Și cântau o cântare nouă..."

Apocalipsa XIV, 3

A.) Anamorfozele timpului muzical - de la ritmurile poetice
la structuri heterometrice

Motto:

"La început era Cuvîntul și Cuvîntul era
la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvîntul."

Ioan I, 1

Dimensiunea metru-ritmică este esențială în definirea domeniului eminent temporal al artei sunetelor. În acest context, desigur, relațiile de tip anamorfotic pot avea un rol determinant în realizarea unui proces sonor complex - de la nivelul micro- până la cel macro-structural.

Ilustrăm astfel în cele ce urmează tocmai prefigurarea unui asemenea proces anamorfotic, generat - prin proliferare progresivă - de la o celulă primară, reprezentată printr-o formulă ritmică sub-motivică, pe care o considerăm - cel puțin teoretic - drept indivizibilă. Urmind o anumită experiență istorică multi-mileneră, vom deduce în primul rînd această celulă sonoră dintr-un domeniu sacru, sursă fundamentală de inspirație a muzicii bisericești: Sfînta Scriptură.

Găsim aici o serie de nume proprii de sorginte ebraică, avînd o structură ritmică (a silabelor) foarte sugestivă. Acest ritm poetic compus, de tipul "peon IV" (piric + iambic), stă astfel la baza numelor patriarhului Aminadáv (Matei I,4), a arhieraului Melchisedéc (Evrei VII,17,21), a orașelor Ierusalîm (3 Regi II,36), Ghenizarét (Mt.XIV,34), Harmagedón (Har-Megidón - Apoc.XVI,16), a apostolului Vartoloméu, ca și a altor nume biblice cu o importanță deosebită în contextul simbolismului scripturistic.

Convertirea ritmului poetic "peon IV" în muzică (Fig. 1) duce la crearea unei formule ritmice frecvent utilizate de-a lungul timpului, așa cum se poate remarca și în exemplele reproduse în Fig. 2-6.

Fig. 1

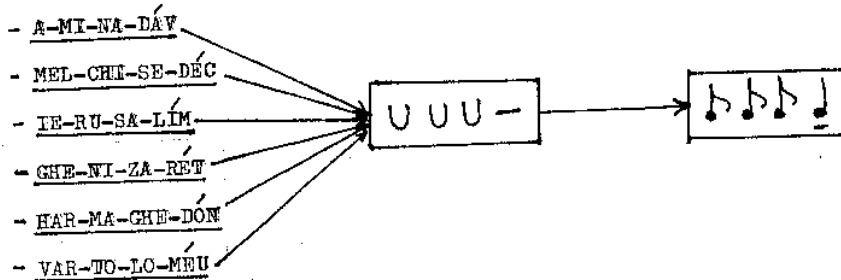


Fig. 2

- RITM BIZANTIN (Panikida - Tropar)

Allegretto *p*

um-de toti Sfin-tii Tai se o-dih-nese

[din Nicolae Lungu, Ene Branista, Grigore Costea: Studi teologice 1-2/1964 - pag. 56]

Fig. 3

- RITM AMBROZIAN (Aeterna Rerum Conditur)

Moderato

Et tem-po-rum das tem-po-ra

[din Victor Ginsburg: Principii fundamentale in teoria muzicii - pag. 208]

Fig. 4

- RITM GREGORIAN (Dies Irae)

♩ = 160

Di-es i-rae di-es il-la

[din * * * : Liber Usualis]

Fig. 5

RITMURI POPULARE ROMÂNESTI

PARLANDO RUBATO (Tu meri, bade, -n oătănie)

Parlando rubato (♩ ≈ 204)

Da' da mi-ne ce să fi-e-?

[din Traian Mîrza:
Folclor musical din
Bihor - pag. 278]

GIUSTO SILABIC (Nera mortului)

Giusto (♩ ≈ 208)

Ca' io ies - din - t-as-tă-lu-me

[din Traian Mîrza:
Folclor musical din
Bihor - pag. 212]

AKSAK (Chemarea Ianoului)

Aksak (♩ ≈ 220)

[din Corneliu Dan Georgescu:
Repertoriul păstoresc
Semnale de bucurie - pag. 219]

Fig. 6

RITMURI DIN MUZICA CULTĂ

W.A. MOZART - Simfonia în Re major KV 504 (Finale)

Presto

[Edition Peters - pag. 52]

L.v. BEETHOVEN - Simfonia a V-a (partea I, "motivul destinului")

Allergo con brio

[Edition Peters - pag. 3]

R. STRAUSS - Poemul simfonic "Till Eulenspiegel" (motivul lui Till)

Mosso

[Edition Peters - pag. 3]
NB - structura "tribrah + troheu" a motivului
tinde - ca expresie - spre "peon IV"

K. PENDERECKI - Passie et Mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam

Più mosso

Ma-trem Christi - si vi-de-ret

[Edition PWM - pag. 96]

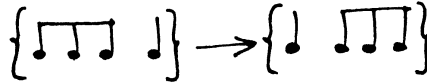
Putem considera astfel toate aceste cazuri drept proiecții anamorfotice ale arhetipului sonor dedus din acel ritm poetic binecunoscut încă din antichitate. Proliferarea muzicală a arhetipului poate urma mai multe căi specifice ritmicii, prin soluții modulante sau/și repetitive.

În grupa factorilor modulanti, includem atât mutațiile ritmice simple (Fig. 7-9) oglindesc recurențele, diminuările, augmentările - cuprinzând și cele "cu valori adăugate" propuse de Messiaen), cît și alte procedee tipice travaliului anamorfotic (incluziuni, intersecții, reuniuni, diferențe, diferențe simetrice, complementarități, dispersări și defazări progresive - ilustrate în Fig. 10-17).

În acest domeniu al factorilor modulanti, tempoul (viteza de derulare a discursului sonor) reprezintă un parametru esențial al anamorfozei ritmice. Astfel, dacă într-o evoluție lineară fluctuațiile de tempo (Fig. 18) pot produce mutații semantice majore aceluiaș text muzical, în perspectiva politempiei structurale (analizate în "teoria timpului polimodular" emisă de Dr. Mihai Brediceanu, și descrisă în Fig. 19) mutațiile de tip agogic pot fi multiplicare într-un număr nedeterminat de dimensiuni (în special în cazul structurilor heterometrice).

Fig. 7

- RECURENȚA



NB - Fac excepție formulele non-retrogradabile: (palindrom ritmic)

În topica lingvistică, palindromul este ilustrat prin "chiasmus" - figură de stil des utilizată atât în literatura latină ("Pro vita hominis nisi hominis vita reddatur..." - Caes. B.G., VI, 16), cît și în cea patristică greacă (ca de pildă în următorul text creștin datînd din sec. IV - text ce era gravat pe vasele circulare, putînd fi astfel citit în ambele sensuri:

<<ΝΙΨΟΝ ΑΝΟΜΗΜΑΤΑ ΜΗ ΜΟΝΑΝ ΟΨΙΝ>>*)

- transliterat "nîpson anomîmata mî monan opsîn")

"Chiasmus" (litera grecească X, ce se citește "hi"):

"Vita hominis"

"hominis vita"

Fig. 8

- DIMINUAREA

Formula α	Rata	Formula β
	$-\frac{1}{2}$	
	$-\frac{1}{3}$	
	$-\frac{1}{4}$	
	$-\frac{1}{5}$	

Fig. 9

- AUGMENTAREA

	$+\frac{1}{4}$	
	$+\frac{1}{2}$	
	$+\frac{1}{3}$	
	$+\frac{1}{4}$	
	$+\frac{1}{5}$	

etc.

cu valori adăugate

etc.

*) "Șterge nelegirile, nu doar le privi!"

Fig. 10
 - INCLUZIUNEA RITMICĂ $\{\pi\} \subset \{\pi | \pi\}$

Fig. 11
 - subritmuri: $\{\pi\}, \{1\}, \{\pi | 1\}, \{1 | \pi\}, \{\pi | \pi\}$

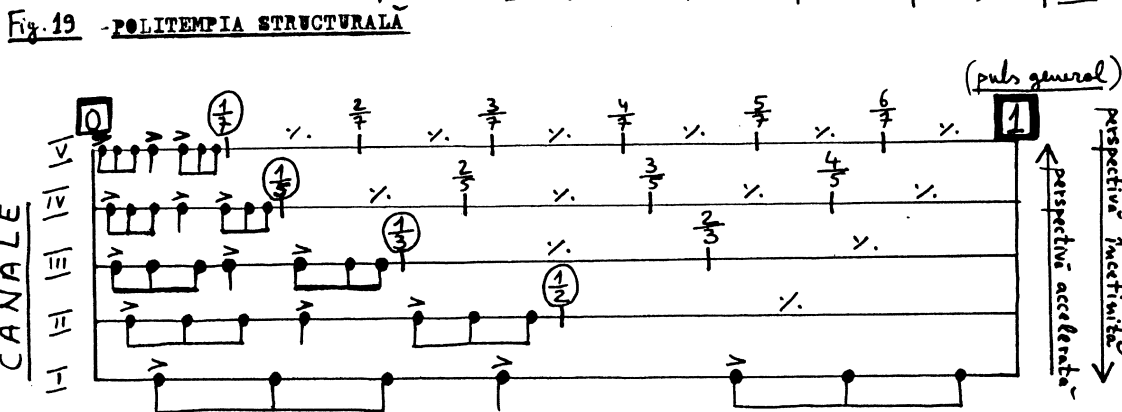
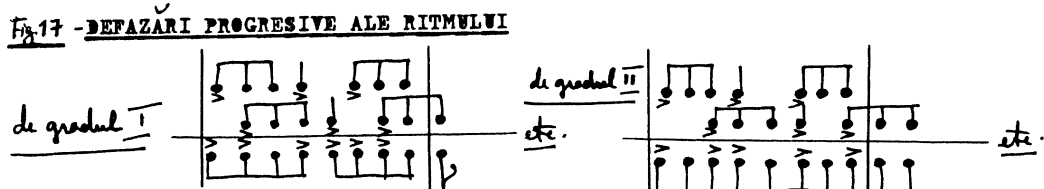
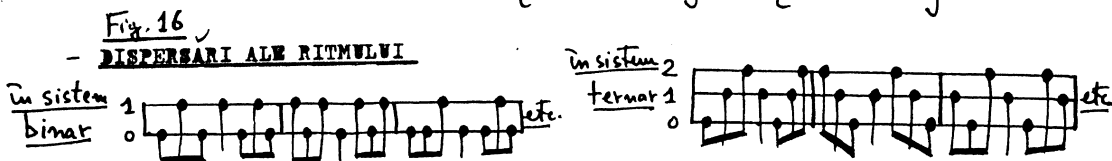
Fig. 12
 - INTERSECȚIA A 2 RITMURI $\{\pi | \pi\} \cap \{\gamma \beta \Sigma \Pi \gamma \beta\} = \{\gamma \beta \Sigma \gamma \beta \gamma\}$

Fig. 13
 - REUNIUNEA A 2 RITMURI $\{\pi | \pi\} \cup \{\gamma \beta \Sigma \Pi \gamma \beta\} = \{\pi | \pi | \gamma \beta \Sigma \gamma \beta \gamma\}$

Fig. 14
 - DIFERENȚA A 2 RITMURI $\{\pi | \pi\} - \{\gamma \beta \Sigma \Pi \gamma \beta\} = \{\beta \gamma \Pi \Sigma \beta \gamma\}$

Fig. 14
 - DIFERENȚA SIMETRICĂ A 2 RITMURI
 $\{\pi | \pi\} \oplus \{\gamma \beta \Sigma \Pi \gamma \beta\} = [\{\pi | \pi\} \cup \{\gamma \beta \Sigma \Pi \gamma \beta\}] -$
 $- [\{\pi | \pi\} \cap \{\gamma \beta \Sigma \Pi \gamma \beta\}] = \{\pi | \pi | \gamma \beta \Sigma \gamma \beta \gamma\} - \{\gamma \beta \Sigma \gamma \beta \gamma\} = \{\beta \gamma \Pi \beta \gamma \beta \gamma\}$

Fig. 15
 - COMPLEMENTARITATEA RITMURILOR $\{\pi | \beta \gamma \pi\} = \sim \{-\beta \gamma \Sigma\}$



În categoria factorilor repetitivi menționăm precedeele liniare (de tip obstinato) și cele imitative - eminate polifonice (canonul, invențiunea și chiar fuga ritmică), ca în exemplele oferite în Fig. 20-23.

Fig. 20

- OBSTINATO

♩ \approx 240

Gr. c. $\frac{5}{8}$ PPP *molto* fff *molto* etc.

Fig. 21

- CANON

(infinit - închis)

A+C=2 Δ $\text{♩} \approx 300$ (A) (B)

B+D=2 T. Bl. $\frac{5}{8}$ pp *sotto voce*

(C) (D) *molto* *volte*

NB - Măsurile 2-16 sînt modulații anamorfotice ale măsurii 1.

Fig. 22 - INVENȚIUNE

$\text{♩} \approx 120$

3 Δ $\frac{3}{4}$ mp

3 T. Bl. mp etc.

3 Bongos mp

Fig. 23 - REGA (Expositio)

Presto

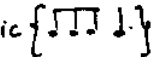
(♩ = 240)

⑤ - Vetro
(acuto)

④ - Metallo
(acuto-medio)

③ - Legno
(medio-gravi)

② - Pelle
(grave)

Legenda: $\Pi \rightarrow$ = Subiect / Răspuns
 ┌───┐ = arhetipul ritmic {  }

Toate aceste procedee pot multiplica celula constitutivă (arhetipul ritmic) într-o arie deosebit de diversă, în texturi ample, până la nivelul macro-structural propus. O invențiune sau o fugă ritmică (dezvoltind deci, implicit, poliritmia) poate evolua și în spații formal mai evolute, de natură polimetrică și chiar heterometrică, ca în Fig. 24 și, respectiv, 25.

Fig. 24 - POLIMETRIE

Legenda

- I. = Cowbells < ^{acuto} / _{medio}
- II. = Drums
- III. = Δ / Piatto acuto
- IV. = Piatto medio / Piatto grande / Tam-tam

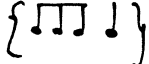

NB - ┌───┐ = arhetipul ritmic {  } - partial sau integral (cu sau fără mutații)


Fig. 25

MEZOMETRIE

Lontano

N10"

Legenda:  = formulă ritmică (încadrată în metri) se repetă liber și cât mai rapid, pînă la epuizarea liniei ondulatorii

 = cu mătura metalică (con le spazzole)

Exemplele de mai sus relevă tocmai identitatea în micro-structură a unor procese sonore aparent disjuncte din punct de vedere macro-structural, definită și în domeniul ritmicii (inclusiv a celei bisericicești) specificitatea relațiilor sonore anamerfetică.

E.) Anamorfoze modale - perspectivele "mișcătoare" ale scărilor glisante

Motto:

"Cuvioasele virtuți se aseamănă cu scara lui Iacov, iar necuvioasele păcate, cu lanțul care a căzut de pe corifeul Petru. De aceea cele dintîi, înădîndu-se una de alta, ridică la cer pe cel ce le alege; iar cele din urmă strîng cît mai mult pe celălalt."

Ioan Klimax (580-650), "Scara Raiului" (cap. 9, P.G. 88, 841)

Creat printr-o reformulare a tradiției modale paleo-creștine (implicînd, la rîndul ei, importante conexiuni cu sistemele ebraice și greco-romane), sistemul generativ al modurilor glisante este bazat pe aceleași patru coloane ce formau - în concepția lui Aristotel - "corpul armoniei" ("τὸ σῶμα ἁρμονίας"): sunetele "estotes". Reamintim deci schema principalelor funcții în modurile antice eline, prin reliefarea sunetelor "estotes" (Fig. 26).

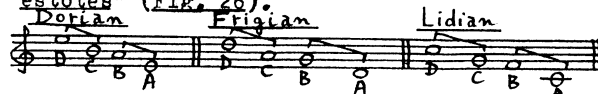


Fig. 26 -sunetele "estotes" ale modurilor antice eline

În această perspectivă fixă, cele 4 sunete "estotes" (A, B, C, D) sînt grupate în perechi (A-B și C-D), alcătuiind deci 2 micro-moduri (tronsoane) dispuse la un interval de secundă mare. De regulă, prin transpunerea la o cvintă perfectă a tronsoanelor A-B (avînd o întindere de cvartă perfectă), se va obține tronsoanelor C-D, astfel încît, însumate, cele 2 tronsoane formează o anumită scară modală, avînd genul determinat de structura tetracordurilor A-B și C-D. Aceste tetracorduri cuprindeau, în interiorul celor 2 perechi de sunete "estotes", așa-numitele sunete "mobile" ("metaboles") sau "mișcătoare" ("kinumeni"), ce puteau fi acordate pe frecvențe diatonice, cromatice și enarmonice (microtonale). Modulațiile ("peri metabolon") puteau implica schimbarea genului ("modulatio per genus"), a sistemului ("modulatio per systima"), a expresiei ("modulatio per ethos") și, bineînțeles, chiar a scării modale - în acest ultim caz apelîndu-se și la mutația de tipul "trohii" ("trohos"), specifică muzicii bizantine, ce se produce prin multiplicarea unor micro-moduri infraoctaviante (tricordii, tetracordii sau pentacordii) pe sunetele "estotes" (ce devin astfel și sunete "sinaphé", de legătură), sau printr-un interval despărțitor ("diaxeuxis"). Într-o perspectivă anamorfotică, sunetele "estotes" devin dinamice. Astfel, micro-modul A-B nu mai are un ambitus fix (de cvartă sau de cvintă), ci unul variabil, ce poate evolua - eventual progresiv - de la secundă mică la septimă mare (dar nu mai mult, pentru a nu se depăși pragul dis-diapasonului în macro-structura modului). De asemenea, transpoziția lui A-B în C-D nu se reduce la intervalul de cvintă, ci poate evolua tot de la o secundă mică la o septimă mare. Sistematizînd, obținem 11 specii de sunete "estotes", fiecare cu cîte 11 poziții caracteristice (Fig. 27), multiplicabile și prin procedeul "trohos" (Fig. 28).

Fig. 27 - tabloul evoluției corpului armonic al sunetelor "estotes"
 (prin decalarea progresivă a tronsoanelor C-D în raport cu tronsoanelor A-B)
 Conform dinamicii sistemului modurilor glisante. [NB - alterările
 actuale exclusiv asupra notelor precedate (alăturate), fără a influența deci
 și înălțimile altor sunete, chiar și din aceeași categorie modală.]
 Deviationismul modurilor glisante (de la infra- la superoctaviante)

	Poz. 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Specia I (2m)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D etc.								
Specia II (2M)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D etc.								
Specia III (3m)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D etc.								
Specia IV (3M)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D etc.								
Specia V (4p)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D etc.								
Specia VI (4+)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D etc.								
Specia VII (5p)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D etc.								
Specia VIII (6m)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D etc.								
Specia IX (6M)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D etc.								
Specia X (7m)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D etc.								
Specia XI (7M)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D etc.								

Fig. 28 - multiplicarea corpului armonic al sunetelor "estotes" în
 conformitate cu procedeul tradițional bizantin "trohos" (aplicat prin
 conectarea la sunetul comun "sinaphé" sau prin decalarea intervalică "diazexis"),
 atât în ipostaza "statică" cât și în cea "dinamică" (evolutivă) a modurilor glisante.

- A.) ipostaza "statică"

Specia III (3m) poz. 5

1.) prin "sinaphé" (x)

2.) prin "diazexis" (r)

- B.) ipostaza "dinamică"

original Sp. III

"trohos" prin "sinaphé" (D=A')

"trohos" prin "diazexis" (D-A=sec. mare)

A-B C-D A-B C-D A-B C-D etc.

A-B' C-D' A-B' C-D' A-B' C-D' etc.

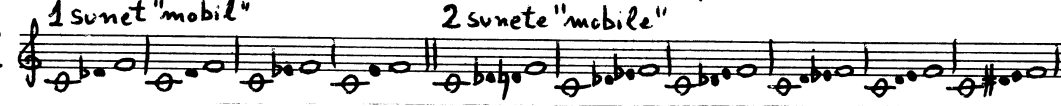
A-B'' C-D'' A-B'' C-D'' A-B'' C-D'' etc.

În interiorul tronsoanelor A-B și C-D gravitează câte 1-3 (4) sunete "mobile" (sau "nestatornice" - conform teoriei eline), ce pot avea frecvențe temperate (diatonice, cromatice) și/sau enarmonice (Fig. 29).

Fig. 29 - EXEMPLE DE GENERARE A UNOR MICRO-MODURI CU 1-2 SUNETE "MOBILE"

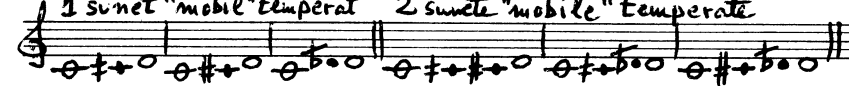
Micro-moduri diatonice și cromatice (temperate)

1 sunet "mobil" 2 sunete "mobile"

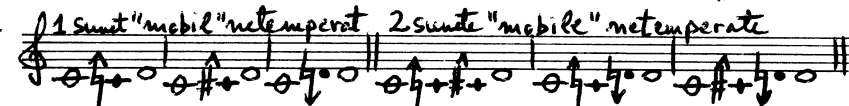
Sp. V 

Micro-moduri enarmonice (microtonale temperate și netemperate)

1 sunet "mobil" temperat 2 sunete "mobile" temperate

Sp. II 

1 sunet "mobil" netemperat 2 sunete "mobile" netemperate

Sp. II 

Luînd deci în considerare diferitele structuri ale sunetelor "mobile" (implicînd și nenumăratele ipostaze microtonale, ce pot fi și ele temperate sau netemperate), nu putem omite faptul că, practic, cele 11 specii (a câte 11 poziții) de sunete "estotes" se potențează astfel la o scară mult superioară, putînd prolifera stfel într-o infinitate de combinații modale.

Tot în acest sens, mai semnalăm trei aspecte generale legate de:

1.) configurația modurilor glisante, ce nu este întotdeauna rectiliniu-ascendentă (ca de pildă în Specia I - pozițiile 2-11, în Sp. II - poz. 3-11, etc.); astfel, jumătate din scări au o formă "frîntă" (de exemplu, în Specia X - pozițiile 1-9, în Sp. XI - poz. 1-10, etc.), ce sugerează atît cantitatea (suma frecvențelor) cît și calitatea structurii sonore numite "mod", dar care reprezintă și adevărată formulă intonațională - în conformitate cu tradițiile muzicale ebraică, bizantină și gregoriană, în care de multe ori modurile se confundă cu incipit-urile cîntărilor și chiar cu anumite motive melodice constitutive;

2.) posibilitatea de a realiza scări modale mixte, în care intervalul A-B este diferit de intervalul C-D nu numai ca poziție, ci și din punct de vedere morfologic (de pildă, sunetele "estotes" A-B formează o secundă mare fixă, iar sunetele C-D delimitează o cvartă mărită glisantă; în acest caz, se pot sintetiza scări modale deosebit de complexe, dat fiind faptul că asimetria celor două tronsoane "estotes" (A-B și C-D) se traduce și în micro-structura lor, la nivelul sunetelor "mobile" interioare;

3.) existența a trei tipuri de glisări (translări) inter-modale ale tronsonului mobil c-d - cea rectilinie (de exemplu, în Specia V - pozițiile 1-2-3-4-5-6-7-8-etc.), cea curbă (de pildă, în Specia II - pozițiile 1-2-3-2-3-4-3-4-5-4-5-6-5-6-7-etc.) și cea frîntă, sau "în zigzag" (marcată prin mutații bruște, ca de pildă în Specia IX - Pozițiile 1-4-2-8-5-7-3-9-etc., sau chiar salturi rapide între Specii diferite).

Procesul general al genezei modurilor glisante este reprodus în Fig. 30, ce ilustrează - în regim "static", deci ca într-o fotografie extrasă din șirul de imagini ce formează o secvență cinematografică - un model de sinteză aplicat pe materialul sonor temperat oferit de Specia V - poziția 7. Acest proces constă în reuniunea unui micro-mod fix (delimitat de intervalul A-B) cu proiecțiile sale plagale (încadrate în C-D) - proiecții ce se desfășoară în Fig. 30 la un interval fix (cvinta perfectă), dar care - în principiu - pot evolua în glisări (translări) continue, ce dau naștere unor noi familii de scări modale (unele atingînd și straturile super-octaviante, ca de pildă pozițiile 8-11 ale Speciei V).

Fig. 30 - exemplu de sinteză modală în regim "static" (sub aspectul corpului armonic "estotes"), în baza materialului sonor temperat oferit de Specia \bar{V} - poziția 7. [NB - tronsoanul $\underline{A-B}$ este notat prin $\underline{\alpha}$, iar cel $\underline{C-D}$ prin $\underline{\beta}$.]

Specia \bar{V} - poz. 7
(material sonor temperat)

Micro-moduri autentice (întotdeauna în poziție fixă)

αI (1 sunet "mobil") - oligocordii

- stările 1-4 -

αII (2 sunete "mobile") - tetracordii

- stările 1-6 -

αIII (3 sunete "mobile") - pentacordii cromatice

- stările 1-4 -

Micro-moduri plagale (în poziție fixă - la cîntă perfectă - sau glisînd)

βI (1 sunet "mobil") - oligocordii

- stările 1-4 -

βII (2 sunete "mobile") - tetracordii

- stările 1-6 -

βIII (3 sunete "mobile") - pentacordii cromatice

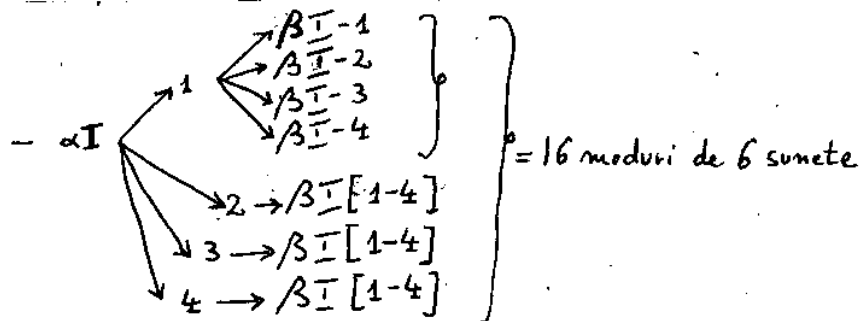
- stările 1-4 -

Legenda

→ = conexiuni de tronsoane omogene (rezultînd moduri uniforme)

---> = conexiuni de tronsoane eterogene (rezultînd moduri mixte)

Se obțin astfel în total 144 de moduri, după cum urmează:



- $\alpha \text{ I} [1-4] \rightarrow \beta \text{ II} [1-4] = 16$ moduri de 7 sunete
- $\alpha \text{ I} [1-4] \rightarrow \beta \text{ III} [1-4] = 16$ moduri de 8 sunete
- $\alpha \text{ II} [1-4] \rightarrow \beta \text{ II} [1-4] = 16$ moduri de 8 sunete
- $\alpha \text{ II} [1-4] \rightarrow \beta \text{ I} [1-4] = 16$ moduri de 7 sunete
- $\alpha \text{ II} [1-4] \rightarrow \beta \text{ III} [1-4] = 16$ moduri de 9 sunete
- $\alpha \text{ III} [1-4] \rightarrow \beta \text{ III} [1-4] = 16$ moduri de 10 sunete
- $\alpha \text{ III} [1-4] \rightarrow \beta \text{ I} [1-4] = 16$ moduri de 8 sunete
- $\alpha \text{ III} [1-4] \rightarrow \beta \text{ II} [1-4] = 16$ moduri de 9 sunete

Dintre aceste 144 de moduri, 48 sînt uniforme (la nivelul unor scări cu 6, 8 și 10 sunete), iar 96 sînt mixte (pe scări de 7, 8 și 9 sunete).

Sub aspectul genului, întîlnim atît moduri diatonice, cît și moduri cromatice.

Astfel, modurile diatonice includ pentafoniile anhemitonice, hemitonice și mixte, toate pentacordiile și hexacordiile diatonice, toate modurile eline diatonice și proiecțiile lor gregoriene, ehurile bizantine diatonice (autenticele 1 și 4, ca și plagalele lor 5 și 8), toate modurile populare diatonice de stare majoră (ionic, lidic, mixolidic) și de stare minoră (eolic, doric, frigic, locric), precum și toate gamele majore și minore ce alcătuiesc sistemul tonal diatonic.

Pe de altă parte, modurile cromatice - rezultate ^{tot} din combinarea tronsoanelor α și β ale corpului armonic caracteristic Speciei V - includ toate pentafoniile, pentacordiile și hexacordiile cromatice, toate modurile eline cromatice, ehur bizantin 2 și plagalul său 6, toate modurile populare mixte (lidico-mixolidicul cu treapta 4 ridicată și treapta 7 coborîtă;

./.

mixolidicul-eolicul cu treptele 6 și 7 coborîte) și cromatice (de stare majoră - monicul cu treptele 2 și 6 coborîte; lidicul cu treptele 2 și 4 urcate; mixolidicul cu treapta 2 urcată și cu treapta 7 coborîtă; mixolidicul cu treptele 2 și 6 urcate; ionicul cu treptele 2 și 7 coborîte; ionicul cu treptele 2, 6 și 7 coborîte; ionicul cu treapta 2 urcată și ^{cu treapta} 6 coborîtă; lidicul cu treptele 2 și 4 urcate și cu treptele 6 și 7 coborîte; lidicul cu treptele 2 și 4 urcate și cu treapta 6 coborîtă; de stare minoră - eolicul cu treptele 3 și 6 coborîte și cu treptele 4 și 7 urcate; doricul cu treptele 3 și 7 coborîte și cu treptele 4 și 6 urcate; doricul cu treptele 3, 5 și 7 coborîte și cu treapta 6 urcată; eolicul cu treptele 3, 6 și 7 coborîte și cu treapta 4 urcată; doricul cu treapta 3 coborîtă și cu treptele 4, 6 și 7 urcate; frigicul cu treptele 2, 3 și 6 coborîte și cu treapta 7 urcată), toate gamele (majore și minore) cromatizate - ce formează sistemul tonal cromatic, precum și diferite sisteme tono-modale integrate de 9 și 10 sunete (cu condiția ca ele să rămână octaviante).

Intr-o perspectivă și mai largă, putem include în această panoramă modală (determinată exclusiv de Specia V-poziția 7) și o serie de moduri eliptice de tipul celor oligocordice; de asemenea se pot integra toate modurile obținute prin temperarea hemitonice a unor scări microtonale (enarmonice) desfășurate între limite infraoctaviante sau octaviante, ca de pildă cele de sorginte antică ebraică, elină (cu proiecțiile bizantine în modurile 3 și 7), hindusă (toate "Raga" - Vibhasa, Bhairava, Bhairavi, Todi, Saranga, Shri, Lalita, Puravi, Khammaja și Kafi), precum și arabo-persană (din familia asiatică Dastgâhe și din cea nord-africană Maqâm).

Finalmente, arhetipul modal din Specia V-poziția 7 poate "produce" cca 200 de moduri diferite; dat fiind faptul că matricea modală ^{include} prezentată în Fig. 27 (oricum limitată la scări pînă la două octave) ¹²¹ de arhetipuri (11 Specii a câte 11 poziții), putem afirma că, în principiu, ea are un potențial de (121 x cca 200 =) cca 24.200 moduri ! Acestea mai trebuie însă să alăturăm și numărul practic nelimitat al modurilor efectiv enamornice (temperat și netemperat microtonale), totalul atîngînd deci... Infinitul ! Evident, este imposibil de a epuiza **resursele** nesfîrșite ale acestei adevărate "Scări a Scărilor sonore" ce are, desigur, și conotații metafizice, în consonanță cu viziunea eminentă transcendentă a genialului mistic creștin Ioan Klimax (cca 580-650): conform învățăturii sale, legătură dintre pămînt și cer este asigurată prin "Scara Sfîntă" văzută de Iacob în vis și la care face aluzie și Iisus, atunci cînd vorbește despre cerul deschis și despre îngerii care urcă și coboară. Este Scara ce duce spre edificarea progresivă a ascetismului, implicînd, în ultimele faze, "metanoia", "hesychia", "apatheia" și - ca un triumf al

spiritului - unirea cu Dumnezeu !

Acesta este și sensul esoteric al super-sistemului modal descris mai sus, avînd ca trăsătură specifică tocmai dinamismul procesului generativ, asigurat și prin mobilitatea scărilor aflate într-o perpetuă modulație. Astfel, pornind de la un unic model intervalic primar (ce desemnează și Specia modală respectivă), scările glisează funcțional dintr-una într-alta, re-proiectîndu-se, re-formulîndu-și permanent structurile prin schimbările de perspectivă ce caracterizează un fenomen sonor eminamente anamorfotic.

C.) Anamorfose rituale creștine - crearea formelor muzicale
liturgice din perspectiva anamorfotică a centonizării sonore

Motto:

"La început a făcut Dumnezeu
cerul și pământul..."

Geneza I, 1

Miracolul Creației a constituit dintotdeauna o problemă esențială pentru toți marii gânditori ai omenirii. Astfel, în decursul timpului, cosmogonia a suscitât în cel mai înalt grad interesul teologilor, filosofilor, oamenilor de știință și artiștilor de a oferi o explicație viabilă - chiar și în plan general - acestui atât de tulburător fenomen universal, ce a determinat și existența umanității în sensurile ei cele mai profunde. Sistematizând, putem delimita patru principale direcții de gândire, dintre care ^{primele} trei sînt, evident, false:

- concepția dualistă (a școlii lui Platon), conform căreia lumea a fost creată "ab aliquo", din materia eternă (și deci preexistentă), de către Demiurgul ce ar ^{fi} avut astfel funcția unui Dumnezeu-arhitect;
- concepția panteistă (a lui Spinoza, Bruno și Hegel), ce consideră lumea drept o emanație a unui Dumnezeu-impersonal;
- concepția materialistă (dezvoltată pe filonul Democrit-Feuerbach-Engels-Marx), ce neagă existența lui Dumnezeu, explicînd apariția materiei (alcătuită din atomi) și a lumii (formată din materie) în mod evoluționist: sub influența dialecticii hegeliene (aplicate însă în sens invers), acest curent filosofic a dus la apariția "materialismului-dialectic", cu teoriile aferente, ca de pildă cea a așa-zisei "evolucii social-culturale" (Morgen, Tylor, Spencer), ale cărei efecte le-am cunoscut direct;

- concepția ^{panenteistă} (creaționistă)*, ce demonstrează cu elocvență faptul că lumea a fost creată din nimic ("ex nihilo") de către Logosul dumnezeiesc, în cele șase zile primordiale ale universului (hexameironul). Bazată pe revelația supranaturală - consemnată atât în Sfînta Scriptură (Gen. I; Fapte XVII, 24; Ioan I, 3), cit și în Sfînta Tradiție (de pildă, prin operele Sfîntului Atanasie, ale Sfîntului Ioan Damaschin, ale Fericitului Augustin, sau prin "Mărturisirea Ortodoxă") -, această concepție a Sfîntei Biserici este confirmată și prin cele mai recente descoperiri științifice în domeniile matematicii (metafizica probabilistică) și și fizicii nucleare: particulele elementare, sau nevăzute, indicînd existența acelor "energii necreate" prin care teologia răsăriteană relevă legătura indisolubilă dintre spiritul fundamental și materia (lumea) creată într-o ordine logică (mai precis crono-logică), începînd de la micro-cosmosul "care nu este altceva decît reflectarea raționalității

./.

* panenteismul implică prezența divină în actul creației - dar nu cu Fîntă (așa cum apare în concepția panteistă), ci prin energile necreate ale lui Dumnezeu, prin lucrarea Sa.

Logosului în structura internă a întregului Univers"

(Preot Prof. Dr. Dumitru Popescu - "Cursul de Teologie Dogmatică și Simbolică")

În acest context, crearea omului (Gen. I, 26-27; Iov X, 8; Luca III, 8; Eccl. XII, 7; Cor. XI, 8 și XV, 47; 1 Tim. II, 13) apare ca o consecință directă a cosmogoniei divine, ce are un explicit caracter antropocentric. Acest amplu proces transcendențial este reliefat atât prin Cuvintele Sfinte ale Mântuitorului (Mc. X, 6-8; Mt. XIX, 4-5), cit și prin comentariile avizate ale Sfinților Părinți ce insistă asupra faptului că "Dumnezeu a creat pe om cu minile Sale din natura văzută și nevăzută, după chipul și asemănarea Sa. A făcut trupul din pământ, iar suflet rațional și gânditor îi dădu prin suflarea Sa proprie" (Sfântul Ioan Damaschin).

În ceea ce privește crearea sufletelor, ea depășește experiența și înțelegerea oamenilor. Pentru creatorul de artă, pentru compozitor în auză, sufletul este mediul mistic prin care intervine - ca o mîntuire, deci în mod soteriologic - Revelația, Inspirația divină, determinînd atât forma sonoră, cit și fondul ideatic "transcris", pus în pagină de omul-creator ce dă operei sale suflet din sufletul ce i-a fost dat de Dumnezeu-Creatorul...

Inspirația fiind - așa cum am arătat - Revelație dumnezeiască, opera creată nu poate fi consecința unui așa zis proces evolutiv-istoric, căci Dumnezeu nu are istorie, El este etern, El este "Cel ce este, Cel ce era și Cel ce vine, Atotfăcătorul" (Ap. I, 8). De aceea, capodopera artistică - ca rezultat al adevăratei Inspirații divine - are un caracter atemporal, eminentamente anistoric. Limitată în timp (conjuncturală unei mode efemere) sau chiar lipsită de viață (măscută-moartă) este însă făcătura pseudo-artistică, "creația" urită, neinspirată - indiferent de "justificările" evoluționiste ("progresiste") pe care le clamează autorul, cu luciferică aroganță...

Depășind - prin superioritatea dogmei sale - aceste impasuri gnostice, aceste "angoase existențiale" de sorginte dualistă, panteistă și mai ales materialistă, Sfânta Biserică are în domeniul artistic o viziune filocalică, centrată pe conceptul Frumuseții - concept atât de sugestiv definit de Fericitul Augustin: "Deoarece în toate artele armonia (convenientia) este plăcută, grație ei existînd și fiind frumoase toate cele, ea năzuiește către egalitate și unitate fie prin asemănarea părților egale, fie prin ierarhizarea (gradatione) celor inegale (disparium)...". ("De vera religione" XXX, 55). "Tot ce este frumos este bine ordînit" (Ibidem, XVI, 77). "Unitatea este forma oricărei frumuseți" ("Epistole", XVIII). Frumosul dumnezeiesc este astfel Unul, în infinita diversitate a expresiilor sale, căci "El este unul în toate locurile și întreg în fiecare loc" (Blaise Pascal, "Pensées" - cf. Paul Evdochimov, "Arta icoanei - o teologie a frumuseții"). Astfel, unitatea în diversitate (deseori relevată în referatul

biblic, ca de pildă Gen. I, 11-12, 20-22, 24-25, 28-30; II, 19-20, etc.) reprezintă și una dintre temele dar și modalitățile fundamentale de realizare a Frumosului artistic.*)

Însăși Biserica - formată din nenumărați credincioși cu trăsături atât de diferite, dar uniți în gândirea și simțirea lor creștină - a fost descrisă metaforic ca un "turn pe ape" (Viziunea a III-a din "Păstorul" lui Herma), "în construirea căruia nu intră decît pietrele bune, în patru unghiuri și strălucitoare, adică Apostolii și dreptii, în timp ce pietrele colțuroase și urite, adică păcătoșii, sînt aruncate... Cele 7 fecioare din jurul turnului, care transmit ingerilor pietrele: spre a fi zidite în turn, sînt puterile Fiului lui Dumnezeu, care insuflă această vigoare pietrelor" (Preot Prof. Dr. Ioan G. Coman, "Patrologie" Vol. I).

Artele plastice au materializat aceste imagini mistice, multiplicîndu-le și în minunatele mozaicuri creștine preluate în cultura greco-romană din fondul tradițional ebraic ("pavé" = tablă) - mozaicuri ce erau în principiu sistematizate în patru categorii formale:

- "pavimentum sectile" (cuprinzînd piese - sau pietre - geometrice regulate, ca de pildă varianta "trigonum", cu piese în formă de triunghi);
- "pavimentum tessellatum" sau "tesseris" (cu piese cubice);
- "pavimentum vermiculatum" (cu piese curbe, ondulate, chiar neregulate);
- "pavimentum sculpturatum" (implicînd o tehnică mai sofisticată, în două faze: 1.) trasarea desenului în profunzimea suportului material, realizîndu-se astfel o rețea de "șanțuri"; 2.) umplerea acestor concavități cu diferite cimenturi colorate).

Arta mozaicurilor creștine a înflorit atât în Bizanț (încă din vremea lui Constantin cel Mare), cît și în Apus, unde menționăm minunata decorare a cupolei Basilicii "Sf. Petru" din Roma, dar și lucrările unor maeștrii ca Rozette, Zucchi, Calandria (în epoca Renașterii) și Paolo de Cristophoris (la începutul secolului al XVIII-lea).

Urmînd exemplul Sfintei Scripturi - ce are în unitatea ei ideatică, indestructibilă, o structură mozaicată sub aspectul autorilor și implicit al stilurilor și genurilor poetice - literatura latină a primelor secole după Hristos a impus o nouă formă specifică - centonul (cento, -nis, derivînd din gr. $\chi\epsilon\upsilon\tau\rho\omega\mu\acute{\iota}\nu$, $-\omega\nu\delta\omicron\varsigma$ și avînd inițial semnificația de îmbrăcăminte alcătuită din mai multe tipuri de material textil), ce definește astfel structura unor opere ca "Medeea" de Hesidius Geta (sec. al II-lea), "Centonul nupțial" de Ausone (369), "Istoria Vechiului și Noului Testament" de Proba Falconia (secolul IV) și "Viața lui Iisus Hristos" de Aelia Eudoxia (secolul V).

*/. *-principiul "unitas in pluralitate" (sau "e pluribus unum") - în conjuncție cu sintagma "coincidentia oppositorum" - fundamentează și estetica creștină a Card. Nicolae Cusanus (sec. XV).

Genul a fost continuat în Renaștere - prin numeroasele lucrări ale fraților Capiluli - și în special în prima parte a epocii baroce, prin "Cicero princeps" de G. Bellenden (1608), "Aeneis sacra" de Etienne Fleurre (1618), "Cento christianus" de Raoul Fournier (1644), "Cento in christogoniam" de Daniel-Georg Morhof (1657) și "De bello Siciliae" de R. Ramazzini (1677).

Și în muzica creștină, centonizarea a reprezentat un procedeu intens aplicat atât în Răsărit (în toate formele și genurile muzicii bisericești), cât și în Apus (în special în "cantus planus"-ul gregorian). Desigur, printre principalele izvoare pre-creștine, trebuie să menționăm și psalmodiile ebraice, constituite în general prin asamblarea unor moduri/motive biblice, ca de pildă Modul Profeților, Modul "Cîntecului înalt", Modul Plîngerilor, Modul Psalmilor, Modul Sentințelor, Modul Iov, Modul Tefilla, etc.

Centonizarea muzicală constă deci în "compunerea unei cîntări (melodii) cu ajutorul unor fragmente melodice din alte cîntări preexistente". (Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu - "Melodica Bizantină"), fiind un procedeu tipic de "sinteză a unei unități (motivice) superioare din mai multe unități (submotivice) preemergătoare" (Sigismund Toduță - "Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach", Volumul I).

Sistematizînd multiplele modalități de aplicare sonoră a acestei metode constructive, putem afirma că aceasta admite în principiu trei criterii de clasificare, grupate după scara, gradul de control și perspectivele procesului.

Astfel, sub raportul scării (nivelului) la care acționează, putem departaja micro-centonizarea (cristalizînd structurile de bază - de pildă, moduri sau motive muzicale - din unități elementare infra-modale sau sub-motivice preexistente) de macro-centonizare (ce intervine exclusiv în structura de ansamblu a unei lucrări, alăturînd, de exemplu, în contextul unitar al macro-formei Sfintei Liturghii, diferite cîntări aparținînd mai multor genuri și chiar autori).

De asemenea, sub aspectul gradului diferențiat de control în determinarea reliefului melodic, pot fi deosebite structurile libere (quasi-improvizate, pe fondul unor formule fixe, ca în cîntările răsăritene, dar și în anumite "cantus"-uri gregoriene) și cele stricte (urmînd "ad litteram" toate indicațiile de detaliu ale partiturii, ce exclud astfel improvizația).

În sfîrșit, din punctul de vedere al perspectivei de dezvoltare

a materialului sonor, distingem formele orientate spre orizontalitatea discursului (în special cele de factură bizantină, eminentemente monodice - chiar și atunci când apelează la suportul isonic) de cele predestinate unor elaborări verticale (și care au un potențial armonico/polifonic sporit, capabil să le proiecteze în ipostazele "cantus firmus"-urilor occidentale).

Exemplele pe care le prezentăm ilustrează atât cazuri tipice (Fig. 31 - "micro-centonizarea liberă în perspectivă orizontală" întâlnită în cîntarea bizantină, redată prin "Stihoavna" lui Anton Pann, ce se bazează pe formule încheiate prin cadențe perfecte și imperfecte; Fig. 32 - "micro-centonizarea liberă în perspectivă verticală" specifică "cantus"-urilor gregoriene înrudite cu celebrul imn "Dies irae"), cât și situații în care remarcăm procesul centonizării în diferite combinații și ipostaze intermediare, ca de pildă:

- în Fig. 33 - "micro-centonizarea strictă în ambele dimensiuni (orizontală și verticală)" reflectată printr-un exemplu ales din muzica barocă: "Musette" (Nr. 22) din "Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach" de Johann Sebastian Bach (1725);

- în Fig. 34 și 34' - "micro-centonizare liberă în tranziție spre macro-centonizare strictă" în piesa "ΗΣΥΧΙΑ I" pentru voce/violoncel de Șerban Nichifor - lucrare ce își propune să transpună în universul sonor atmosfera ecstatică ce se crează prin exercițiile spirituale isihaste, proprii ascetismului bizantin. Termenul "ΙΣΥΧΙΑ" (= Liniste - în sensul păcii divine) sugerează acea stare de grație, de așteptare concentrată a apariției miraculoase a Luminii transcendentală a Taborului în timpul invocațiilor repetate pe textul - derivat din Psalmul 50 (51), 12 - al "Rugăciunii inimii": "Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, mîntuiește-mă pe mine, păcătosul". Rugăciunea se spune în gînd sau pe un ton murmurat, într-o secvențare ritmică acordată cu respirația fiziologică, astfel încît prima parte ("Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu") este sincronizată cu inspirația, iar ultima parte ("mîntuiește-mă pe mine, păcătosul") coincide cu expirația. Concepută pentru un violoncelist ce interpretează - simultan cu cîntul său instrumental - și partea vocală, într-o simbioză dorind să marcheze totala angajare a muzicianului în realizarea acestui act mistic de natură isihastă, lucrarea exemplificată utilizează textul canonic al "Rugăciunii inimii" în patru ipostaze lingvistice, respectiv:

- în ebraică -

" לֵב טָהוֹר בְּרָא-לִי אֱלֹהִים וְרוּחַ נְכוֹן חִדַּשׁ בְּקִרְבִּי :

(Lev tahór bera-lí Elohim
Ve ruah nahón hadeš bechirbí)

[Ps. 51:12 - Biblia Hebraica = Ps. 50:12 - Vulgata,
Septuaginta]

٪

The image shows a handwritten musical score for Gregorian chant, titled "Dies irae". The score is written on ten staves, each with a different section or variation. The sections are labeled as follows:

- Credo (sec. XI)**: The first staff, featuring a sequence of eighth notes.
- Sponsus (sec. XIII)**: The second staff, featuring a sequence of eighth notes.
- Kyrie (cc. XI)**: The third staff, featuring a sequence of eighth notes.
- Lauda Sicut (sec. XIII)**: The fourth staff, featuring a sequence of eighth notes.
- Veni Sponsus (sec. XIII)**: The fifth staff, featuring a sequence of eighth notes.
- Te Deum (sec. IV)**: The sixth staff, featuring a sequence of eighth notes.
- Dies irae (cc. XIII)**: The seventh staff, featuring a sequence of eighth notes.
- Agonus (cc. XI)**: The eighth staff, featuring a sequence of eighth notes.
- Kyrie (cc. XI)**: The ninth staff, featuring a sequence of eighth notes.
- Victimae Paschali (cc. XI)**: The tenth staff, featuring a sequence of eighth notes.
- Kyrie (cc. XI)**: The eleventh staff, featuring a sequence of eighth notes.
- Kyrie (cc. XI)**: The twelfth staff, featuring a sequence of eighth notes.
- Gloria (cc. X)**: The thirteenth staff, featuring a sequence of eighth notes.

Arrows indicate the flow and relationships between these sections. A box highlights the "Dies irae" section, and a "var." label is placed below it. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Fig. 32 - centonizarea în muzica gregoriană ("Dies irae")
 - "microcentonizare liberă în perspectivă verticală" -

- 191 -

Motiv

Frase

Str. I - Frase "a"

Str. II - Frase "a"

Strofa I	Strofa II	Strofa III
Per. A	Per. B	Per. A (Repr.)
Fr. a + Fr. a1	Fr. a + Fr. b + Fr. c	Fr. a + Fr. a2
4	4	4
4	4	4
Re: I	Re: V	I
I	V	I
La: I	I	I

J.S. Bach - "Musette" (Nr. 22) din
"Klavirbüchlein für Anna Magdalena Bach"
(1725)

Formă mică "tristofică" constantă prin
Centonizare pe tipul atonice "A-B-A"

Fig. 33 - Exemplu
de centonizare în
muzică barocă:
- "micro-centonizare strictă" alăt
în perspectivă orientală
sînt și în perspectivă verticală"
(cu ambale diminutive)

- 162 - "HEYXIAI" per Cello Serban Nichifor

Molto Tranquillo e Rubato (quasi improvisando) > 30" (40")

Violanccellista
 Voce (Baritono)
 Strumento
 c. La
 c. Re
 c. Sol
 c. Do

sul tasto
 sempre PP-PPP immateriale, legatissimo

Violanccellista
 V.
 S.

PP dolce per P
 Lev ta-hor be-ra-di E-lo-him - , Ve ru-ah na-hon ha-deg be-chir -

V.
 S.

P espressivo
 bi -
 KV - PI -
 KI - ri -

V.
 S.

mp dolce
 sou hia-di e The-ai , se - son me , ton a - mar - to
 P sul ponticello mp

V.
 S.

mp cantabile
 Do - mi -

V.
 S.

mf dolce
 ne le-sus (hri - stus , Fi - li - us De - i , pro - pri - us e - sis , mi - hi pec - ca - to

P mp

* La voix du celliste .

Fig. 34' -centonizarea în "HEYXIAI" de S. Nichifor
 -"micro-centonizare liberă în tranziție spre macro-centonizare strictă"

- 163 -

V. *pp*

S. *sul tasto*
P

V. *mf* *piu* *f* *patetico*

S. *P* *mp* *P* *mp* *mf*

Doam-ne Ii-su-se Hris-toa-se Fi-ul lui Dumnezeu; mi-lu-iez-

V. *mp* *pp*

S. *P*

te-mă pe mî-ne, pă-că-to sul

V. *sempre pp*

S. *pp*

V. *P* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

S. *pp* *sempre* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *sul pont.*

pe mî-ne pă-că-to sul

V. *perdendosi*

S. *perdendosi* *ppp* *lontano*

(gl. harm. lento - sempre sul pont.)
(sempre sul Re) (l.v.)

(N 6')

(N 8')

(Bucuresti
19-20-X-92)

Fig. 34 " - continuarea Fig. 34' ("HΣYXIA I")

- în greacă - "Κύριε Ἰησοῦ Χριστέ, ὕψι Θεοῦ, σῶσον με, τὸν ἀμάρτολον."

(transliterare: Kíríe Iisou Khrísté, Iie Theou, sóson mé, ton amartolon.)

- în latină -

"Domine Iesus Christus, Filius Dei, propitius esto mihi, peccatori."

- și în română (în forma consacrată expusă mai sus).

Astfel, forma textului micro-centonizat determină și forma imaginii muzicale atât în micro- cît și în macro-structură, avînd o desfășurare "evolutivă" (dinamică) și "non-evolutivă" (statică) în același timp - cu observația că în acest caz elementul static devine de fapt ec-static (în sensul etimologic al termenului).

Inaugurînd prin "ΙΧΥΧΙΑ Ε" nu numai un nou ciclu în cadrul creației mele componistice, dar și aplicarea în plan general a acestei doctrine specifice teologiei bizantine în muzica cultă, consider oportună prezentarea citorva principii esențiale ale isihasmului, marcîndu-i egală măsură specificitatea și universalitatea, așa cum a fost ea demonstrată de cel mai important gînditor al ortodoxiei contemporane,
Acad. Pr. Prof. Dumitru Stăniloae în cartea "Din istoria isihasmului în ortodoxia română" (reprezentînd o antologie de texte selectate din monumentală sa operă "Filocalia sfințelor nevoițe ale desăvîrșirii", vol. 8). Insistînd asupra ideii generatoare a isihasmului - unirea dumnezeiască prin viață contemplativă - Părintele Stăniloae face apel și la mărturiile unor mari teologi isihasti, ca Preacuviosul schimonah Vasile de la Poiana Mărului, starețul Gheorghe de la Cernica, Părinții Iosif, Calist Angelicude, Calist și Ignatie Xanthopol, Calist Catafygiotul, Simeon Noul Teolog, Maxim Cavsocalivitul și, nu în ultimul rînd, Sfîntul Gheorghe Făcătorul de minuni - arhiepiscop al Salonicului. Relevînd "preschimbarea firii umane prin indumnezeirea produsă de Rugăciunea lui Iisus, însoțită de căldura iubirii față de El", Părintele Stăniloae afirmă că "în general <<liniștea>> pe care trebuie să o dobîndească omul duhovnicesc este un proces dinamic, deși liniștea din alt punct de vedere, e o creștere în blîndețe, în smerenie, dar și în fericirea iubirii, o tensiune continuă spre Dumnezeu, supremul izvor de iubire, care nu e lipsită de momentele dramatice ale pocîinței pentru păcatele cele mai subțiri, pe care, ou cît omul e mai progresat

duhovnicește, cu atât le sesizează mai mult în sine, producându-i o acută întristare. Și tot acest urcuș sffrșește în << odihna >>, în iubirea lui Dumnezeu, care nici ea nu e încremenire, ci o lărgire neconținută a ființei umane pentru primirea și iradierea acestei iubiri!

Ritualul isihast este ciclic, căci "cinci sînt lucrurile liniștirii: rugăciunea, sau pomenirea neîncetată a lui Iisus, introdusă prin respirația în inimă, fără nici un fel de gînd... apoi puțină cîntare și citire din Dumnezieștile Evangheliei și din Sfinții Părinți și din capetele despre rugăciune, mai ales ale Noului Teolog, ale lui Isihie și Nichifor; cugetarea la judecata lui Dumnezeu, la moarte și la cele asemenea; în sffrșit, puțin lucru de mînă; și iarăși trebuie să se facă întoarcerea la rugăciune..." (din "Meșteșugul liniștirii" de Calist Angelicude). Evenimentele componente ale acestui ciclu (ce are un evident caracter simbolic) gravitează așadar în proximitatea Rugăciunii, ca act major, sublimînd și prin cîntări latreutice sensurile cele mai profunde ale vremelniceii noastre treceri prin materie. Vorbind despre ritual și despre jertfă, putem deci vorbi și de o veritabilă formă liturgică în micro-structură (eminamente individuală), avînd și importante conotații muzicale integrate prin centonizare.

Revenind la exemplele de centonizare muzicală, trecem la nivelul macro-structural, desfășurat pe largi arii temporale. În acest sens, Fig. 35 reproduce libretul oratoriului "Dies irae" (1967) de Krzysztof Penderecki, lucrare alcătuită - prin "macro-centonizare strictă" - din fragmente ale textelor aparținînd unor autori antici ((Eschil) și moderni (Aragon, Broniewski, Rózewicz, Valery), interpolate cu fragmente din Sfînta Scriptură (Psalmul 114,8; 1 Cor.XV,54-55; Apoc.II,10-11; VI,17; VII,9; XI,2; XII,9; XIII,1,3-5,18; XIX,13; XXI,1)). Depășind semnificațiile exterioare ale unui simplu colaj, textul - și implicit muzica (Fig. 36), ce urmărește fidel traseul centonizării literare - rezonează unitar, funcțional, într-un timp poetic etern (sugerat și prin utilizarea exclusivă a limbilor clasice), ce transgresează timpul fizic, într-un impresionant monument sonor dedicat victimelor Holocaustului de la Oświęcim, din timpul celei de a ^{doua} conflagrații mondiale. Concepută într-un flux continuu, generat de tronsoane modale de sorginte serială, muzica este articulată prin intersectarea unor pedale lungi, în registrul grav, cu flash-urile unor texturi sonore, rapide și foarte acute. Aceste contraste extrem de puternice creează

I. LAMENTATIO

Circumdederunt me funes mortis... (Psalmus 114)
Corpora parvulorum
Ab uterinarum fundo
Provolabunt
Cursu super historiam tendentia.
Corpora iuvenum,
Corpora puellarum
Cum spinarum coronis
Venient undique.
Corpora virorum
A camporum coemeteriis
Victum properabunt
Et libera fient. (Broniewski)
Ecce famis, doloris et tormenti terminus.
Ne Christus quidem hanc pernicieli viam confect
Et tam strox non sensit discidium
Animae humanae et orbis inhumani. (Arzen)
Corpora a pernicieli castris.
Ab oppidis per ignivomas manuballistas transfossis.
Corpora cum laqueo,
Corpora cum vulnere,
Corpora pernicieli,
Corpora inturiae
Catervatim venient,
Numquam requiescent! (Broniewski)
In magnis arci
Torrefacti glomerantur capilli
Strangulatorum
Et parvae ravi puellae crines in nodum collecti
Quasi cum fasciola muris codicula
Per quam trahunt in ludo
Parum comes puar! (Ratewicz)

II. APOCALYPSIS

...et laquel inferorum supervenerunt mihi. (Psalmus 114)
Qui habet intellectum, computet numerum bestiae:
numerus enim hominis est. (Apocalypsis 13)
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρονῶν ἀφρό-
μιχτος, ἀδονά βροταῖς.
(Aischylos 331-333)

Et vidi de mari bestiam ascendentem, habentem
capita septem et cornua decem, et super cornua
eius decem diademata, et super capita eius nomina
blasphemiae. (Apocalypsis 13)
Et prolectus est draco ille magnus, serpens anti-
quus, qui vocatur diabolus, et satanas, qui seducit
universum orbem: et prolectus est in terram. (Apocalypsis 12)

ἐκὶ δὲ τῶ τετυμένῳ
τόδε μέλος, παρακοπά,
παραφορά φρονολογῆς,
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρονῶν ἀφρό-
μιχτος, ἀδονά βροταῖς.

(Aischylos 328-333)

Et admirata est universa terra post bestiam. Et ado-
raverunt draconem, quia dedit potestatem bestiae:
et adoraverunt bestiam, dicentes: Quis similia bestiae?
et quis poterit pugnare cum ea? Et datum est ei os
loquens magna, et blasphemias: et data est ei po-
testas facere mensas quadraginta duos. (Apocalypsis 13)

...et civitatem sanctam calcabant mensibus qua-
draginta duobus. (Apocalypsis 11)

Venit dies magnus irae ipsorum: et quis poterit
stare? (Apocalypsis 6)
ἄγε δὴ καὶ γὰρ ὄν ἄρμεν, ἐκὶ
μοῦσαν στυγερὰν
ἀπομνηστικὴν διδασκαλίαν
λέγει τὴ λέξη τὰ κατ' ἀνθρώπων
ὡς ἐπινομή στίχους ἄμν.

(Aischylos 307-311)

Post haec vidi turbam magnam, quam dinumerare
nemo poterat ex omnibus gentibus, et tribubus,
et populis, et linguis... (Apocalypsis 7)
Nihil horum timeas quae passurus es. Ecce missurus
est diabolus aliquos ex vobis in carcerem ut ten-
temini: et habebitis tribulationem diebus decem.
Esto fidelis usque ad mortem, et dabo tibi coronam
vitae... Qui vicerit, non laedetur a morte secunda.
(Apocalypsis 2)

ἐκὶ δὲ τῶ τετυμένῳ
τόδε μέλος, παρακοπά,
παραφορά φρονολογῆς,
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρονῶν ἀφρό-
μιχτος, ἀδονά βροταῖς.

(Aischylos 328-333)

...et facit ut quicumque non adoraverint imaginem
bestiae, occidantur (Apocalypsis 13)

μὴ γὰρ οὐδ' ἀδοτέμ
ἀνέκαθεν βαρκετέη
καταφέρω τοδοῦ ἀμνῶν,
σφαλερὰ τανυθόμος
κῶν, δύσφορον ἀκν.

(Aischylos 372-376)

Et vestitus erat veste aspera sanguine. (Apocalypsis 19)

Et vidi bestiam, et reges terrae, et exercitus eorum
congregatos ad faciendum proelium cum illo, qui
sedebat in equo, et cum exercitu eius. Et apprehensa
est bestia, et cum ea pseudoprophata... Vivi missi
sunt hi duo in stagnum ignis ardentis sulphure: Et
ceteri occisi sunt in gladio sedentis super aquam,
qui procedi de ore ipsius: Et omnes aves saturatae
sunt carnibus eorum. (Apocalypsis 19)

III. APOTHEOSIS

Absorpta est mors in victoria. (Epistola ad Corinthios prima 15)

Et vidi caelum novum et terram novam. (Apocalypsis 21)

Absorpta est mors in victoria. Ubi est, mors, victoria
tua?

Ubi est, mors, scimulus tuus? (Epistola ad Corinthios
prima 15)

Surgit ventus. Temptemus vivara! (Valery)

Поэзия воспóкзетнóу thmacyл на язык factash. Modern poem
translated into Latin by Vars contemporanea tradulta par
Отрыпннх сопременной поэзии переводъ. Übersetzung der
zeitgenössischen Gedichte von
TYTUS GÓRSKI

Fragments Psalms 2 - Passages from the Psalms taken from
Extrait de Psalmus 114 et du - Отрыпннх Псалмов по - Auszüge
aus den Psalmen nach dem LIBER PSALMORUM CUM CANTICIS
BREVIAII ROMANI? Roma 1945
Fragments Apokalypsis 1 1 - Liste de Korynthes wudung - Passages
from Revelation and the First Epistle to the Corinthians taken from
Extrait de l'Apocalypse et de l'Épître aux Corinthiens d'après le
Отрыпннх Апокалипсиса и I послания и Коринфянам
Auszüge aus der Offenbarung und dem Karintherbriaf nach dem
NOVUM TESTAMENTUM GRAECE ET LATINE Stuttgart 1937

Fig. 35 - Libretul oratorului "Dies irae" de Krzysztof Penderecki, a cărui macro-structură (literară și muzicală) a fost sintetizată prin centonizare (Edition PWM) - "macro-centonizare strictă (în tradiția apuseană)" -

o tensiune paroxistică, ilustrând fidel imaginile apocaliptice ale libretului. Interesantă este însă ideea de re-dimensionare a secvenței gregorienne "Dies irae" prin acest oratoriu ce îmbină textele sacre cu cele profane într-o formulă muzicală bazată pe moduri intense cromatizate - deci în afara normelor bisericești tradiționale în Apusul Europei. Astfel, chiar dacă această lucrare nu este canonică, ea are totuși o evidentă inspirație liturgică ce îi conferă o incontestabilă monumentalitate.

În sfârșit, Fig. 37 prezintă schema formală a unui "Oratoriu ecumenic" (în curs de elaborare), pe care l-am imaginat printr-un proces de macro-centonizare în desfășurare mixtă (alternând secțiunile libere cu cele stricte sub raport metro-ritmic), ce îmbină structuri fundamentale ale Liturghiei Ortodoxe a Sfântului Ioan Gură de Aur și ale Missei Romano-Catolice. "Formularul" astfel centonizat nu este, bineînțeles, canonic și nici nu își propune să ofere soluții liturgice în afara celor cunoscute și aprobate de forurile bisericești. Proiectul are de aceea un caracter exclusiv artistic, re-formulând, într-o perspectivă pur anamorfotică, atât arhetipuri liturgico-muzicale comune Răsăritului și Apusului, cât și elemente specifice complementare.

Muzica se adresează deci publicului meloman (reunit în sala de concert și nu în spațiul ecleziastic) și este concepută pentru un ansamblu vocal-sinfonic complex, implicând participarea a două coruri dispuse antifonic, precum și cea a orchestrei mari (incluzând și orga).

Textul bilingv (român și latin) reliefează și o serie de sincronizări în plan filologic.

Dedicată (în spirit apostolic) ideii de unitate creștină în credință și tradiție, acest oratoriu are un sens ecumenic explicit, conform mesajului biblic: "Cînd se vor aduna popoarele împreună, și împărățiile, ca să slujească Domnului..." (Ps. 104, 23).

În concluzie, considerăm că procedeul anamorfotic al centonizării muzicale - ce se încadrează organic și în normele generale ale Sfintei Tradiții - oferă totodată imense posibilități creatoare, născute din paleta practic infinită a combinațiilor libere dintre diferitele constante ale limbajului sonor al Sfintei Biserici. Este, deci, o cale ideală în planul inovației muzicale (eliberate astfel de artificiile unor mode aflate în plină "evoluție istorică și dialectică" spre distrugerea totală a expresiei sonore), dar și o cale a regăsirii Paradisului pierdut: a originii teofanice și a sensului latrentic - ca elemente fundamentale ale artei sunetelor.

<u>Legenda</u>	
① = secțiune liberă ② = secțiune strictă ③ = secțiune parțial liberă, parțial strictă	
<u>I.) Liturghia Catehumenilor</u>	
1.) <u>Introducere</u>	- a.) Enarxis - Introitus - ① - b.) Ectenia - Kyrie eleison - ② - c.) Antifonul "Mărire..." - Gloria in excelsis Deo - ③
2.) <u>Lecturi biblice</u>	- a.) Sfânta Evanghelie (în recitativ coral) - ①/② - b.) Omilia - Predica (recitativ solistic recto-tono) - ③ - c.) Ectenia întreită și Rugăciunea respectivă - ②
<u>II.) Liturghia Credincioșilor (Euharistică)</u>	
3.) <u>Pregătirea Sfintei Jertfel</u>	- a.) Heruvicul - ① - b.) Vohodul mare - Offertorium - ①/② - c.) Simbolul Credinței - Credo - ② - d.) Rugăciunea teologică - Prefațiunea - ①
4.) <u>Anafora</u>	- a.) Trisaghionul biblic - Sanctus (et Benedictus) - ② - b.) Rugăciunea kristologică-euharistică - ① - c.) Cuvintele Mîntuitorului - Prefacerea - ① - d.) Anamneză și Epicleză - Misterul credinței (Mysterium fidei) - ①
5.) <u>Impărtășirea</u>	- a.) Rugăciunea Domnească - Pater noster - ② - b.) Înălțarea și Fringerea Sf. Agneț - Agnus Dei - ② - c.) Ectenia "Drepti, primind..." - ①/②
6.) <u>Incheierea</u>	- a.) Imnul "Fie numele Domnului binecuvîntat..." (Aleluia) - ① - b.) Psalmul XXXIII - ② - c.) Apolisul - "Dominus vobiscum ... Ite, missa est" - ①/②

Fig. 37

- "ORATORIU ECUMENIC" (sinopsisul unui proiect muzical în curs de elaborare)

- "macro-centonizare în desfășurare mixtă (alternând secțiunile libere cu cele stricte sub raport metro-ritmice)" -

Deturnată de la funcția ei primordială - de transmitere a adevărului dumnezeiesc -, cultura a devenit de multe ori (inclusiv în planul artei sunetelor) un "mediu de cultură" optim pentru virusul ocult al secularizării - fenomen ce proliferază într-o satanică diversivitate "ideologică", menită să submineze și chiar să compromită definitiv - în numele unor concepte de natură maniheist-gnostică ("umanism", "raționalism", "evoluționism") vehiculate cu agresivitate pe toate canalele degenerate ale mass-mediei - însăși misiunea sacră, apostolică a Sfintei Biserici.

În acest sens, considerăm pe deplin edificatoare meditațiile unui mare teolog contemporan din Apus, Fericitul Josemaría Escrivá de Balaguer, expuse și în cartea sa "Forja":

- "Duşmanii lui Iisus - și unii care își zic prietenii săi - protejuiți de armura științei umane și ținând bine sabia puterii, își bat joc de creștini după cum își bătea jos Filistinul de David, disprețuindu-l. Și astăzi va cădea la pământ Goliatul urii, al ipocriziei, al forței disprețuitoare, al laicismului, al indiferenței... și atunci, odată cu acest uriaș, va fi rănit prin armele aparent slabe ale spiritului creștin - rugăciunea, ispășirea, acțiunea - prin care îl vom despuia de armura doctrinelor sale eronate, spre a-i înveșmînta pe frații noștri, oameni, cu adevărata știință: cultura și practica creștină;" (974)

- "Minași de ura indestructibilă a satanei, dușmanii lui Dumnezeu și ai Bisericii se agită și se organizează neîncetat. Cu o exemplară perseverență își pregătesc planurile, își susțin școlile, șefii, agitatorii și, printr-o acțiune deghizată, dar eficientă, își propagă ideile și presară în cămine și la locurile de muncă sămînța lor, de distruge orice idee religioasă;" (466)

- "un val murdar și putred - roșu și verde - tinde să inunde pământul, arșfirlind saliva sa inundă pe Crucea Mîntuitorului... Iar El, El vrea ca din suflete noastre să țighească un alt val, un val inaculat și puternic, ca mina cea dreaptă a Domnului Hristos, și asemeni Lui să distrugă prin puritatea Sa putregaiul oricărui materialism, să neutralizeze putreziciunea mare a inundat globul. Și aceasta este, printre altele, sarcina fiilor lui Dumnezeu;" (23)

- "nu te speria de această conjurație a tăcerii prin care vor să înăbușe glasul Bisericii... Nu te înspăimînta, repet, nu înceta să fi purtătorul de cuvînt al învățăturilor Logosului;" (585)

- "străduiește-te să răspîndești în lume simțirea ta creștină, ca să existe în ea mulți prieteni ai Crucii." (983)

Una dintre principalele direcții de atac ale reprezentanților neo-păgânismului contemporan vizează zona formei artistice, ce - odată "penetrată" cu abilitate și infestată cu eresurile lor "pozitivist" - poate produce și alterarea (uneori ireversibilă) a fondului ideatic și printr-o serie de mutații conceptuale, Diferitele "teorii" ale formelor fără fond - ca de pildă "muzicile formale" lansate cu mare tam-tam de compozitorul ateu X (ce afirma recent că sfintele noastre rugăciuni creștinești sînt miște banale... bancuri !) - duc în mod inevitabil la înlocuirea treptată a Legii lui Dumnezeu cu așa-zisele "Legi" ale lui Poisson, Maxwell-Baltzmann sau Markov...

Impasul în care se află muzicologia contemporană (cu consecințe imediate în ^(păgânul) taxologie) este determinat tocmai de proliferarea unor asemenea concepții sterile și - în fond - chiar anti-artistice, propagate intens și cu abilitate de epigonii "maestrului". Acești fi fetișizează formulele pseudo-științifice, prezentîndu-le drept cuceriri ale "avangardei", menite să revoluționeze însăși fundamentele artei muzicale, - prim depășirea condiției "hedoniste" ale acesteia și prin transformarea ei într-un "edificiu al sintaxei abstracte" ce poate fi "riguros construit în termeni exclusivi logici" impunînd "excluderea termenilor tehnici, mai imprecizi, ai teoriilor muzicale"... În acest context, forma nu mai este transcendență, deci rodul unei inefabile inspirații dumnezeiești, ci - simplu ! - "dezvoltarea organică a unei (sau unor) structuri sintactice în funcție de posibilitățile și limitele naturii unor obiecte sonore și, totodată, dezvoltarea organică a unor obiecte sonore în funcție de posibilitățile și limitele unei (sau unor) structuri sintactice". Devenită astfel un banal "obiect sonor" (ale cărui coordonate finite sînt incomparabil mai bine structurate de computer), opera de artă își pierde tocmai funcția ei esențială și imposibil de "cuantificat" - Sacralitatea ! Va "cîștiga" în schimb o sumedenie de etichete muzicologice (cu cît mai șocante, cu atît mai "bine"), ce vor marca "originalitatea" unor soluții sezoniere, numite de pildă "atonalism", "serialism", muzică "concretă", "psihedelică", "progresivă", "plasmatică", "spectrală", "acusmatică" sau chiar... "metamuzică" - desigur, nu în sens teologic (deist), ci panteist, într-o eventuală confluință cu "descoperirile" teosofiei, antroposofiei și altor... ^(ca de exemplu "Musiosofia" perversă a lui George Gurdjieff) și alții... sofil și să încercă să substituie mistica creștină cu satanice practici spiritiste sau vrăjitoarești (ritualuri animiste, șamaniste, totemiste, etc.).

Înlocuind deci adevărata muzică sacră prin așa-zisa "metamuzică" (concept la fel de confuz ca și "postmodernismul" - ambele ascunzând, sub ermetismul elitist, de fapt... lipsa ideilor), acești auto-declarați "apostoli ai avangardei artistice și sociale" au, de fapt, un program - foarte minuțios alcătuit - de disolvare a tradițiilor creștine, inclusiv în domeniul artei ^(sunetelor) Luptând împotriva lui Dumnezeu, ei nu pot fi decât reprezentanții "îngerului căzut", ideile lor fiind marcate nu de inspirația divină, ci de luciferica străfulgerare... Victime ale "dogmelor" evoluționismului materialist, ei nu pot înțelege autenticitatea reală a unei opere (teologice, literare, plastice sau muzicale) alcătuite prin centonizare, ale cărei elemente componente ^(traditionale) - chiar dacă nu corespund unor norme "subordonaționiste" - sînt funcțional integrate în aria infinitelor proiecții anamorfotice ale aceluși "Unul" etern, Creatorul tuturor văzutei și nevăzutei. Conexiunile dintre aceste proiecții nu sînt deci materiale, "inter-evolutive", ci se raportează exclusiv la transcendentalul "Unul", ca și razele de lumină la Soarele generator, ele fiind de fapt energii divine (în accepțiunea pe care teologul Grigore Palamas a dat-o, în apologia pe care a făcut-o isihasmului).

Procesul creației muzicale nu admite deci schematizările formale - în fond simpliste și superficiale, chiar naive - efectuate conform "logicii deterministe" a gnosticilor de ieri și de azi. Ca dovadă, schemele lor nu au putut surprinde profunzimile intuiției artistice, iar calculatoarele (de la "Illiac Suite" încoace) ce au fost programate să "sintetizeze" muzica unor mari compozitori din trecut - în baza unor prealabile "analize stilistice" -, nu au fost capabile să "creeze" nimic viabil, ci ^{deci} niște forme corecte, fără nici un fond, ^(fără nici un) flor poetic (în sensul "poeticii muzicale"). Cheia creativității autentice se află deci la nivelul fondului ideatic, în sfera motivației spirituale și, mai precis, în direcția Revelației, ce nu poate fi decât dumnezeiască.

Astfel, spre deosebire de Revelația naturală - ce definește fenomenele descoperite (revelo, revelatio = a descoperi, descoperire) de om pe cale exclusiv rațională, deci cu "propriile" puteri, în demonstrarea atotputerniciei Creatorului -, în Revelația supranaturală sau pozitivă, ce este complementară celei logice, cunoașterea se realizează exclusiv prin credința ce permite "receptarea" mesajului sacru în toate formele sale, de la cele externe (implicînd intervenția prodigioasă a îngerilor și a proorocilor) pînă la cele interne (ce se produc în suflet, în micro-universul spiritual al individului, prin iluminări, sau prin inspirație divină - ca și în cazul creatorului de artă în general și ^acompozitorului în special).

Revelația se poate produce "în multe rinduri și în multe chipuri" (Evr. I,1), deci în etape progresive, adaptate circumstanțelor specifice în care se află primitorii (tehnica isihastă este elocventă în acest sens). Finalmente însă procesul revelatoriu apare ca un fenomen unitar în ansamblu, tocmai prin desăvârșita continuitate a treptelor inițiatice, ce au dus - în timpurile apostolice - la apogeul întrupării Logosului prin Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu - așa cum relatează și Sfântul Apostol Pavel, în primele două versete ale Epistolei sale către Evrei: "După ce Dumnezeu în multe rinduri și în multe chipuri a grăit odinioară părinților noștri prin profeți, în zilele acestea din urmă ne-a grăit nouă prin Fiul, pe Care L-a pus moștenitor a toate și prin Care a făcut și veacurile."

În ciuda nemăsuratelor argumente ce demonstrează sensul transcendent al Revelației și funcția ei de punte între Sacru și profan, critica acestui fenomen supranatural s-a făcut atât de pe pozițiile materialiste (ce neagă însăși existența lui Dumnezeu !) cât și de ^{către} unii protestanți extremiști, ce contestă capacitatea omului de a identifica semnificațiile mesajului divin. Așa cum arătam mai sus, ambele atacuri pot fi ușor neutralizate prin multiple argumente - ca de pildă cele istorice, demonstrând cu elocvență natura providențială, premonitorie a unor evenimente supranaturale sau chiar a unor teofanii ce au influențat în mod decisiv "evoluția" Umanității, în special în momentele ei de cumpănă. Astfel, cele mai importante evenimente revelatorii au fost consemnate în documentele scripturistice și în Predanie, având un caracter complementar: în timp ce cărțile Sfintei Scripturi relevă legăturile indisolubile dintre Vechiul și Noul Legământ cu Dumnezeu ("Novum Testamentum in vetere latet, Vetus Testamentum in nova patet" - "Noul Testament în cel Vechi se ascunde, Vechiul Testament în cel Nou se deschide" - cf. Per. Augustin), Sfânta Tradiție ilustrează căile de transmitere ("predanie") a Adevărului dumnezeiesc Sfinților Părinți, adică celor ce au pus, încă din primul mileniu după Hristos, bazele dogmatico-organizatorice ale Sfintei Biserici, ca instituție divino-umană.

De aceea, criteriile de validare a elementelor susceptibile de a constitui parte integrantă a Sfintei Tradiții sînt foarte stricte:

- continuitatea în timp, începînd cu Biserica apostolică;
- universalitatea în spațiul creștin;
- confirmarea prin operele majorității Sfinților Părinți.

Dat fiind faptul că Revelația supranaturală reprezintă elementul constitutiv atât al Bibliei cât și al Predaniei, putem afirma că aceste criterii pot defini în general calitățile fenomenului revelator

autentic în raport, de pildă, cu unele eresuri ce-și revendică un așa-zis "caracter inspirat". Normele de validare sînt foarte clar delimitate după criterii interne (cele pozitive indicînd trăsăturile definitorii ale adevăratei Revelații supranaturale, iar cele negative semnalînd o serie de aspecte ilogice, imorale și antiumane ce - evident - nu pot caracteriza fenomenul revelator) și externe - acestea din urmă subdivizîndu-se în:

- criterii naturale (referitoare la calitățile morale și intelectuale ale celor aleși să primească Revelația dumnezeiască);
- criterii supranaturale - ce definesc minunile (ca fenomene imposibil de explicat prin prisma legilor naturale, în accepțiunea lor umană) și profețiile ($\pi\rho\sigma\phi\acute{\alpha}\omega$ = a vedea înainte; $\pi\rho\sigma\phi\eta\rho\iota$ = a prezice), delimitîndu-le pe cele autentice (cu un pronunțat caracter revelator) de speculațiile unor pseudo-prooroci păgîni, de ieri (Pythia, de pildă, a cărei "tehnică" se baza pe jocul de cuvinte și pe caracterul multi-semantic al unor propoziții sensibile la simpla mutare a unei virgule - "Ibis, de bidis (,) nunquam (,) in bello peribis" = "Vei merge, te vei întoarce (,) niciodată (,) vei muri în război"), ca și de azi (acei "astrologi" ce promovează pseudo-știința "horoscopului").

Urmînd criteriile selective de mai sus, îl putem considera pe autenticul creator de artă drept un privilegiat primitor al Revelației divine sub forma internă a inspirației, ce determină - în cazul artiștilor de geniu, pe care-i putem asemui cu proorocii - apariția acelor minuni numite și capodopere.

Totodată, remarcăm că acest fenomen transcendent al inspirației de natură revelată nu se poate produce oricum și oricînd, el fiind condiționat atît de calitatea morală și intelectuală a creatorului de artă, cît și de circumstanțele specifice în care actul creației poate avea loc. Oricum, acest veritabil "act de grație divină", transmisă prin necunoscutele căi ale Domnului, nu se poate desfășura nici la comanda internă (de tip volitiv) a individului "nechemat", nici sub presiunea exogenă a societăților ateist-totalitare.

Opera de artă se poate astfel asimila Rugăciunilor, pe care omul simte nevoia să i le adreseze lui Dumnezeu, iar forma acestor slujbe individuale nu este condiționată ^{de} nici ^{de} teoria cinetică a gazelor rare (emisă de Maxwell-Boltzmann), nici ^{de} lanțurile stohastice markoviene și nici de "legea" lui Poisson...

Intrunirea tainică a condițiilor benefice în procesul creației artistice

marchează prin ea însăși o manifestare a acordului divin, sau, altfel exprimat, chiar o binecuvîntare a Creatorului ceresc, El fiind - în primă și în ultimă instanță - Alfa și Omega (Ap. I,8).

În această "Lumină lină" a credinței adevărate (atît de poetic redată și într-unul dintre cele mai vechi imnuri creștine, datînd din perioada post-apostolică - "Φῶς ἁγίου" sau "Lumen jucundum"), sintem astfel pe deplin îndreptățîți să afirmăm că formele muzicale - ca și toate formele văzute și nevăzute ale universului - nu reprezintă altceva decît proiecțiile Unicei Voînțe Creatoare a Logosului, în infinita "diversitate în Unitate" ("E pluribus Unum") a Operei lui Dumnezeu ("Opus Dei"), căci "alw Tale sint cerurile și al Tău este pămîntul, lumea și plinirea Tu le-ai întemeiat" (Ps. 88,12)

Funcția artei sunetelor este deci, în esența ei, exclusiv latreutică, conform referatului biblic ce adresează tuturor muzicienilor (considerați, în vremea lui David, veritabili teologi) apelul înălțător:

"Cîntați Domnului cu cîntare de laudă; cîntați Dumnezeului nostru în alăută: Celui ce îmbracă cerul în nori, Celui ce gătește pămîntului ploaia, Celui ce răsară în mușți iarbă și verdeață spre slujba oamenilor..." (Ps. 146, 7-8);

"Să întîmpinăm fața Lui întru laudă și în psalmi să-I strigăm Lui, că Dumnezeu mare este Domnul și împărat mare peste tot pămîntul. Că mina Lui sint marginile pămîntului și înălțimile munților ale Lui sint. Că a Lui este marea și El a făcut-o pe ea și uscatul mîinile Lui l-au zidit..." (Ps. 94, 2-5);

"Focul, grindina, zăpezile, gheața, viforul, toate îndepliniți numele Lui; munții și toate dealurile, pomii cei roditori și toți cedrii; fiarele și toate animalele, tîrîtoarele și păsările cele zburătoare; împărații pămîntului și toate popoarele, căpeteniile și toți judecătorii pămîntului; tinerii și fecioarele; bătrînii cu tinerii, să laude numele Domnului, că numai numele Lui s-a înălțat. Lauda Lui pe pămînt și în cer!" (Ps. 148, 8-13)

București,

20-XII-1992 - 2-I-1993

BIBLIOGRAFIE

- Biblia sau Sfânta Scriptură - București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988.
- Cântările Sfintei Liturghii și Podobiile celor opt glasuri - București, E.I.B.M.B.O.R., 1960.
- Carte de cântări bisericești - București, E.I.B.M.B.O.R., 1975.
- Liber Usualis Missae et Officii Pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano ex Editione Vaticana Adamussim Excerpto et Rhythmicis Signis in Subsidiu Cantorum - Parisiis, Tornaci, Romae, Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, 1947.
- Cantus Ordinarii Missae - Tournai (Belgia), Société S. Jean l'Evangeliste, Desclée & Cie, 1920.
- Carte de învățătură creștină ortodoxă - București, E.I.B.M.B.O.R., 1978.
- Dicționar de termeni muzicali - București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.
- Encyclopédie de la Musique - Paris, Ed. Fasquelle, 1961.
- Histoire de la Musique - Paris, Encyclopédie de la Pléiade, Librairie Gallimard, 1960.
- Larousse du XX-e siècle, Paris, Librairie Larousse, 1933.
- Pidalion (Cîrma Bisericii) - Canoanele Sfinților Apostoli, Canoanele Sinoadelor Ecumenice, Canoanele Sinoadelor Locale, Canoanele Sfinților Părinți orînduite și tâlcuite de Arhimandrit Zosima Târâlă și Ic.Stavr. Haralmbie Popescu - București, Institutul de Arte Grafice "Speranța", 1933.
- Pr.Prof.univ.Dr.ALEXE, ȘTEFAN C. - Foloasele cântării bisericești în comun după Sfântul Niceta de Remesiana - în "Biserica Ortodoxă Română", LXXV (1957), nr. 1-2.
- Idem - Sfântul Niceta de Remesiana și ecumenicitatea patristică din secolele IV și V - Teză de doctorat, în "Studii Teologice", XXI (1969), nr. 7-8.
- BALTRUŠAITIS, JURGIS - Anamorphoses - Paris, Ed. Olivier Perrin, 1969.
- Pr.Prof.univ.Dr.BRANIȘTE, ENE - Liturgica specială - București, E.I.B.M.B.O.R., 1980.
- BUCUR, SEBASTIAN BARBU - Filotei sin Agăi Jipei: Psaltichie rumânească, Vol.1 Catavasier; Vol.2 Anastasimatar - București, Ed. Muzicală, 1981 și 1984. ./.

- BUGHICI, DUMITRU - Dicționar de forme și genuri muzicale - București, Editura Muzicală, 1978.
- BURN, A.E. - Niceta of Remesiana, His Life and Works - Cambridge, 1905.
- Idem - The hymne "Te Deum" and his author - London, 1926.
- GELIBIDACHE, SERGIU - Arta este drumul cel mai scurt spre libertate - convorbire consemnată și redactată de Mihai Cosma - București, rev. "Muzica", nr. 1/1990.
- CIOCAN, DINU - Elemente de teoria mulțimilor în muzică - București, Editura Muzicală, 1985.
- Pr.Prof.univ.Dr. COMAN, IOAN G. - Patrologie - București, E.I.B.M.B.O.R., vol I (1984), vol.II (1985), vol.III (1988).
- DANIELOU, ALAIN - Traité de musicologie comparée - Paris, Ed. Hermann, 1959.
- Diacon Prof.univ.Dr. DAVID, PETRE I. - Căluza creștină - cunoașterea și apărarea dreptei credințe în fața prozelitismului sectant - Arad, Editura Episcopiei Aradului, 1987.
- ELIADE, MIRCEA - Briser le toit de la maison - Paris, Ed.Gallimard, 1986.
- Idem - Le sacré et le profane - Paris, Ed.Gallimard, 1965.
- Idem - Myth and Reality - New York, Harper & Row, 1963.
- Idem - Naissances mystiques; Essais sur quelques types d'initiation - Paris, Ed. Gallimard, 1959.
- Mons. ESCRIVÁ DE BALAGUER, JOSEMARÍA - Forja - Madrid, Ed. Scriptor, 1987; București, Ed.Adevărul S.A., 1992.
- Idem - Drum (Camino) - © by "Opus Dei"-Wien, 1992.
- EVDOKHIMOV, PAUL - Arta icoanei - o teologie a frumuseții - București, Ed. Meridiane, 1992.
- GASTOUÉ, AMÉDÉE - L'Art grégorien - Paris, Ed.Félix Alcan, 1920.
- GEORGESCU, CORNELIU DAN - Repertoriul pastoral - Semnale de buciun - București, Editura Muzicală, 1987.
- Prof. univ. Dr. GIULEANU, VICTOR - Principii fundamentale în teoria muzicii - București, Editura Muzicală, 1975.
- Idem - Melodica Bizantină - București, Editura Muzicală, 1981.
- Idem - Tratat de teoria muzicii - București, Editura Muzicală, 1986.
- GOLÉA, ANTOINE - Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi - Paris, Alphons Leduc et Cie, 1977; București, Editura Muzicală, 1986.
- HERMAN, VASILE - Originile și dezvoltarea formelor muzicale - București, Editura Muzicală, 1982.
- KERNBACH, VICTOR - Dicționar de mitologie generală - București, Editura Albatros, 1983.

- Conf.univ.Dr. MOLDOVEANU, NICU - Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română - București, E.I.B.M.B.O.R., 1974.
- MORIN, DOM GERMAIN - Le Te Deum, Type anonymes d'anaphore latine préhistorique - în "Revue Bénédictine"XXIV, 1907.
- NEMESCU, OCTAVIAN - Dimensiunea interioară a sunetului - starea prezentă și viitoare a culturii (I) - în Rev."Muzica", nr. 3/1992.
- NICHIFOR, ȘERBAN - Anamorfoza sonoră - în Rev."Muzica", nr. 6/1985.
- Idem - Anamorfozele timpului muzical - în Rev."Muzica", nr. 3/1991.
- NICULESCU, ȘTEFAN - Reflecții despre muzică - București, Editura Muzicală 1980.
- PANȚÎRU, GRIGORE - Notația și ehurile muzicii bizantine - București, Editura Muzicală, 1971.
- Pr.Prof. PETRESCU, I.D. - Condacul Nașterii Domnului - București, Academia de Muzică Religioasă, 1940.
- Pr.Prof.univ.Dr. POPESCU, DUMITRU - Înviere și cultură - în "Vestitorul Ortodoxiei Românești", Anul III, nr. 31-32/1991.
- Idem - Curs de Teologie Dogmatică și Simbolică - București, Universitate, Facultatea de Teologie Pastorală Ortodoxă, 1992.
- Pr.Acad.Dr. STĂNILOAE, DUMITRU - Filocalia sfintelor nevoițe ale desăvârșirii, Vol.8 - București, E.I.B.M.B.O.R., 1979.
- Idem - Din istoria isihasmului în ortodoxia română - București, Ed. Scripta, 1992.

- SUPPES, PATRICK - Metafizica probabilistică - Oxford, Basil Blackwell Publisher Ltd., 1984; București, Editura Humanitas, 1990.
- Pr.Prof.Dr. TODORAN, ISIDOR și Arhid.Prof.Dr.ZAGREAN, IOAN - Teologie Dogmatică - București, E.I.B.M.B.O.R., 1991.
- VIERU, ANATOL - Cartea Modurilor (I) - București, Editura Muzicală, 1980.
- WELLESZ, EGON - Byzantinische Musik - Breslau, Ed. Ferdinand Hirt, 1927.
- XENAKIS, IANNIS - Musiques formelles - Paris, "La revue musicale", nr. 253/254, 1963.
- Idem - În căutarea libertății - interviu realizat de Ileana Ursu - București, Rev."Muzica", nr. 3/1992.

Volumul II

PARTEA A II - A

- LITURGHIA COSMICĂ -

(α)

Motto:

"σὺ κατ' ἀρχάς, κύριε, τὴν γῆν ἐθεμελίωσας,
καὶ ἔργα τῶν χειρῶν σου εἰσὶν οἱ οὐρανοί·
αὐτοὶ ἀπολοῦνται, σὺ δὲ διαμενεῖς·
καὶ πάντες ὡς ἱμάτιον παλαιωθήσονται,
καὶ ὡσεὶ περιβόλαιον ἐλίξεις αὐτούς,
ὡς ἱμάτιον καὶ ἀλλαγῆσονται·
σὺ δὲ ὁ αὐτὸς εἶ καὶ τὰ ἔτη σου οὐκ ἐχλείψουσι."

"Tu in principio Domine terram fundasti:
et opera manuum tuarum sunt caeli.
Ipsi peribunt, tu autem permanebis,
et omnes ut vestimentum veterascent:
et velut amictum mutabis eos, et mutabuntur:
tu autem idem ipse es, et anni tui non
deficient."

"Întru început Tu, Doamne, pămîntul 1-ai
întemeiat și cerurile sunt lucrul mîinilor Tale.
Ele vor pieri, dar Tu rămîi, și toate ca o
haină se vor învechi; și ca pe un veșmînt le
vei strînge și ca o haină vor fi schimbate.
Dar Tu același ești și anii Tăi nu se vor
sffîrși."

Epistola către Evrei
a Sfântului Apostol Pavel I, 10-12

"O sferă invizibilă este imaginea
sferei vizibile pre-existente în
mintea artistului."

Nicolaus Cusanus (1401-1464),

"De ludo globi"

EXORDIUM

SENSUL INTEGRATOR AL ANAMORFOTICII SONORE

"...Adveniat regnum Tuum,
Fiat voluntas Tua,
sicut in caele, et in terra..."

Mt. VI, 10

"Muzica cosmică se poate observa cel mai bine în lucrurile pămîntesti sau cerești, în diversitatea elementelor și a anotimpurilor - și chiar dacă sunetul ei nu ajunge la urechile noastre, știm totuși că în cer există o armonie muzicală (harmonia modulationis)!"

Aurelianus de la Moitiers-Saint-Jean (sec. IX),
"Musica disciplina"

Sub genericul "Liturghia cosmică" - inspirat de tratatul omonim al marelui teolog german Hans Urs von Balthasar - cea de a doua parte a prezentului studiu își propune să evidențieze o serie de aspecte fundamentale, de natură arhetipală, ce au determinat dezvoltarea anamorfotică a muzicii creștine în contextul unui proces universal de promovare a Sacrului sonor, incluzînd - evident - și elementele definitorii ale altor culturi religioase. Și din această perspectivă, creștinismul își demonstrează superioritatea unei credințe unice, născute din teofanie - prin revelația supranaturală a Logosului întrupat -, integrînd deci, prin însăși esența sa, tot ceea ce Umanitatea a acumulat în domeniul cunoașterii energiilor necreate ale lui Dumnezeu. În acest sens, genialul istoric al religiilor Mircea Eliade arăta că experiența spirituală "specifică populațiilor rurale era alimentată de ceea ce s-ar putea numi un <<creștinism cosmic>>". Țăranii din Europa înțelegeau creștinismul ca o liturghie cosmică. Misterul hristologic angaja deopotrivă destinele Cosmosului. <<Natura întregă suspină în așteptarea Învierii>> : iată unul dintre motivele centrale atât ale liturghiilor pascale, cît și ale folclorului religios al creștinătății orientale. Solidaritatea mistică cu ritmurile cosmice... se află în centrul vieții religioase a populațiilor rurale, mai ales al celor din Europa de sud-est." ("Myth and Reality" - cap. "Creștinismul cosmic")

Considerind că modalitatea optimă de a aborda - atât sub raport temporal, cât și spațial - acest extrem de vast subiect, este aceea a unei tratări trans-disciplinare de tip analogic (permițind crearea unei imagini finale sintetice), am adoptat un sistem original, ce contrapunctează comentariul propriu-zis printr-o suită de 194 de planșe, proiectind quasi-cinematografic evoluția complexă a fenomenului, într-o perspectivă integratoare, panoramică ("Panavision"), eminent anamorfotică⁺).

Sincronizările atât de necesare dintre text și imagini (ce sunt "montate" în secvențe) apar marcate prin titlurile inserate în "film" - oferindu-se astfel lectorului posibilitatea de a urmări simultan sau succesiv (deci fără a pierde continuitatea fluxurilor informaționale paralele) ideile de ansamblu (expuse într-o formă literară) și elementele de detaliu (ilustrate prin figurile și schemele incluse în planșe).

Autonomia, ca și interdependența macro- și micro-structurală ar putea deci reprezenta - și prin acest sistem de tratare - un exemplu elocvent de relaționare anamorfotică.

Astfel, și în muzică (ca formă a energiilor necreate), α și ω , începutul și sfârșitul tuturor sistemelor paralele și aparent disjuncte (dezvoltate în domeniile modal, metro-ritmic și spațial) converg spre un "punct" tainic, înfrunându-se în Ființa incognoscibilă a lui Dumnezeu, reflectată simbolic prin imaginea Sfintei Cruci ("axis mundi") înscrisă în cercul eternității. Această formă arhetipală a "crucii înscrise în cerc" (Fig. 1) stă la baza tuturor sistemelor modale (delimitind celula ireductibilă a sunetelor "estotes"), metro-ritmice (dezvoltate conform principiului "sectio aurea" - aplicat în structurarea pulsațiilor) și macro-spațiale (ilustrând funcția de "axis mundi" a Sfintei Cruci și în organizarea spațiului exterior).

./.

+) - în tehnica cinematografică, lărgirea spațiului vizual se realizează - conform sistemelor "Totalvision", "Cinemascop", "Superscop" - prin filmarea în anamorfoză (operație optică menită să comprime imaginea) și proiecția în dezanamorfoză (operație inversă aplicată imaginii distorsionate, determinând restituirea proporțiilor inițiale pe ecran)

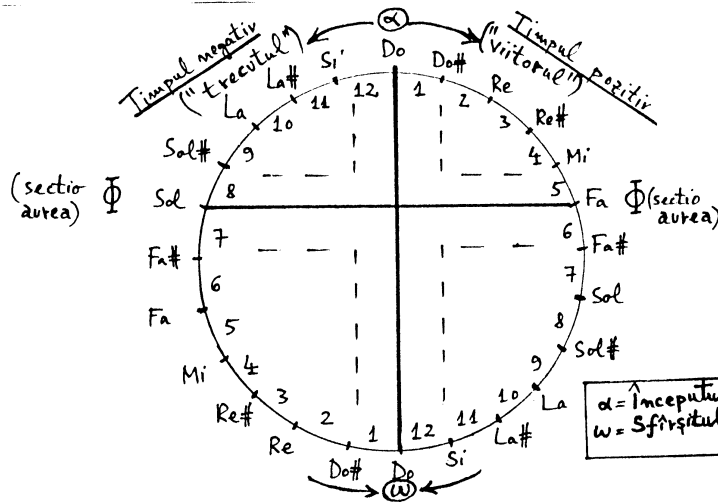


Fig. 1 - Formă arhetipală a "crucii înscrise în cerc",

ce generează - prin proiecție anamorfotică - și

sistemele specifice muzicii (ca fenomen

tri-dimensional), definind structurile

de natură intonațională (tono-modală),

temporală (metro-ritmică) și spațială

(topologică, acusmatică).

[analog "De laudibus Sanctae Crucis" - Raban Maur, sec. IX]

Toate exemplele incluse în capitolul IV ("Musica Coelestis - filmul ciclurilor cosmice ale sunetului) evidențiază proiecții ale acestei forme arhetipale, demonstrând - o dată în plus - "unitatea în diversitate" ("E Pluribus Unum") ca principiu fundamental al anamorfoticii. Cele 194 de planșe - "fotograme" sînt sincronizate, așa cum mai menționat, și cu un comentariu general, reprezentat prin primele trei capitole; astfel, capitolul I (Cosmogonia și "armonia eternă a sferelor") se află în conexiune cu secvențele A' (Cosmogonia și "armonia eternă a sferelor" - PLANȘELE I - XXX), B (Proiecții anamorfotice în micro-cosmosul spațiilor modale pre-heptatonice - PLANȘELE XXXI - LXIX), C (Proiecții

anamorfotice în micro-cosmosul spațiilor tono-modale complexe - heptacordice și integrate - PLANȘELE LXX - CXXVI) și D (Proiecții anamorfotice temporale și geneza sistemelor metro-ritmice - cu implicații în plan formal - PLANȘELE CXXVII - CLXI); capitolele II (Spațiul sacru exterior și funcția contemplativă a muzicii, în lumina principiilor filocalice ale misticii ortodoxe) și III ("Opus Dei" - imagini arhetipale și proiecțiile lor în muzica cultă universală și românească) sînt legate de secvența E a capitolului IV (Proiecții exterioare ale spațiului sacru și funcția contemplativă a muzicii - PLANȘELE CLXII - CXCIV), ca și de exemplul concret al missei "Actio Gratiarum Oecumenica" și al poemului coral "Natalis Domini"/"Christmas Anamorphosis" de Șerhan Nichifor (citate integral)

Totodată, lucrarea poate fi abordată și în mod "rectiliniu" - urmînd deci ordinea în care capitolele au fost juxtapuse (I, II, III, IV). În acest caz, lectorul își poate forma mai ușor o imagine de ansamblu asupra problematicii atît de vaste a anamorfoticii sonore.

În sfîrșit, "Postfața" lucrării are un caracter concluziv, reliefind sensul anamorfotic al Sacrului sonor atît în concepția autorului, cît și în raport cu opiniile unuia dintre cei mai importanți creatori contemporani: compozitorul olandez Ton de Leeuw.

.-----.

București, 25-VIII-1993

Capitolul I

COSMOGONIA ȘI "ARMONIA ETERNĂ A SFERELOR"

(în conjuncție cu Capitolul IV - secțiunile A, B, C și D)

"Același principiu ce potrivește emiterea sunetelor conduce și firile muritorilor... Căci prin aceleași relații numerice prin care sînt armonizate sunetele neegale, merg alături viețile și trupurile, incompatibilitățile elementelor și armonia eternă a întregii lumi."

"Musica enchiriadis" (Gerbert, I, 172)

"Iată muzica cerească (caelestis) care este principiul întregii muzici cosmice (mundanae), începutul și obirșia muzicii umane (humanae) și a celei instrumentale (instrumentalis)."

Anonim, "Musica Bibliotheca Casacathensis", 2151 (Pietzsch, 122)

Sunetul, ca "fenomen complex" (Victor Giuleanu) poate fi definit în virtutea celor trei funcții esențiale de natură fizică (ca vibrație), fiziologică (ca impuls vital) și psihologică (în raport cu sufletul, deci sub aspect psiho-somatic, pnevmatologic).

Toate aceste ipostaze sînt însă reductibile - în sens fenomenologic - la ideea de vibrație, ce are, în afara aspectelor fizice, multiple conotații metafizice. Astfel, Hinduismul asimilează în general lumea vibrațiilor ("Nada") spațiului eteric și în special Cuvîntului Sacru, ce reprezintă o materializare - prin sunet - a spiritului, o formă de teofanie. În această perspectivă mistică*, muzica reflectă tocmai factorul intermediar dintre absolut și relativ, dintre idee și materie, dintre obiect și subiect (cărora le aparține în egală măsură), desemnînd în consecință modul operațional, metabolul divine-uman al raportului anamerfotic transcendent. Substanța eminentă spirituală, inefabilă a sunetului îi relevă acestuia valențele supranaturale (magice, religioase, esoterice) ale căror origini se confundă cu însăși originea cosmosului. ()

./.

*)- în conformitate și cu estetica fenomenologică a marelui muzician român Sergiu Celibidache

Muzica - ea expresie inefabilă dar perceptibilă a numărului-idee - are deci capacitatea de a oglindi "raporturile existente între ordinea umană și cea cosmică" (Alain Daniélou), inclusiv acea tainică "lume astrală" a sunetelor pure, inaudibile - ea de pildă prezumtivele "armonii inferioare" deduse de Paul Hindemith.

În ciuda aparentei fragilități a constituției sale imateriale, sunetul are o ^{musical} forță irezistibilă, atât în sens benefic (în melo-terapie), cât și malefic (producând, de exemplu, în unele ritualuri tibetane, sinuciderea cîntărețului prin explozia cutiei craniene). De altfel, literatura vedică evocă în tulburătoare metafore puterea colosală a sterului sunet primordial:

"girām asmy ekam akṣaram
yaḥnānām japa-yaḥno 'smi
sthāvarāṇām himālayaḥ"

(transliterare din sanscrită)

"din vibrații, eu sunt <<om>> transcendental,
din sacrificii, eu sunt cîntărețul numelor sfinte,
din gândurile nemigădate, eu sunt Himalaya"
(Mhagavad-gītā, cap. "Opulența Absolutului")

Acest text sacru evidențiază și faptul că, încă din perioada pre-creștină, sacerdoșii (adică șamanii, vrăjitorii, magicienii, înțelepții, preoții sau leviții - la evrei) erau și muzicieni, calitățile de "maestri spirituali" fiindu-le potențate prin cele de "maestri cîntăreți".

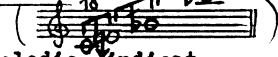
Sunetul primordial apare și în imaginea arhetipală a Cuvîntului dumnezeiesc - conformă referatului biblic -, prin evocarea insistentă a Logosului creator, atât în primele versete ale Pentateuhului mozaic (Gen. 1-3), cât și în textele noutestamentare, ca de pildă la începutul Sfintei Evanghelii după Ioan (1,1 - cu concordanțe în Pild. 8,22-25; Ioan 8,58; 17,5; 1 Ioan 1-2; Col. 1,17; Apoc. 19,13):

"La început era Cuvîntul și Cuvîntul era la Dumnezeu și
Dumnezeu era Cuvîntul."

De altfel, textele scripturistice referitoare la Cosmogonie (în special în cartea întâia a Pentateuhului, "Geneza") sunt esențiale și din punct de vedere muzicologic; ele sugerează astfel

și momentul apariției muzicii ingerești ("Musica Caelestis"),
ce coincide cu crearea lumii nevăzute (înaintea celei materiale),
facă din Prima Zi a Hexamerenului.

Ideea cosmofenică a preocupat și marile spirite ale antichității
elene, începând cu genialul Pitagora (sec. VI î.Hr.), cel ce a reușit
să descopere la "canonul" (monocordul) său proporțiile și armoniile
saere ce "acordează" prim sunet micro-structura umană la macro-structura
universului.*) Două milenii mai târziu, în sec. XVII (d.Hr.),
medicul și hermeneutul Michael Maier scria, în "Voile d'Isis", că
"în marele sistem al acestui Univers există un diton (sau o terță) de
la Pământ - care e Baza - până la sfera Lunii; de acolo până la Soare
- care e inima - există un diapent (sau o cvintă), iar de la Soare
până la ultimul cer - un diapason (sau o octavă), în așa fel încât
prima distanță este compusă din 18 cove (sau intervale), cea de a doua
din 36 cove și cea de a treia din 62 cove. În micro-cosmos (sau în
"măca lume"), adică în om, se remarcă o proporție asemănătoare
între principalele părți, care sunt ficatul, inima și creierul -
măsurând de la Baza plantară a picioarelor, dar nu în maniera matema-
ticienilor și a geometrilor, ci așa cum fac fiziicienii."

Remarcăm că medul construit după aceste calcule  coincide cu unele sunete caracteristice majorului melodic, indicat
mai târziu de Hans Kayser (în baza descoperirilor astronomice ale
lui Johann Kepler) drept med cosmic (dedus - prin calculul logaritmice -
din distanțele planetelor ce formează sistemul nostru solar).
Această fascinantă perspectivă noetică a "cosmosului armonic" - bazată
pe concepția filosofico-matematică canonică a lui Pitagora, cu
directe aplicații acustice - a dus în timp la cristalizarea
fenomenologiei muzicale ca știință specifică artei sunetelor,
atât în latura ei speculativă (rațională), cât și în cea aperceptivă
(senzorială, implicând "teoria etosului"). În această amplă
evoluție musicologică, decisivă a fost astfel contribuția antichității
elene, în special în definirea muzicii de pe poziții complementare,
ce au permis sintetizarea unei imagini obiective și subiective în
același timp a demeniului sonor în ansamblul său. Menționăm în acest
sens, alături de filosofii "canoniști" (din școala pitagoreică),
pe cei "armoniciști" (din școala aristotelică), "eticiciști" (Nemen și
școala platoniciană) și "formaliști" (epicurienii hedoniști și
stoicii).

*) - Această idee a fost dezvoltată și în literatura patristică, Sfântul
Atanasie cel Mare definind raționalitatea internă a universului drept
"ordinea armenioasă a cosmosului" ("panarmonios kosmou syntaxis").

Referitor la ideea cosmofoniei, Strabon ("universul a luat ființă din armonie") și Aristotel ("armonia astrelor se produce ca o armonizare sonoră"; "sunetul astrelor, care se mișcă în cerc, devine armonie" - din tratatul "Despre cer") reiterau principiul pitagoreic, cu atât mai mult cu cât Platon avertiza asupra gravelor dezechilibre social-politice (!) ce pot fi produse prin alterarea expresiei muzicale ("tropes") - respectiv a structurilor medale și metre-ritmice. Această interesantă teză - susținută și de unul dintre cei mai importanți compozitori ai secolului XX, Arthur Honegger - este confirmată din plin prin muzica timpului nostru, levită simultan de excesele "elitiste" ale unei "avangarde" isterizate, ca și de "bombardamentul informațional" al așa-ziselor "muzici de masă",^{*)} propagând mesajul lui Antihrist... Proliferate la scară planetară grație mass-mediei, aceste "produse sonore" au, în egală măsură, conotații patologice și apocaliptice, demonstrând totodată (în sensul ei negativ) și teoria pitagoreico-platonică a etnosului sonor. Pe de altă parte, existența "răului" este explicată și prin parabola creștină "a grifului și a neghinei" (Matei 13,24-30), admirabil interpretată într-una din emisiunile marelui teolog contemporan Fer. Jesenarfa Escrivá (în volumul "Quand le Christ passe", "De Hoog", Bruxelles, 1989): "«când slugile iresponsabile l-au întrebat pe Stăpîn de ce a crescut neghina pe câmp, răspunsul acestuia a fost evident: <<inimicus homo hec fecit>> . Iată vrăjmașul ! Noi, creștinii - ce aveam datoria să păzim ca tot ceea ce Creatorul a pus bun în lume să se dezvolte în serviciul adevărului și binelui - am adormit (ce tristă lenevie, în acest sens!), în timp ce dușmanul și cei care-l serveau au lucrat neîntrerupt. Iată de ce acum neghina a crescut, iar sămînța ei abundă în toate părțile...»"

Investigațiile cosmoneotice ale filosofilor antici au fost continuate în Evul Mediu (în special prin mișcarea scelastică), în epoca modernă (animată de spiritul Renașterii) și în cea contemporană (atît de contradictorie !) - într-o dezvoltare istorică schematizată în planșele anexate (Cap. IX / A). Astfel, fiecare imagine reprezintă o "fotogramă" a acestui "film" al anamorfoticii sonore, demonstrînd viabilitatea concepției acusmatice în toate configurațiile ei emanante ciclice, reliefate atît la nivelul structurilor medale fundamentale (înscrise în clasele arhetipurilor "pentatonică" - Cap. IV / B - și "heptacordică" - Cap. IV / C -, incluzînd, desigur, variantele "defective", "îmbogățite" și "integrate"), cît și ./.

*) de la "Internaționala" bulgarică la "rock"-ul internaționalist, ambele fiind manifestări ale ateismului ecult de tip "New Age".

la cel temporal, specifice sistemelor metre-ritmice (de la pulsațiile primordiale, pînă la marile cicluri formale - Cap. IV/D).

In conformitate cu principiul fenomenologic al "reducției", cele mai complexe procese anamerfetice pot fi astfel ilustrate (sugerate) prin modèle grafice unitare, într-o notație muzicală determinată orizontal de absența combinațiilor (sau a concatenațiilor sintactice) și vertical de ordonata selecțiilor (sau a echivalențelor paradigmatic). Continuînd "reducția", am evidențiat în toate aceste planșe (compuse din scheme și figuri cu valențe sintetice) amprenta arhetipului transcendențial al Sfintei Cruci, al cărei sens profund mistic a fost revelat și prin imaginea hierofanică a cuvintelor lui Ponțiu Pilat, procuratorul roman al Iudeii, adresate cu dispreț biciuitului, umilitului, condamnatului la moarte Iisus Kristus: "Ecco homo !"^{*)} - acel "om" fiind însă... DUMNEZEU !!!

*) - Ioan 19, 5: "Ἰδοὺ ὁ ἀνὴρ πῶτος !" ("Iată Omul !")

Capitolul II

SPAȚIUL SACRU EXTERIOR ȘI FUNCȚIA CONTEMPLATIVĂ A MUZICII,
IN LUMINA PRINCIPIILOR FILOCALICE ALE MISTICII ORTODOXE *

(în conjuncție cu Capitolul IV - secțiunea B, incluzând
missa "Actio Gratiarum Oecumenica" de Șerban Michifor

"Dumnezeu, care este transcendent oricăror lucruri,
incomprehensibil și indicibil, consimte să devină
participant și vizibil în mod invizibil."

Sf. Grigorie Palamas (1296-1359)

"Fără neconținutele emanații de lumină,
de putere creatoare și desăvârșitoare,
misterul ar fi lipsit de un rost de fecundare
a spiritului, el ar fi ca și când n-ar exista,
necontribuind cu nimic la sporirea luminii..."

"... rugăciunea curată nu e decât flacăra care
se ridică din ce în ce mai des din focul
rugăciunii neîncetate..."

"Inima în care se adună mintea nu e altă inimă de
carne, ci sediul central al minții, centrul omului,
duhul lui, subiectul lui, omul total din lăuntru, nu
numai cel intelectual sau sentimental. Sunt cămărilor cele
mai dinlăuntru ale omului, unde nu mai sunt vânturi ale
gîndurilor rele>> (Marcu Ascetul), încăperea din lăuntru
a catapetezmei, unde se află sălășluit de la botez
Domnul Iisus Hristos!"

Dumitru Stăniloae, "Spiritualitatea Ortodoxă"

Ținta spiritualității creștine este îndumnezeirea omului, în baza
dogmei trinitare și în conformitate cu învățăturile hristologice și
pneumatologice ale Bisericii. Astfel, unirea cu Dumnezeu este trăită,
experimentată, ea avînd ca efect direct o intensificare a energiilor
duhovnicești și a harismelor - fenomen amplu analizat în operele
Sfinților Grigorie Palamas și Simeon Neul Teolog, ca și în scrierile
lui Nil Ascetul și Maxim Mărturisitorul.

Marile etape ale vieții spirituale - atât de importante și pentru
muzicianul creator sau interpret - implică viața activă, practică
(πρακτικός = lucrător) a eliberării de patimi (απάθεια), dar și viața

*) - în lumina teologiei mistice (apud Vl. Lossky), ce nu separă domeniul
discursiv al teologiei - și implicit al esteticii creștine - de trăirea mistică,
analogă și trăirii muzicale (ca act cu valențe latreutice).

contemplativă (θεωρητικός = privitor) ce poate permite cunoașterea naturală (filosofice-morală, "sub specie aeternitas") și cea teologică (mistagică, tainică) a energiilor necreate ale lui Dumnezeu. În acest sens, cele trei mari etape sunt: purificarea, iluminarea și desăvârșirea (îndumnezeirea).

- 1.) Purificarea de patimi prin virtuți se realizează riguros, în conformitate cu dispozițiile celor trei metode duhovnicești sintetizate în cadrul Fisericii Răsăritene: "Soara Raiului" - prefigurată în secolul al VII-lea de Ioan Scărarul (Climacos) și care cuprinde 30 de trepte -, "Centuria" lui Calist și Ignatie Xantopol - scrisă în secolul al XIV-lea, această "Metodă și regulă exactă" structurează procesul purificării în 100 de trepte - și "Cuvintele" lui Isaac Sirul - metodă mai puțin riguroasă decât precedentele, dar importantă în analiza fenomenologică a patimilor și virtuților (fiind centrată pe ideea supertabilității în cadrul purificării).

- 2.) Iluminarea este a doua mare etapă a vieții spirituale, implicând următoarele aspecte adiacente:

- a.) conștientizarea Darurilor Sfântului Duh, adică a celor șapte virtuți (temerea, tăria, sfatul, știința, cunoștința, înțelegerea, înțelepciunea), primele două fiind - după Sf. Maxim Mărturisitorul - virtuți practice, ale discernământului (δ'ακρισίας), iar celelalte cinci - virtuți teoretice, ale cunoștinței (γνώσις), ca expresie a credinței contemplative.

- b.) contemplarea naturală reprezintă "înțelegerea parțială a lui Dumnezeu în Creație" (cf. Hans-Urs von Balthasar, "Die gnostischen Centurien des Maximus Confessor"), ca "treaptă premergătoare contemplării Lui nemijlocite". În această etapă se reliefează "rațiunea spirituală a Creației", ce demonstrează fecunditatea Rațiunii divine în structurarea lumii după arhetipul penului cunoașterii binelui și răului - lumea fiind "pedagog spre Hristos, dar și cale spre iad".

În acest context, simbolul (συμβολικόν) = a unei două lucruri fără a le confunda) marchează acea "realitate văzută care nu numai reprezintă, ci și face să se vadă prin ea o realitate nevăzută" (Dimitru Stăniloae). Această extraordinară "punte între două lumi" își găsește forma cea mai funcțională, cea mai pură, în inefabilul artei muzicale - că simbol al spiritului "sunind fără să confunde și înfățișând simultan materialitatea sunetului cu înțelesurile unei creații", într-un tainic proces anamorfetic. Muzica este astfel menită să reflecte conștiința simbolică a lumii materiale (marcate de semnele și simbolurile lumii spirituale), ca "simte divinul înaintea tuturor lucrurilor, ca mister și infinitate ce stă înapoi a tot ce e finit". Spre deosebire de rațiunea materialistă a "pătimașului"

dominat de subiectivismul său constitutiv, contemplarea (cunoașterea) ascetului decantează esențele obiective, arhetipale, eliberându-le astfel de tot ceea ce este efemer, perisabil, înșelător, luciferic. Dincolo de falsele dogme estetice ale "înnoirii" și ale "originalității" în sine (ce nu reprezintă, în ultimă instanță, decît manifestări ale unei vanități ce reiterează păcatul strămoșesc - căci "vanitas est, et vanitas vanitatum"), dincolo de obsesia distrugerii Sfintei Tradiții pentru a face loc "Noii Ere" ("New Age") a Antihristului și - totodată - dincolo de cealaltă extremă a exacerbarii iraționalismului (prin promovarea, de pildă, în neile cîntece de masse "rock" - a instinctelor animalice, carnale, satanice), adevărata Muzică se "reduce" la datele ei perene, cosmice, revelabile prin credința cea adevărată și prin iluminare. Astfel, cunoașterea apofatică (ce nu este agnostică - ea implicînd, conform teologiei ortodoxe, negarea cognoscibilității ființei lui Dumnezeu, dar nu și a infinitelor Sale energii necreate) se bazează pe credință, pe stăruința explicării lucrurilor, pe experiența de viață, pe intuiție și pe capacitatea de generalizare a sistemului - toate acestea ilustrînd o trăire tainică a lui Dumnezeu, debîndită prin Duhul Sfînt mai mult decît prin puterea limitată a firii omenești. Acest urcuș al cunoașterii apofatice (amalgam urcușului pe Muntele Sinai al lui Moise) este propriu creștinismului oriental, marcînd - și în cadrul fenomenului muzical conex - o atitudine religioasă (față de incognoscibilitatea esenței divine) ce se diferențiază radical de poziția catafatică occidentală (eminamente pozitivistă și speculativă, considerînd drept cauză acele energii necreate și cognoscibile, ce sunt - de fapt - efecte ale ființei dumnezeiești, ce nu poate fi omnescută).

Treptele principale ale apofatismului se asimilează astfel cu etapele, stadiile cunoașterii absolute - de la teologia negativă intelectuală (așa-zisa "teologhisire negativă"), prin tăcerea rugăciunii (conducînd printre "tenebrele supraluminoase"), spre vederea Luminii dumnezeiești. De remarcat că - în această extraordinară incursiune în Infinit - Bionisie Arepagitul și Vladimir Lossky se opresc la stadiul al doilea, în care întunericul (în sens de depășire, "καὶ ὑπεροχῆν") este lumină, "revărsare covârșitoare de Lumină". Menționăm că acel pseudo-întuneric (semnalat de Bionisie) a fost înțeles în sens pozitiv și de unii teologi apuseni, ca de pildă de cardinalul Nicolaus Cusanus (1401-1464), ce dezvoltă în tratatul său "De docta ignorantia" ideea "cunoașterii ca necunoaștere" (preluată de la acel "theologorum principem" și părimte al misticii răsăritene care a fost Bionisie Pseudo-Areopagitul), arătînd că ascetul aflat "într-o întunecime cauzată de incapacitatea ochilor săi, știe că a pătruns în fața soarelui"... Depășind însă și această înaltă treaptă a cunoașterii apofatice, Sf. Grigorie Palamas (1296-1359) fusese de fapt primul teolog ce reușise să descrie - desigur, metaforic - și acel moment suprem al îndumnezeirii ce urmează "nesfîrșitei rezerve de Lumină" !

Teologia negativă este așadar o icoană anticipativă a vederii Lumii dumnezeiești, ce nu trebuie confundată cu momentul efectiv al vederii reale, fiind "mintea noastră e dincolo de proporția om/Dumnezeu, aflându-se deja pe tărâmul de dincolo și nu pe cel de dincoace, al cunoașterii naturale" (Dumitru Stăniloae).

"Vehiculul" acestei fundamentale experiențe (trăiri) spirituale este "Rugăciunea inimii" - acea rugăciune eminentamente mentală (pură, curată, isihastă - adică "liniștită", în stare de "odihnă" duhovnicească), concentrată în virtutea puterii absolute a numelui înecat: "Doamne, Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluiește-mă pe mine, păcătosul !" Analizată și sistematizată în scrierile Sfinților Ioan Gură de Aur și Simeon Noul Teolog, ale teologilor Nichifor Monahul, Grigore Sinaitul, Calist și Ignatie Xantopel, Nicodim Aghioritul, dar și în manuscrisul anonim (găsit la Athos în sec. XIX și publicat în 1863 în Rusia, la Kazan) numit "Mărturiile unui pelerin", rugăciunea isihastă implică o metodologie specifică și deosebit de complexă, desfășurându-se în 3 faze distincte ce sunt grupate în 2 mari etape:

- A.) Etapa "Rugăciunii lui Iisus"

- faza I - repetarea simplă și continuă (de 3000/6000/12000 ori pe zi) a Rugăciunii;

- faza II - sincronizarea Rugăciunii cu bătăile inimii și cu respirația, conform Metodei Sf. Simeon Noul Teolog (Fig. 8)

Fig. 8

Cuvintele Rugăciunii	:	"Doamne	Iisuse	Hristoase	miluiește-mă	pe mine!":
Bătăile inimii	:	•	•	•	•	•
Respirația	:	Inspirația	-----	-----	Expirația	-----

- B.) Etapa "Rugăciunii curate" (sau a "Rugăciunii inimii")

- faza III - repetarea mentală și permanentă ("de la sine") a Rugăciunii, în paralel cu bătăile inimii și cu respirația, într-un automatism ce devine organic.

Prin anamorfizarea "Rugăciunii lui Iisus" în "Rugăciunea inimii", mintea ($\nu\omicron\nu\varsigma$) eliberată de rațiune ($\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$) se coboară în "centrul omului" reprezentat de inimă (ca sediu al minții, ca simbol al iubirii și nu în sens carnal), într-un apofatism de gradul II, ce implică prima treaptă a liniștirii spirituale, a "isihiei": odihna, "nemișcarea minții" (Sf. Maxim Mărturisitorul).

./.

În fenomenologia sonoră (analizată de Celibidache), acest moment corespunde fazei noemice, implicând transcendera neesis-ului prin însușire, deci prin "reducerea" factorilor spațio-temporali ai muzicii la puls, ca unitate fundamentală. Dear în această fază noemică, muzica se naște în raportul dintre presiunea verticală (a simultaneității) și cea orizontală (a succesiunii temporale).

- 3.) Îndumnezeirea (unirea cu Dumnezeu) este suprema etapă a devenirii spirituale, marcând în arta sunetelor acea comuniune ideală a obiectului și subiectului sonor. Celibidache nu o descrie în cuvinte, considerând-o inefabilă, dar o realizează muzical, dând efectiv viață (conform principiului "hic et nunc") unor capodopere ale artei sunetelor. Teologia mistică însă, prin eforturile conjugate ale unor imense personalități ale spiritualității ortodoxe (Sf. Grigorie Palamas, Pr. Acad. Dumitru Stăniloae) a reușit să puncteze câteva elemente definitorii ale acestei autentice "stări de grație" ce intervine în momentul propriu-zis al contemplării directe a lui Dumnezeu: iubirea și Lumina absolută, divină.

- a.) Iubirea, ca lucrare a lui Dumnezeu, ca energie necreată și deci cognoscibilă, cuprinde 3 trepte: simpatia naturală, dragostea creștină (ce determină creșterea harului prin Sfintul Duh, dar și prin efortul propriu) și extazul (ca dragoste deplină, având o unică determinare de natură transcendentă; precizarea este esențială, deoarece se exclud din această categorie falsele "extazuri" produse în mod artificial de om - sub ispita satanei - cu ajutorul halucinogenelor sau ale așa-ziselor "tehnici yoga" și ale derivatelor de tipul "meditației transcendente" - ca elemente specifice mișcării "New Age").

Iubirea, ca factor de unire desăvârșită și extaz, constituie astfel "valearea existenței noastre eterne" (Dumitru Stăniloae), acea "ieșire din sine" (Dionisie Pseudo-Areopagitul) ce produce - prin imaginație (ca abstracție, ca idealizare a semenului) - autorevelarea "eului" nostru în dragostea ^{pentru} altul, determinând finalmente același compartiment în fața lui Dumnezeu și a semenilor. În acest context, extazul poate apărea și ca "iubirea unei clipe", ca "un dar de sus" - manifestare atât de caracteristică în fenomenologia muzicii. Acele "clipe eterne",

irepetabile de extaz oferite de marii artiști - În sublimul cîmp energetic al muzicii - semenilor lor nu reprezintă altceva decît efectul iubirii absolute a acestor veritabili "maestri spirituali" ce și-au ales, ca mod de exprimare, limbajul sonor.

Recunoscând importanța excepțională a muzicii în această dialectică a Sacrului, marele filosof român Nae Ionescu făcea - în admirabilul său "Curs de Metafizică" ("Teoria cunoașterii metafizice", Vol. I - "Cunoașterea imediată", Buc. 1928-1929) - o serie de afirmații edificatoare în acest sens. Pornind de la premiza că "nu conștiința logică a transcendenței ne duce pe drumul transcendenței, ci necesitate noastră lăuntrică", Nae Ionescu arăta că "arta este încă un fel de exprimare a experienței mistice. Din acest punct de vedere, este foarte caracteristic de amintit o tendință aproape generală în evul mediu, care a pătruns și către începuturile Renașterii, aceea de a verbi peste tot de muzică. Știți că <<Faust>> așa se deschide, cu muzica sferelor, și poate că știți, de asemenea, că Hugo de Saint Victor a scris un tratat despre muzică, despre muzică drept realitate cosmică. Pentru el exista muzica sferelor, muzica cosmică, muzica spiritelor, muzica numerelor, etc., care toate erau existențe, și anume formule de exprimare a unor anumite realități inexprimabile în limbajul logic, în limbajul articulat." Din această perspectivă, funcția sacră a muzicii are o dublă conotație: pe de o parte, infinita bogăție a sunetului în plan simbolic - în condițiile în care "literatura mistică, reprezentând rezultatele unui proces specific de cunoaștere, întrebuițează formule simbolice, ceea ce face ca un text mistic să fie foarte greu de citit, întrucât analogiile și simbolurile se întîmpină la fiecare pas" - și, totodată, acea unică calitate a muzicii de a exprima inexprimabilul, inefabilul iubirii - ca "principal instrument al experienței mistice, al faptului mistic", ca "lege a existenței noastre", ca "element constitutiv al ființei noastre." Iubirea - continuă Nae Ionescu - este "un instrument de cunoaștere, dar iubirea nu există în funcție de cunoaștere, ci prin ea însăși... Activitatea mistică este analogă cu iubirea", deci și cu muzica, ea nefiind doar "un instrument pasiv în mâinile noastre", ci tocmai acea identificare a "subiectului cu obiectul prin dizolvarea conștiinței a subiectului în obiect" (în acest sens, ea delimitându-se net de atitudinea magică ce implică, "dimpetrivă, preluarea obiectului în subiect"). Concluzia acestei minunate demonstrații de logică metafizică relevă identitatea muzicii cu iubirea și cu mistica, această "piatră de încercare a adevăratei religiozități." Astfel, extazul sonor poate lua atât forma "ieșirii din timp" (și, implicit, din "spațiu") prin desfășurări "rubate", cât și cea a "intrării în timpul primordial"

(respectiv, în "spațiul edenic") prin structuri metro-ritmice înscrise într-un "giuste" repetitiv. În cele din urmă, însă, simplitatea sau complexitatea texturii sonore se "reduc" la același arhetip bio-cosmic al pulsului vital, generator, transcendental. În această perspectivă relativistă, importante nu sunt manierismale, rafinamentele unor "concepții" sofisticate, eminamente speculative (exacerbând latura rațională, catafatică, dincolo de sfera trăirii muzicale), ci tocmai acele infinite posibilități de "contactare" naturală și nemijlocită a Sacrului - având deci o funcție analogă Rugăciunii -, ce se încadrează mai degrabă în aria tradițiilor "primitive" dar fertile, decât în "vidul complex" atât de arid, atât de steril al "inovațiilor" cu orice preț. În acest sens, "hiliasmul" pseudo-avangardei seriale (ce-și revendică 1000 de ani de supremație, dar care a eșuat lamentabil doar după câțiva ani de totalitarism estetic) s-a dovedit a fi o simplă iluzie a unor falși preoți, în timp ce tradițiile considerate "simpliste, primitive" ale unor popoare așa-zis "necivilizate" au traversat milenii, ilustrând perenitatea iubirii extatice, a sentimentului religios transpus în sunete - așa cum remarcă și Mircea Eliade în conferința intitulată "Magia și originile muzicii". (susținută la Sala "Balles" din București, în noiembrie 1933):

"Caracterul cosmic - în sens de creație în ritmul cosmosului - al muzicii primitive: elementele fonice sunt integrate în melodie fără a fi purificate, canenizate; nu există o asceză prealabilă a sunetelor, o umanizare a lor, o smulgere decisivă din materialul viu care le-a provocat până atunci (vântul, apele, fiarele, paserile). Sunetele, în muzica primitivă, se integrează aceluiaș cosmos natural, magic, de unde au pornit, se înapeiază la originea lor fizică, vitală; ele nu creează un alt univers, estetic, unde să se integreze ierarhic, conform unui canen al emoțiilor estetice... La amerindienii <<Nopi>>, cântecul izbucnește cu urale, ecouri din templele soarelui. Simbolismul solar este evident în dansul hieratic, cu întoarceri pe loc, ca trepte către Lumină, cu mâna dreaptă mereu ridicată, sugerând contactul magic cu searele..."

- b.) Sintagma "Luminii dumnezeiești" este polisemantică, exprimând atât "iradierea simbioare a dragostei divine" (Dumitru Stăniloae), cât și sentimentul "cunoașterii prin iubire", căci Dumnezeu, atunci când se deschide spre interiorul Său, nu ne oferă ființă, ci lucrarea Sa: dragostea necreată ! Astfel, prima Lumină este "strălucirea pe care dumnezeiescul cîntăreț David, simțind-o cu mintea, a descoperit" plin de bucurie credincioșilor acest mare și negrăit bun,

zicînd <<Strălucirea lui Dumnezeu peste noi>> " (Sf. Grigorie Palamas , Cuv. III, triada I). Aceasta este însă o autoprivire a minții, "ca o încăpere golită de toate, prin a cărei pereți străvezii a pătruns Lumina dumnezeiască și s-a pelesit" (Dumitru Stăniloae). Ca într-o oglindire anamorfetică, "privind pe Dumnezeu, mintea se vede pe ea însăși, sau privind-se pe ea însăși, vede pe Dumnezeu, fără ca să se confunde" (idem). Substanța Luminei nu este fizică, ci spirituală, asemenea Sunețului cosmic "mai presus de simțiri", amintind de experiența lui Moise pe Muntele Sinai, atunci cînd "lumina lăuntrică a minții s-a revărsat și pe trup". Vederea Luminei divine reprezintă astfel "o cunoaștere mai presus de cunoaștere" (intervenind ca un salt produs prin "răpirea minții de către Sfîntul Duh"), sau "o vedere mai presus de vedere", adică o cunoaștere supraconceptuală, "neștiutoare" (conceptualizarea lui Dumnezeu ducînd la "moartea spirituală" - după Sf. Grigorie de Nyssa). Spre deosebire de "concepte", "structura" ("Gestalt"-ul) este "o formă a trăirii, asupra căreia, reflectîndu-se, se nasc conceptele". Suprema structură cognoscibilă este "certul imaterial" (Sf. Grigorie de Nyssa), ce simbolizează înțelepciunea ipostatică, tainele cerești - pe care omul nu are voie să le rostască - și "în a cărui Sfînta Sfîntelor a intrat Hristos o singură dată". În acest cert cereesc (în care vom intra și noi în viața viitoare) se delimitează trupul ("catapeteasma certului de jos") și sufletul ("certul de jos, după chipul certului de sus" ce îl luminează), alcătuiind structura arhetipală (τύπος = chip întipărit) ce determină "întipărirea imaterială a minții", adică întipărirea spirituală (τύπος νοητός).

Imaginea anamorfetică a certului cereesc atestă existența lui Dumnezeu, relevîndu-ne și un adevăr fundamental: acela că viața spirituală a omului "începe și se termină în Biserică" (Dumitru Stăniloae). În perspectiva vederii lumii dumnezeiești, Sunețul (ca energie neCreată) se asimilează cu Lumina (ca manifestare a iubirii), iar Iubirea (ca lucrare a Duhului Sfînt) se identifică cu starea supremă ce marchează îndumnezeirea (imaterializarea). Mesajul divinei "muzici a sferelor", ce animă "Liturghia cosmică", se concentrează astfel în sentimentul absolut al iubirii. "Intensitatea acestei iubiri, gradul orbățor al Luminei în care se revărsă ea, face ou totul transparent pentru alții trupul celui ce se experimentă, iar pentru el însuși, ca și inexistent" (Dumitru Stăniloae).

"Ea e în inima mea, ea se află în aer;
Ea îmi descoperă Scripturile și face să crească cunoștința mea;
Ea mă învață tainele care nu se pot țilcui;
Ea îmi arată cât de mult m-am desprins de lume..."

("Imnul XVIII" din "Imnele dragostei dumnezeiești" compuse
de Sf. Simeon Neul Teolog)

Contemplația, "ieșirea din timp" (Palamas, Lossky) coincide cu intrarea în marele timp arhetipal, ale cărui cicluri marchează "trecerea omului de la nivelul lucrurilor create la cel al energiilor necreate" (Dumitru Stăniloae), într-o "lume infinită, cu infinite trepte și reliefuri spirituale". Aceste "energii necreate" sunt raze ale Ființei divine, din care emană permanent, așa cum entitățile armonice iradiază din eternul Sunet Fundamental, generator al Cosmofoniei.

Cunoașterea acusmatică ne relevă astfel "dear" begăția infinită a armonicelor acestui Sunet Absolut, a cărui Ființă nu o putem cunoaște, dar în a cărei existență adevărată credem, căci "tot atât de reală este prezența unitară a lui Dumnezeu în toate, pe cât de reale și de necontenite în Dumnezeu vor rămâne toate fapăturile adunate în El" (Dumitru Stăniloae).

Funcția eminentă sacră a muzicii catalizează așadar toate acțiunile umane dedicate lui Dumnezeu, amplificând - prin vibrația transcendentală a Sunetului curat - vibrația Rugăciunii curate. Totodată, reacția divină apare - în ipostaza ei Atotubitoare - tot prin unda luminoasă a Sunetului, atât de emoționant sublimată de Sf. Simeon Neul Teolog în "Imnul al XVII"-lea:

"O rază purtătoare de Lumină
Vine la mine și mă-nconjoară întreg,
Aruncând scinteile de Lumină în sufletul meu,
Luminând mintea mea
Și făcând-o în stare
Să vadă înălțimile contemplației..."

Capitolul III

"OPUS DEI" - IMAGINI ARHETIPALE ȘI PROIECȚIILE LOR
ÎN MUZICA CULTĂ UNIVERSALĂ ȘI ROMÂNEASCĂ

(In conjuncție cu Capitolul IV - secțiunea E, incluzând
missa "Actio Gratiarum Ecumenica" și poemul coral
"Natalis Domini"/"Christmas Anamorphosis" de Șerban Nichifor)

"Ego sum α , et ω , principium, et finis,
dicit Dominus Deus: qui est, et qui erat, et
qui venturus est, omnipotens."

Apocalypsis Ioannis I, 8

"Împărăția lui Dumnezeu este înăuntrul vostru..."

Luca XVII, 21

"Tot ceea ce mă înconjura îmi apărea într-o lumină
încântătoare: copacii, iarba, păsările, pământul,
aerul, lumina - toate păreau a-mi spune că există pentru
om, că sunt mărturia iubirii lui Dumnezeu pentru om.
Totul se ruga, totul cînta gloria lui Dumnezeu."

"Povestirile unui pelerin", (autor anonim)

"Ascultă cu bunăvoință cîntecul nostru...
Dacă, datorită ție, suntem oameni fericiți,
înseamnă că ne dai voie să ne rugăm."

"Rig Veda" (I,82)

"De la începutul veacului acestuia, atît artele plastice,
cît și literatura și muzica au suferit transformări atît
de radicale, încît s-a putut vorbi despre o << distrugere a
limbajului artistic >>... Contemplînd unele opere recente,
ai impresia că artistul a vrut să facă tabula rasa,
suprimînd întreaga istorie a artei. E vorba de ceva mai mult
decît de o distrugere, este o regresie către haos, către un
fel de masa confusa primordială... S-a stăruit mai puțin asupra
a ceea ce s-ar putea numi miturile elitei, îndeosebi asupra acelor
care se cristalizează în jurul creației artistice și a răsnetului
ei cultural și social... Poate niciodată în istorie artistul n-a fost
mai sigur ca azi că, cu cît se va arăta mai îndrăzneț, mai iconoclast,
mai absurd, mai inaccesibil, cu atît mai repede va fi recunoscut,
lăudat, răsfățat, idolatrizat. În anumite țări s-a ajuns la un
academism de-a-ndoaselea, la un academism al "avangardei", în așa
măsură, încît orice experiență artistică ce nu ține seama de acest nou
conformism riscă să fie înăbușită, sau să treacă neobservată...
Avem de-a face cu triumful absolut al revoluției permanente...
Dacă << Finnegan's Wake >>, muzica atonală sau tașismul pasionează
elitele, faptul se explică și prin aceea că asemenea opere reprezintă
lumi închise, universuri ermetice, în care nu se pătrunde decît cu
prețul unor uriașe dificultăți care ar putea fi comparate cu probele de
inițiere ale societăților arhaice și tradiționale. Avem pe de-o parte
sentimentul unei "inițieri", aproape dispărut din lumea modernă; pe de
altă parte, afigăm - față de "ceilalți", față de "masse" - faptul că
facem parte dintr-o minoritate secretă; nu dintr-o "aristocrație" (căci
elitele moderne se îndreaptă spre stînga), ci dintr-o gnoză, ce are
meritul de a fi deopotrivă spirituală și laică, opunîndu-se atît
valorilor oficiale, cît și bisericilor tradiționale..."

Mircea Eliade (1907-1986), "Myth and Reality"

Reducând domeniul de definiție la muzica cultă, remarcăm identificarea planului Biblic de natură cosmologică chiar cu ideea creației sonore. Astfel, în forma sa originară, scripturistică, acest plan eminent și microfanic apare explicit reliefat în următoarele opuri muzicale: "Die Schöpfung" de Haydn, "Prelude zu einer Genesis" de Schönberg, "La Création du Monde" de Milhaud, "Mikrokosmos" de Bartók, "Harmonie der Welt" de Hindemith, "Cosmogonie" de Jolivet, "The Creation" de Fortner, "Aus dem sieben Tagen" și "LICHT, Die sieben Tage der Woche" de Stockhausen, "Makrokosmos" de Grumb, "Kosmogonia" de Penderecki, "Genesis I-III" de Gorecki, "At First Light" de George Benjamin, "Cosmophonia" de Dinu Petrescu, "Șapte zile" de Liviu Dănceanu, etc.

Menționăm că această listă de lucrări - ca, de altfel, și cele care vor urma - nu este (și nici nu poate fi) exhaustivă - ea având un rol orientativ și demonstrativ în sens general, fără pretenția de a epuiza toate creațiile muzicale înscrise într-o anumită problematică.

Largul spectru ideatic al cosmologiei biblice (sintetizat în PLANȘELE I și II) cuprinde elementele: uranian, aevatic, teluric, vegetal, astral, solar, lunar, proliferant, antropologic, edenic, moral, sabatic, demenologic, nostalgic, anghelologic, mesianic-hristologic, eshatologic, eteriologic și semiologic - toate acestea putând fi regrupate și concentrate în următoarele forme arhetipale sacre evidențiate de Mircea Eliade ("Tratat de istoria religiilor"): cerul, soarele, luna, apele, pietrele, pământul/femeia/fecunditatea, vegetația, agricultura/ritualul/jertfa, spațiul, timpul, mitul și simbolul.

Vom reliefa în consecință o serie de proiecții anamorfetice ale acestor forme arhetipale în creația muzicală, într-o tentativă de a demonstra și pe această cale caracterul eminent sacru, revelatoriu, contemplativ al muzicii chiar și în lucrări aparent profane, ce reflectă natura, în infinitele ei ipostaze - acest aspect fiind legat și de tendința generală a Sacrului de a "suprîmă profanul" (conform tezei lui Mircea Eliade), într-un proces panoteist, ce asimilează realul în microfanie. Așa cum remarca și marele gânditor american Ralph Waldo Emerson (în prefața la "The Sphinx"), "planeta, sistemul, constelația, toată natura este în creștere, ca un cîmp cu porumb în Iulie, într-o rapidă metamorfoză... Perceperea identității unește toate lucrurile și le explică unul printr-altul, cel mai rar și cel mai straniu fiind ușor egalat de către cel mai obișnuit. Dar dacă mintea trăiește doar în detalii și privește doar diferențele (lipsindu-i puterea de a sesiza întregul - acel tot în fiecare), universul în schimb adresează minții o întrebare fără răspuns, și fiecare nou fapt se descompune în părți, fiind vădit în această tulburătoare diversitate..."

Eliminând totodată limitele "istorice" (ca expresie a "rezistenței" la Sacru), analiza pe care o propunem reprezintă, în fapt, un "répertoire" tematic, bazat însă pe criteriile arhetipale derivate din dialectica Sacrului, permițând - într-o perspectivă eminentă anamorfotică - "redescoperirea" spontană și integrală a esenței nealterate, la orice nivel formal sau "stilistic" (ca expresie a "istoricității"). Sacralitatea - inclusiv cea a "operei de artă" - ar exprima astfel, în viziunea lui Mircea Eliade, tocmai "drama provocată de pierderea și redescoperirea acestor valori, pierdere și redescoperire ce nu sunt și nu vor putea fi vreodată definite..."

Animați de acest inefabil sentiment al "nostalgiei edemice", marii compozitori - ca și adevărații teologi - au intuit dintotdeauna "faptul că o lume invizibilă stă la baza lumii noastre vizibile, înconjurându-se și pătrunzând în toate aspectele ei. De fapt, lumea invizibilă controlează lumea vizibilă, deoarece este nemărginită și neînfrădită - infinită ... <<Înzuiți spre invizibil și aplicați-l la vizibil>>, spunea El. <<Căci toate lucrurile sunt posibile la Dumnezeu >>... (Marcu X, 27). Pe scurt, Iisus le-a spus ucenicilor Lui că dacă vor avea cu adevărat credință în Dumnezeu, în suveranitatea Sa absolută și în atotputernicia Sa, alinându-se cu El, ei vor deveni participanți la aceeași energie și putere care au dominat la Creație. Ei vor luora, cum lucrează Dumnezeu; vor fi conlucrători cu El, ca să folosim cuvintele lui Pavel (I Corinteni III, 9). Da, a spus Iisus, există o lume invizibilă, dar noi nu numai că o putem străbate cu privirea, ci o putem atinge, încă de aici, de pe acum. Dumnezeu creează și vrea ca și noi să creăm..." (Pat Robertson, Bob Slosser - "Împărăția secretă", CEN University Press, Virginia, USA).

Isteria muzicii a demonstrat, demonstrează și va demonstra întotdeauna viabilitatea acestei aserțiuni, "creația componistică" oglindind - prin mijloacele specifice artei sunetelor - Universul creat de Dumnezeu, căci "toate prin El s-au făcut; și fără El nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut" (Ioan I, 3).

- A.) ARHETIPUL URANIAN: "Simfonia a IX-a" de Beethoven, "Planetele" de G. Holst, "Fiul stelelor" de Satie, liedul "Nuit d'étoiles" de Debussy, "Le Roi des Étoiles" de Stravinski, opera "L'Étoile" de E. Chabrier, baletul "L'Étoile" de André Wormster, "Le Père des Étoiles, Dieu et Saint" de Messiaen, "Meteors" de Francis Poulenc, "Le noir de l'étoile" de Gérard Grisey, "Jupiter" și "Pluton" de Philippe Manoury, "Serenata per un satellite" de Bruno Maderna, "Il satellite sereno" de Claudio Ambrosini, "Simfonia a VIII-a, Luceafărul" de Wilhelm Berger, craterul "Constelația omului" și piesa "Echinocpii" de Tiberiu Olah, "Constelații" de Adrian Rașiu, "Vis cosmic" de Theodor Grigoriu, "Cîntecul stelelor" de Mihai Mitrea-Celarianu, "Alpha Lyrae" de Corneliu Cezar, "Viziuni cosmice" de Dan Voiculescu, poemul simfonic "Constelații" și liedul "Spre stele" de Șerban Nichifer, etc.

- a.) netive meteorologice (hierogonice)

- 1.) furtuna: "La Tempête" de Marin Marais, Concertul pentru flaut "La Tempesta di mare" de Vivaldi, "Simfonia Nr. 8, Furtuna" de Haydn, "Simfonia a VII-a, Pastorală" (partea a IV-a) și Senata pentru pian op. 57 "Appassionata" de Beethoven, "La Tempesta" de Paganini, Sinfonia simfonică "Furtuna" de Coaikovski, Baletul "Furtuna" de Ambroise Thomas, "Furtuna" de Arthur Sullivan, "Prélude pour la Tempête" de Henegger, operele "Furtuna" de Johann Friedrich Reichardt, de Johann Rudolph Zumsteeg și de Zdeněk Fibich, etc.

- 2.) noții: Cvartetul op. 77 Nr. 2 "Așteaptă pînă tree norii" de Haydn, "Nocturnes" (partea I - "Nuages") și anumite fragmente din opera "Pelléas et Mélisande" de Debussy, etc.

- 3.) vințul: "Préludes I"- Nr. 3 ("Le Vent dans la plaine") și Nr. 7 ("Ce qu'a vu le vent d'ouest"), "Six Epigraphes Antiques" - Nr. 1 ("Pour invoquer Pan, dieu du vent d'est"), "Trois Chansons de Miletis" - Nr. 1 ("La Flute de Pan"), poemul simfonic "La Mer" (partea a treia, "Dialogue du vent et de la mer") de Debussy, fragmente din "Simfonia Alpilor" și din "Don Quichotte" de Richard Strauss, "Aeolian Harp" pentru pian de Henry Cowell, fragmente din "Daphnis et Chloé" de Ravel, liedul "The South Wind" de Ch. Ives, piesa "Aeolian Harp" de Władysław Kozłowski, etc.

- 4.) ploaia: "Six Epigraphes Antiques" - Nr. 6 ("Pour remercier la pluie au matin") și "Estampes" - Nr. 3 ("Jardins dans la pluie") de Debussy, liedul "Pluie" de Enescu, "Garden Rain", "Rain Tree" și "Rain Spell" de Teru Takemitsu, "Rainforest" de David Tudor, etc.

- b.) netivul angholeologic (ingerul bun): "Angelica Musica" de Johannes Sardonius, "Missus est Gabriel Angelus" de Jean Mouton, "Messiah" de Händel, liedul "Die Engel Gottes weinen", K. 519 de Mozart, "Simfonia a III-a, Ingerul de foc" de Prokofiev, "Les Anges" și "Quatuor pour la fin du Temps" - părțile II ("Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps") și VII ("Feuilles d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps") de Messiaen, "Die Engels Anredung an die Seele" de Klaus Huber, etc.

- Imnul Meruvio din Liturghie Ortodoxe compuse în Grecia de Mihail Ananiotul, I. Glykes, II. Papadopoulos (Kukuzelos), II. Kladas, Emanuel Chrysaphes Duka, Xenos Korones, Chrysaphes cel Nou, Gherman - episcop de Neen Patron, Balasie Preetul, Panayot Chalagöglu, Daniel Protopsaltul, Petru Lampadarie Peloponesios, etc.; în România de Eustatie Protopsaltul, Macarie Ieromonahul, Filotei Sfin Agăi Jipei, Anton Pann, G. Musicescu, Gh. Dima, S. Brăgoi, D. G. Kiriac, T. Georgescu, Gh. Cucu, I. Popescu-Pasărea, Paul Constantinescu, I. D. Chirescu, N. Lungu, Nicu Moldeveanu, Sebastian Barbu-Bucur, Dragoș Alexandrescu, C. Brăgușin, Șerban Nichifor, etc.; în Rusia de Castalski, Calinikov, Cesnakov, Pekamički, Titev, Bertneanski, M. I. Glinka, Al. Grecianinov, P. I. Coaikovski, Rahmaninov, Arhangelsky, etc. ./.

- Imnul "Ave Maria" (Salutarea ingerească) de Cöckeghem, Willaert, Fierre de la Rue, Josquin, Palestrina, Victoria, Schubert, Verdi, Couneé, Franck, Ceperino Bocher, Vasile Spătăreanu, Șerban Nichifor, etc.

- "Agnus Dei" (din "Missa" romano-catolică - inclusiv din "Missa da Requiem") - "Misse" de Dufay, G. de Machault, G. Bincheis, J. Öbrecht, Cöckeghem, J. de Prés, A. Willaert, C. de Rore, C. Festa, Palestrina, T. di Vittoria, G. Fr. Amerio, G. Gabrielli, G. Croce, G. di Lasso, W. Byrd, G. Allegri, Al. Scarlatti, Fr. Durante, M. A. Charpentier, B. Duxtehude, J. S. Bach (celebra "Missa" în Si minor), G. F. Händel ("Messias"), G. B. Pergolesi, A. Diabelli, J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven ("Missa solemnă"), L. Cherubini, G. Rossini, Fr. Schubert, Fr. Liszt, C. Franck, Ch. Couneé ("Missa solemnă Santa Cecilia"), A. Bruckner, G. Fauré, A. Dvořák, L. Janáček ("Missa glagolitica"), Fl. Schmitt, Al. Grecianinov ("Missa oecumenică"), I. Stravinski, Z. Kodaly, H. Villa-Lobos, Fr. Poulenc, A. Jolivet, R. Vaughan Williams, E. Schöffel ("Missa electronică"), S. Martirano ("Missa dedecafonica"), Sven-David Sandström, Ș. Nichifor, etc.

- "Requiem"-uri de Palestrina, G. di Lasso, Cl. Monteverdi, Al. Scarlatti, Michael Haydn, W. A. Mozart, L. Cherubini, H. Berlioz, Fr. Liszt, G. Verdi, C. Saint-Saëns, A. Dvořák, G. Fauré, B. Elacher, A. Schnittke, M. Negrea, J. Rivier, G. Ligeti, H. W. Henze, K. Penderecki, Ș. Nichifor, etc.

- Oratorii, cantate și alte lucrări de Crăciun de B. Duxtehude, Al. Scarlatti, G. Ph. Telemann, J. S. Bach, C. Saint-Saëns, B. Martinu, A. Henegger, G. Migot, G. Messiaen, Paul Constantinescu ("Oratoriul Bizantin de Crăciun"), ^(Duke Ellington) Merton Subotnick ("An Electric Christmas"), etc.

- c.) motivul mefistofelic (ingerul căsătorii): Sonata "Trilul Diavolului" de Tartini, farsa "Der neue krumme Teufel" de Haydn, opera "Don Juan" de Mozart, "Harold în Italia" de Berlioz, Simfonia "Dante" și "Mephisto-Waltz" de Liszt, Simfonia "Manfred" și fantazia simfonică "Francesca da Rimini" de Gaikevski, opera "Diavolul și Caterina" de Dvořák, "Rapsodia satanică" de Mascagni, opera "Mefistofele" de Arrigo Boito, poemul simfonic "Dante" de Granados, opera "Lucifer" de Claude Debucourt, opera "Le Grand Macabre" de György Ligeti, "Black Angels" și "Songs, Drones and Refrains of Death" de George Crumb, opera "Diveții din Loudun" și "Masca neagră" de Krzysztof Penderecki, "Diabolus in Musica" de Larry Sitsky, "Introversiön I/II" de Helmut Lachenmann, "Bracula" de Wojciech Kilar, "Maulwerke" de Dieter Schnebel, "Stanga's Palace" de Rodney Oakes, "La Passion selon Sade" de Sylvano Bussotti, baletul "Le Diable amoureux" de Gabriel Yared, "Advocatus Diaboli" de Ryszard Szermeta, "Devil Septet" de Eric Evansen, etc.

- B) ARNETIPUL SOLAR (EROIC): "Zoreastre" de J.Ph.Rameau, Simfoniile Nr. 6 ("Dimineața") și 7 ("Amiaza"), ciclul "Cvartetetele soarelui" op. 20 Nr. 1-3 și cvartetul "Răsăritul soarelui" de Haydn, Simfoniile a III-a ("Ereica") și a IX-a de Beethoven, poemul simfonic "Prometheus" de Liszt, operele "Rienzi", "Olandezul zburător", "Tannhäuser", "Lohengrin", tetralogia "Inelul Nibelungilor" (formată din "Aurul Rinului", "Walkiria", "Siegfried" și "Amurgul zeilor") și opera "Parsifal" de Wagner, "Zerile deasupra rîului Moscova" din opera "Evanghina" de Musorgski, opera "Orestia" de Arșigo Boito, "Peer Gynt" de Grieg, "Preludiu la după-amiaza unui faun" și "Marea" - partea I ("De l'aube à midi sur la mer"), poemele simfonice "O viață de erou" și "Așa grăit-a Zarathustra" de Richard Strauss, "Prometheus" de Scriabin, "Pini di Roma" de Respighi, opera "Mandarinul miraculos" de Bartók, opera "Oedip" și liedul "Ein Sonnenblick" de Enescu, baletul "Pasărea de foc" și opera "Oedipus Rex" de Stravinsky, "Oedipus" de Orff, "L'Orestie" de B. Milhaud, "Le Soleil des eaux" de P. Boulez, "Oedipus" de Harry Partch, "The Sun of the Incas" de Edison Denisov, opera "Iona" de A. Vieru, opera "Orestia" de A. Stree, opera "Zamolxe" de L. Glodeanu, "Sunrise of the Planetary Dream Collector" de T. Riley, "Soledad sonora 1" de Raoul De Smet, opera "Oedipus" de Wolfgang Rihm, "Solera" de Chris Chafe, "Janus" de Peter Wettdein, "Tre Soli" de Satoshi Ohumae, etc.

- C) ARNETIPUL LUNAR (MISTIC): Concerto Grosso op.6 Nr.8 "fatto per la Notte di Natale" de Corelli, Concertul pentru flaut "La Notte" de Vivaldi, "Hymne à la Nuit" de Rameau, Variațiunile "Goldberg" de J.S.Bach, uvertura "Lumea lunii" și Simfonia Nr. 8 "Seara" de Haydn, "Eine kleine Nachtmusik" de Mozart, Sonata "Lunii" op. 27 de Beethoven, "Freischütz" de Weber, "La Sennabula" de V. Bellini, "Simfonia fantastică" de Berlioz, "Noaptea de Walpurgis" de F. Mendelssohn-Bartholdy, "O noapte pe muntele pleșuv" de Musorgski, "Noaptea nebune" de Ceaikovski, "Noaptea Walpurgiei" de Dvořák, opera "Noapte de mai" de Rimski-Korsakov, "Images II" - Nr. 2 ("Et la lune descend sur le temple qui fut"), "Iberia" - Nr. 2 ("Les parfums de la nuit"), "Préludes I" - Nr. 4 ("Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"), "Suite Bergamasque" - Nr. 3 ("Clair de lune"), "Cinq Poèmes de Charles Baudelaire" - Nr. 2 ("Harmonie du soir") și "Estampes" - Nr. 2 ("Soirée dans Grenade") de Debussy, "Verklärte Nacht" și "Pierrot Lunaire" de Schönberg, "Gaspard de la nuit" de Ravel, "Noches en los jardines de España" de M. de Falla, "Poema Română" (tabloul "Noapte de vară") și "Au Soir" de George Enescu, "Seara mare" de Tiberiu Brediceanu,

Simfonia a III-a "Cîntecul nopții" de K. Szymanowski, opera
"Tornee nocturne" de G.F. Malipiero, baletul "La nuit" de Henri Sauguet,
"Piosela muzică nocturnă" de L. Dallapiccola, "Petite musique de nuit"
de Roman Haubenstock-Ramati, "Le visage nuptial" de Pierre Boulez,
"Night of the Four Moons" de George Crumb, "Darkness" de Franco
Benatoni, "Tempera Noctis" de Arne Nordheim, "Nuits" de Iannis Xenakis,
"Night Music" de William Penn, "Tenebrae" de Klaus Huber, "Nocturnal"
de Edgard Varèse, "Moon-Cat Chant" de Barbara Benary, "Ainsi la nuit"
de Henri Dutilleul, "Music for Albion Moonlight" de David Bedford,
"Scenes nocturnes" de Anatol Vieru, "Viziuni nocturne" de Adrian Rașiu,
"Fantasme" de Vasile Timiș, "Visara" de Eugen Wendel, etc.

- "Nocturne" de Haydn, Mozart, Schumann, Liszt, Chopin, Pauré,
Balakirev, Debussy, Scriabin, Enescu, Field, L. Andriessen, etc.

- motivul Mierofaniei nocturne: Simfonia Nr. 96 "Miracolul" de
Haydn, "Apparitions" de Liszt, "Moarte și transfigurare" de R. Strauss,
"Poemul extazului" de Scriabin, "Fantoma" op. 3, "Viziune diabolică" op. 4,
"Sarcasme" și "Visions fugitives" de Prokofiev, "Nobilissima Visione"
de Hindemith, "Visions de l'Amen" de Messiaen, "Le vision du Jugement"
de Peter Racine Fricker, operele "Medium" și "Ventrilocul" de G.C. Menotti,
"Les Illuminations" de Britten, "Revelation in the Courthouse Park" de
Harry Partch, "Apparitions" de Ligeti, oratoriul "Epifanie" de H. Berio,
"Transfigured Wind" de Roger Reynolds, "Glossolalie" de Dieter Schnebel,
"Major Prelude of Chopin... as a Revelation" de Philip Corner, "Epiphany
Music" de Tadeusz Baird, "Mysterion" de Jani Christou, "Fantasmagoria"
de Kazimierz Serecki, "Vision and Prayer" de Milton Babbitt, etc.

- D.) ARHETIPUL ACVATIC: "Water Music" de Händel, "Lacul lebedelor" de
Cesaikevski, "Vltava" de Smetana, "Spiritul apelor" de Dvořák,
"La Mer" de Claude Debussy, "Jeux d'eau" de Ravel, "A Sea Symphony" de
Ralph Vaughan Williams, "Fontane di Roma" de Respighi, "Fontaine d'Aréthuse"
de K. Szymanowski, "Mississippi" de Ferde Grofé, "Patru Interludii marine"
de Britten, "Fontana Mix" și "Water Music" de John Cage, "Water Music",
"Water Ways" și "Waves" de Toru Takemitsu, "The Underground River" de
Zygmunt Krause, "Death by Water" de Enrico Correggia, "Aqueduct"
de Tor Halmarst, "Underwater Waltz" de Vladimir Ussachevsky,
"Vox Maris" de George Enescu, "Întoarcerea din adîncuri" de Mihail
Jora, "Marea Neagră" de Alexandru Pașcanu, "Nautilus" de Anatol
Vieru, "Pe Argeș în sus" de Theodor Grigorie, "Waves" de Nicolae
Brânduș, "Cîntec apelor țării" de Gheorghe Costinescu, etc.

- H.) ARNETIPUL LITNIC: poemul simfonic "Ce qu'on entend sur la montagne" de Fr. Liszt, opera "Ōaspetele de piatră" de Al. Serghieevici Bargomfjski, "Ō noapte pe muntele pleşuv" de M. Musorgski, "Symphonie sur un chant montagnard français" de V. d'Indy, baletul "Legenda florii de piatră" de S. Prokofiev, suita simfonică "Grand Canyon" de Ferde Groffé, "Prin Munţii Apuseni" de Marţian Negrea, Concertul pentru pian "Pe culmile Carpaţilor" de Stan Gelestan, "Munţii Retezat" de Ion Dumitrescu, "Poemul Carpaţilor" de Alexandru Paşcanu, "Cantata Munţilor" de Norbert Petri, "Stone Litany" de Peter Maxwell-Davies, "Simfonia Bucogilor" de Dumitru Bughici, poemul simfonic "Muntele" de Csiki Boldissar, "Stones" de Christian Wolff, "Appalachian Carol" de Hugo Kauder, "La Flûte de Jade" de Eugeniusz Knapik, "American Symphony No. 3" - partea a V-a ("Grand Canyon") de Şerban Nichifor, "Mountain Dance" şi "Blue Job Mountain Sonata" de Alan Kovhaness, "Sonnet on the Tatras" de Lidia Zielińska, "Monolith" de Thomas Bruttger, etc.

- F.) ARNETIPUL TELURIC: "Cîntecul pămîntului" de G. Mahler, "Jordens sang" ("Cîntecul pămîntului") de J. Sibelius, "Rapsodiile Române", "Suita Sătească", "Ōvertura de concert", "Sonata a III-a în caracter popular românesc" pentru vioară şi pian de George Enescu, "Chants de terre et de ciel" de Ō. Messiaen, "La Terra promessa" şi "La Terra e la Campagna" de B. Nono, "Ritual pentru setea pămîntului" de M. Marbé, oratoriul "În pămînt numit România" de L. Glodeanu, "Apotheosis of this Earth" de Karel Husa, "La terre des hommes" de Klaus Huber, "Terre de feu" de François-Bernard Mache, "Earth's Magnetic Field" de Charles Dodge, "Limping Rock" de C. Miereanu, etc.

- motivul vieşuitoarelor (creaturilor): "Le Rappel des oiseaux" de Rameau, Simfoniile Nr. 82 ("Ūrsul") şi 83 ("Găina"), cvartetele op. 33 Nr. 3 ("al păsărilor"), op. 50 Nr. 6 ("Broasca") şi op. 64 Nr. 5 ("Ciocîrlia") de Haydn, liedurile "Privighetoarea" şi "Păstrăvul", precum şi cvintetul cu pian "Păstrăvul" de Schubert, "Histories naturelles" şi baletul "Ma Mère l'Ōie" de Ravel, poemul simfonic "Cîntecul privighetorii" de Stravinski, baletul "Les animaux modèles" şi ciclul de lieduri "Le bestiaire" de Poulenc, "Păsările" de Respighi, "Catalogue d'oiseaux", "Ōiseaux exotiques", "Réveil des oiseaux" şi "Le merle noir" de Messiaen, piesele pentru pian "Ūrsul" şi "Căpriţa" de I. Dumitrescu, "Cant dell' Ōcells" de Pau Casals, "Vox Balaenae" de Crumb, "Coyote Blues" de Magnus Lindberg, "Bestiary" de Harry Schrader, "Laudes creaturarem" de Peter Bares, "L'oiseau-chanteur" de François Bayle, "Animals and the Origins of Dance" de Benedict Mason, etc.

- motivul anotimpurilor (in general): "Anotimpurile" (patru concerte pentru vioară) de Vivaldi, erateriul "Anotimpurile" de Haydn, "Cele patru temperamente" de P.Hindemith, "Arbor cosmică" de Andrzej Panufnik, "Arbes" de Arve Pärt, "Anotimpuri românești" (patru concerte pentru vioară) de Theodor Grigoriu, ciclul de lieduri "Anotimpurile" de Carmen Petra Basacepol, etc.

-1.) motivul primăverii: liedul "Komm lieber Mai" K.596 de Mozart, suita "Printemps" și "Images" - partea a III-a ("Rondes de printemps") de Debussy, baletul "Sărbătoarea primăverii" de Stravinski, "Spring Symphony" de Britten, "Appalachian Spring" de Aaron Copland, "Simfonia Primăverii" de Marțian Negrea, liedul "Primăvara" de Mihail Jera, "Poemul Primăverii" de Dumitru Bughici, poemul simfonic "Primăvara în Carpați" de Max Eisikovits, etc.

-2.) motivul verii: Simfonia a VI-a "Pastorală" de Beethoven, "Visul unei nopți de vară" de F.Mendelssohn-Bartholdy, "Jour d'été à la montagne" de V.d'Indy, "Prélude à l'après-midi d'un faune" de Debussy, "Pastorală de vară" de A. Honegger, "Music for a Summer Evening" de G. Crumb, "Grădina sub soare" din "Frivelisti moldovenesti" de M. Jera, "8 zi de vară" de Z. Vancea, "Cîntec de vară" de Ș.Nichifor, etc.

-3.) motivul toamnei: "Elegie" de G. Fauré, "Poemul" pentru vioară de E. Chausson, "Préludes II" - 2. ("Feuilles mortes") și 3. ("La Puerta del Vino"), "Autumn Rhythm" de Jay Alan Yim, baletul "Cînd strugurii se coac" de Mihail Jera, "Amurg de toamnă" de Alfred Alessandrescu, "Patru cîntec de toamnă" de Zeno Vancea, "Toamna în Delta Dunării" de Paul Constantinescu, ciclul cameral "Bioxysies" de Ș. Nichifor, etc.

-4.) motivul iernii: ciclul "Călătorie de iarnă" de Schubert, Simfonia I "Reverie de iarnă" de Ciaikovski, "Children's Corner" - 4. ("The snow is dancing") și "Préludes II" - 6. ("Des pas sur la neige") de Debussy, "Winter Music" de John Cage, opera-feeerie "Crăiasa năpuzii" de Liana Alexandra, etc.

- H.) ARHETIPUL RITUAL: -a.) ritualurile liturgice expuse la pag.201-202r

- b.) ritualul masonic: Trio în mi bemol K.563 (dedicat F.'. M.'. Michael Puchberg), cantatele "Dir, Seele des Weltalls" K.429-a, "Die Maurerfreude K.471, "Wie ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt" K.619, "Laut verkünde unsre Freude" K. 623, recvienu masonic "Maurerische Trauermusik" K.479-a (dedicat F.'. M.'. duce G.A. de Mecklenburg-Strelitz și F.'. M.'. conte F.Esterházy de Galantha), opera "Flautul fermecat" (marcat explicit și prin aria "Die Strahlen der Sonne", de pildă) de Wolfgang Amadeus Mozart, etc.

- c.) alte ritualuri: opera "Rusalka" de Alexandr Sergheevici Bargomijski, "Danse sacrée et danse profane", "Nocturnes" - 2. ("Fêtes") și "Fêtes Galantes" de Debussy, "L'Enfant et les sortilèges" și "Două melodii evreiești" ("Kaddisch" și "Eterna enigmă") de Ravel, oratoriul "Service sacré", "Psalmii XXII, CXCIV și CXXXVIII", Simfonia "Israel", "Shelomo" pentru violoncel și orchestră și "Kol nidre" de Ernest Bloch, "Sărbătoarea primăverii" de Stravinski, "Cinq danses rituelles", "Suite liturgique" și "Épithalame" de André Jolivet, "Offrandes oubliées" de Olivier Messiaen, "Offrandes" de Edgar Varèse, Simfonia "Kaddisch" de Leonard Bernstein, "Iubal" de A.L. Ivela, oratoriul "Regele David" de A. Honegger, "Ancient Voices of Children" de G. Crumb, "Mantra" și "Stimmung" de K. Stockhausen, "Ritual - În Memoria F. Maderna" de P. Boulez, "Cantiones de circulo gyrate" de Klaus Huber, "Mystic Flute" de Alan Hovhaness, "Rounds" de Alvin Curran, "Ritual Melodies" de Jonathan Harvey, "Evening Ritual" de Kenneth Mave, "Rituals" de Ralph Shapey, "Ceremonia secreta" de Riccardo Mandolini, oratoriul "Cîntare străbunilor" de Remus Georgescu, "Rituale", "Tulnice" și "Obștii" de Mihai Moldovan, "Ritual pentru setea pămîntului" de Miriam Marbé, "Incantations I și II" de Diana Alexandra, "Rota" de Corneliu Cezar, "Rosario" de Costin Miereanu, "Celebrations" de Dinu Gheze, etc.

- d.) motivul martirologic: oratoriile "Sacrificiul lui Avram" și "Martiriul Sfintei Teodora" de Al. Scarlatti, "Martiriul Sfintului Sebastian" de Debussy, oratoriul "Ioana pe rug" de A. Honegger, oratoriul "La Vérité de Jeanne" de A. Jolivet, "De Passione St. Adalberti Martyri" de Marek Kopelent, oratoriul "Miorița" de Sigismund Toduță, oratoriul "Miorița" de Anatel Vieru, etc.

- e.) motivul Sfințelor și Mîntuitoarelor Patimi ale Domnului nostru Iisus Hristos - "Pasiunile" de Jakob Obrecht, Orlando di Lasso, Joachim von Burgk, Heinrich Schütz, G.F. Händel, G.Ph. Telemann, Johann Matthesen, J.S. Bach ("Johannes Passion" și "Matthäus Passion"), L. van Beethoven (oratoriul "Hristos pe Muntele Măslinilor"/"Christus am Ölberg"), Hermann Schröder, Arthur Honegger ("Cantique de Pâques"), Paul Constantinescu (oratoriul "Patimile și Învierea Domnului"), Francisco Mubic ("Slujba Sfințelor și Mîntuitoarelor Patimi"), Celestin Chereșețiu ("Mănecatul" greco-catolic), Gian Francesco Malipiero ("La Passione"), Krzysztof Penderecki ("Utrenia" și "Passio et Mors Domini nostri Iesu Christi Secundum Lucam"), Șerban Nichifor (Simfonia a II-a "Via Lucis"), etc.

- I.) ARHETIPUL SPATIAL: "Imaginary Landscape" de John Cage, "Fantasy in Space" de Otto Luening, "Domaines" de Pierre Boulez, "Ensemble", "Gruppen", "Carré", "Spiral" (pentru Osaka-Auditorium), "Tunnel-Spiral" și "Musik für ein Haus" de K. Stockhausen, "Groundspace or Large Groundspace" de Christian Wolff, "toward the capacity of a room" de David Jones, "Tape Terrains" de Charlemagne Palestine, "The Grand Universal Circus" de Henry Brant, "Lo spazio inverse" de Salvatore Sciarrino, "Peisaje imaginario" de Gerardo Gandini, "Déserts" și "Espace - Poème électronique" de Edgard Varèse, "Les Espaces Acoustiques" de Gérard Grisey, "Polytope de Cluny" și "Orient-Occident" de Iannis Xenakis, "Spațiu și timp" de Tiberiu Olah, "Spațiu doinit" de Dinu Petrescu, "Espace dernier" și "Espace au-delà du dernier" de Costin Miereanu, etc.

- motivul Paradisului pierdut: opera "L'Isola desabitata" de Haydn, Simfoniile a III-a și a VIII-a de G. Mahler, "L'Isle Joyeuse", "Préludes I" - 8. ("La Cathédrale engloutie") și "Le Martyre du Saint Sébastien" - 5. ("Le Paradis"), Simfonia "Liturgică" de Ronegger, "Le Banquet céleste", "Couleurs de la cité céleste" și "Apparition de l'Église éternelle" de Messiaen, "Der Taschengarten" de Sergiu Celibidache, "Paradise Lost - sacra reppresentatione" de K. Penderecki, "Im Paradies oder Alte vom Berge" de Klaus Huber, "The Infinite Square" de Aurelio de la Vega, "Hymnus Paradisi" de Herbert Howells, "Edensong" de Nancy Chance, "The Bound of Heaven" de Maurice Jacobson, "Garden of earthly desire" de Liza Lim, "Euthanasia and Garden Implements" de John Godfrey, "Klee Alee" de Joan La Barbara, "Le Jardin des secrets" de Costin Miereanu, Simfonia I - partea a II-a ("Grădinile amăgirii"), opera "Domnișoara Christina" (după Mircea Eliade) și poemul pentru pian "Insula lui Euthanasius" de Șerban Nichifor, etc.

- J.) ARHETIPUL TEMPORAL: "Chronochromie" de Messiaen, "Echoes of Time and River" de Grumb, "Time Cycle" de Lukas Foss, "...von Zeit zu Zeit..." și "Die ungepflügte Zeit" de Klaus Huber, "Zeitmasse", "Zyklus" și "Wochenkreis" de Stockhausen, "Durations" și "Intervals" de Morton Feldman, "Mémoriale...explosante - fixe... original..." de Boulez, "L'Éternel Retour" de G. Auric, "Rythmes du monde" de Marcel Landowski, "Synchronisms I-III" de Mario Davidovsky, "On remembering a naiad", "The Four Drimes of China", "Composition 1960 # 7" și "Composition 1960 # 10" de La Monte Young, "Phase Patterns", "Pendulum Music", "Piano Phase", "Violin Phase", "Vermont Counterpoint", "New York Counterpoint" și "Come Out" de Steve Reich, "In C" de Terry Riley, "Studies" de Conlon Nanarrew, "1 + 1", "The Fall of the House of

Usher de Philip Glass, Grand Pianola Music și Harmonielehre de John Adams, Time Curve Preludes de William Duckworth, Rigor Vitus de David Koblitz, Time Goes By de Karl M. Berger, Ephemeris de Chris Chafe, Times Five de Earle Brown, Non-stop și Open Music de Boguslaw Schöffner, Le Temps et l'Eoume de Gérard Grisey, North American Time Capsule de Alvin Lucier, Out of Time, Out of Space de Eric van der Westen, Time's Encomium de Charles Wuorinen, Think Slow Act Fast de Michael Nyman, Excavations (1. "Prélude non mesuré"; 2. "Barroco") de Harry Schrader, Clepsidra și Lupta cu inerția de Anatol Vieru, Numai prin timp poate fi timpul cucerit și În vis desfacem timpurile suprapuse de Aurel Stroe, Rhythmodia și Phœra I - Burate de Nicolae Brânduș, Simfonia a III-a "Diacronii" de Liana Alexandra, În noaptea timpurilor de Costin Miereanu, etc.

- motivul Apocalipsei: "A survivor from Warsaw de Arnold Schönberg, Potopul de Igor Stravinski, Quatuor pour la fin du Temps de Olivier Messiaen, Apocalypse de Gian Carlo Menotti, Apocalypse de saint Jean de Jean Françaix, Apocalypse de Eugene Goossens, Dies irae și Ofiarom Hiroszimy - Tren de Krzysztof Penderecki, Chernobyl de Nancy van de Vate, Cernobyl de Nicolae Brânduș, Finis coronat opus de Costin Miereanu, Simfonia I "Umbre" și cantata Gloria Heroum Molocausti de Șerban Nichifor, etc.

- K.) MITUL - dintre numeroasele mituri ce au animat spiritualitatea umană în multiplele ei ipostaze culturale, oferim câteva exemple de lucrări muzicale inspirate de binecunoscutul mit Faust, derivat din motivul mefistofelic (demonologic) al "îngerului căzut": opera "Faust" de Louis Spohr, cantata Damașiunea lui Faust și Simfonia fantastică de Berlioz, cantata Prima noapte walpurgică de F. Mendelssohn-Bartholdy, Scene după Faust de Schumann, avertura "Faust" de Wagner, Simfonia "Faust" de Liszt, opera "Faust" de Gounod, Noaptea Walpurgiei de Dvořák, Simfonia a VIII-a de Mahler, opera "Doctor Faust" de F. Busoni, opera "Doctor Faust" de Ignaz Walter, Dr. Johannes Faust de Hermann Reutter, cantata Faust de Alfred Schnittke, drama simfonică "Faust" de Wilhelm Georg Berger, etc.

- L.) SIMBOLUL:

- a.) semne/impulsuri sonore (inclusiv electroacustice):

"L'Arte del Rumori" de Luigi Russolo, "Étude aux chemins de fer",
"Étude au tourniquets", "Étude noire", "Étude violette", "Étude aux
casseroles", "Étude aux allures", "Étude aux sons animés", "Étude aux
objets" și "Symphonie pour un homme seul" de Pierre Schaeffer,
"Voile d'Orphée" și "Variations on a Door and a Sigh" de Pierre Henry,
"Le crabe qui jouait avec la mer" de Pierre Arthuis, "William's Mix",
"Construction in metal" și "Cartridge Music" de John Cage, "Répons",
"Dialogue de l'ombre double" și "...exposante-fixe..." de Pierre Boulez,
"Hymnen", "Gesand der Junglinge", "Kontakte", "Mikrophonie I-II", "Momenté",
"Telemusik" și "Elektronische Studien I-III" de Karlheinz Stockhausen,
"Komposition No. 5" de Karel Goeyvaerts, "Déserts" și "Poème
électronique" de Edgard Varèse, "Behor I", "Concrete P-I II",
"Diamorphoses" și "Orient-Occident III" de Iannis Xenakis, "Come Out" de
Steve Reich, "Silver Apples of the Moon", "The Wild Bull" și "Touch" de
Morton Subotnick, "Illiac Suite" de Lejaren Hiller și Leonard
Isaacson, "Computer Cantata" și "Electronic-Study" de L. Hiller și
R.A. Baker, "Sonic Contours" și "A Piece for Tape Recorder" de
Vladimir Ussachevsky, "Low Speed" de Otto Luening, "Duna Park" și
"Quartermass" de Ted Bockstader, "Thema-Maggio a Joyce" de Luciano
Berio, "Psalmus" de K. Penderecki, "Musique acousmatique" și
"L'Oiseau-chanteur" de François Bayle "Water Music" și "Vocalism A1" de
Teru Takenitsu, "I Am Sitting in A Room" de Alvin Lucier, "Presque Rien"
de Luc Ferrari, "Leilya and the Poet" de Halim El-Dabh, "Cybernetics III"
de Roland Kayn, "Terre de feu" de François-Bernard Mache, "Crucifixion"
de Romuald Vandelle, "Fêtes des Belles Eaux" de Olivier Messiaen,
"Continuo" de Bruno Maderna, "I of IV" de Pauline Oliveros, "Symphonia"
de Boguslaw Schäffer, "Scambi" de Henri Pousseur, "Study in Layers and
Pulses" de Frits Weiland, "Second Electronic Setting" și "Events" de
Mel Powell, "Georganna's Farewell" de Jon Appleton, "Speech Songs",
"In Celebration" și "The Story of Our Lives" de Charles Dodge,
"Mutations I" de Jean-Claude Risset, "L's G.A." de Salvatore Martirano,
"Cybernetic Cantilevers" de Gordon Mumma, "Sailing to Byzantium" de
Alden Ashforth, "The Wolfman" de Robert Ashley, "Reconnaissance" de
Donald Erb, "Phantasy for Cello" și "Blues for Corby" de Rodney
Sakes, "Celebration", "Trinity", "Lost Atlantis", "Bestiary",
"California Dream", "Bachahama", "Triptych", "Elysium", "Electronic
Music Box" și "Barroco" de Barry Schrader, etc.

- W.) semne/impulsuri vizuale (inclusiv grafisme):
"Lignes" de Paul Mefano, "Agglomeration" și "Măandros" de Anestis
 Logethitis, "Ramifications" de G. Ligeti, "Collage and Form",
"Image musicale", "Konfiguracje", "Kontury", "Model I-III", "Sculptura",
"Topofonica" și "Tertium datur" de E. Schaffer, "December 1952" și "MM 87
and MM 135" din ciclul "Folie", precum și "Aivable Formes I-II" de
 Earle Brown, "Fontana Mix" de John Cage, "Four Visions" de Robert Moran,
"Memoria" de Sylvano Bussotti, "Circles" de Luciano Berio, "Ionisation"
 de E. Varèse, "Fluorescences" și "Emanacje" de K. Penderecki,
"Intersections", "Projection" și "Marginal Intersection" de Morton
 Feldman, "Structures", "Dérive", "Pli selon pli", "Figures-Doubles-
Prismes", "Éclat/Multiples", "Messagesquisses" și "Notations" de P. Boulez,
"Culoana fără sffrșit", "Masa tăcerii" și "Poarta sărutului" de T. Glah,
"Vocale", "Seroo" și "Sita lui Eratostene" de A. Vieru, "Arcade" de
 A. Stree, "Texturi", "Vitralfii" și "Socoarțe" de Mihai Moldovan,
"Motive maramureșene" de C.D. Georgescu, "Simetrii", "Alternanțe",
"Contraste I-II" și "Intercalări" de Cernel Țăranu, "Eteromorfi" și
"Formanți" de Ștefan Niculescu, "Spirale" de Dan Voiculescu,
"Interferențe" și "Fusions" de Eugen Wendel, etc.

Incheiem aici acest "répertoire" — oricum incomplet — ce ilustrează
 doar latura exterioară, superficială a creației cosmofonice, deoarece
 ideile arhetipale enunțate mai sus acționează de fapt la nivelul tainic,
micro-structural al fluxului muzical, indiferent de "haina stilistică"
 pe care acesta o îmbracă. Vom încerca, în capitolul următor, să
 investigăm și acest nivel esențial al procesului sonor determinat prin
 cele trei dimensiuni fundamentale: spațiul modal (incluzind, evident,
 și structurile tonale), timpul muzical și spațiul exterior (topofonic
 sau acusmatic).

Semnificând deci aceste trei dimensiuni, căutând acel "arhetip al
 arhetipurilor" reprezentat prin crucea înscrisă în cerc (Fig. 1, pag. 182),
 vom putea cunoaște elemente ale micro-cosmosului sonor ce oglindesc — ca
 într-o anamorfază — imaginea macro-cosmosului, acea divină "armonie a
 sferelor" numită de filosofi "Musica Caelestis".