

STUDII

Studiul arhetipurilor muzicale (VIII) „Monotonia arhetipală” – un principiu estetic

Corneliu Dan Georgescu

„O, clipă, rămâi, ești atât de frumoasă!”¹

O muzică statică, strict limitată la puțin material, cum ar fi muzica americană minimal repetitivă, este considerată a fi *monotonă*, evaluare care poate fi luată și la propriu („un singur sunet” – în franceză *monotone*, în italiană *monoton*, în engleză *monotonous* sau în latina târzie *monotonus*, toate denumirile provenind din greacă: *monótonos*: *monos* – unul, și *tonos* – sunet). Termenul are de obicei o conotație negativă: muzica respectivă ar fi neinteresantă, plictisitoare, fără valoare. Acest verdict reflectă viziunea unei atitudini larg răspândite, care caută divertismentul constant sau narațiunea explicită în muzică și care înțelege puțin sau deloc dimensiunea meditativă, contemplativă, precum și magia acestei arte. Nu este nimic de obiectat împotriva acestui punct de vedere (deși de la „programul” Simfoniei Pastorale de Beethoven până la *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss sau *Petrică și lupul* de Prokofiev este un drum lung), dar studiul prezent nu se ocupă de el, după cum nici nu reprezintă o pledoarie pentru un altul, ci doar încercarea de a înțelege și explica un anumit fenomen și semnificația sa.

Termenul de „monotonie în muzică” este de altfel un termen foarte relativ: pentru un european fără experiență, muzica africană sună monoton, pentru un african fără experiență, muzica europeană. Deci,

¹ „Verweile doch! Du bist so schön!” [Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*. Stuttgart, 1832 (V 1699–1702)]

această etichetare depinde de cunoștințele ascultătorului, de perspectiva sa culturală. Muzica poate fi, de asemenea, monotonă în moduri foarte diferite. S-ar putea vorbi despre o *monotonie radicală, absolută* (într-o muzică repetitivă la nivelul tuturor structurilor muzicale, substractivă sau aditivă, simplă sau complexă, exactă sau variațională, bazată pe o idee sau pe o alternanță a mai multor idei; dar o muzică monotonă nu trebuie neapărat să fie repetitivă) sau despre o *monotonie parțială, relativă* (monotonie fragmentară, de exemplu într-un anumit moment al unei forme cum ar fi un refren, într-un scurt pasaj dintr-o melodie, cum ar fi o secțiune introductivă sau concluzivă, sau acționând doar la anumite niveluri, de exemplu într-un *ostinato* sau acompaniament).

Dintre numeroasele aspecte ale monotoniei, mă voi ocupa în cele ce urmează în mod special de *monotonia radicală, absolută*, sub diferitele ei aspecte privite global. Este vorba mai ales de acea monotonie care nu reprezintă ceva ocazional sau nedorit, ci este *un mijloc folosit în mod conștient și consecvent pentru a obține un anumit efect, care poate avea un ecou deosebit pe plan psihologic și poate prezenta calități estetice*. Între altele, această monotonie ne oferă șansa unică de a ne „rătăci”, a ne „pierde în timp” – o formulare metaforică a unei idei asupra căreia voi reveni repetat, deoarece în jurul ei și prin ea ne putem apropia de semnificația profundă a noțiunii de „monotonie arhetipală”.

Noțiunea de „monotonie arhetipală”, menționată în titlul acestui text – ceea ce anunță deja faptul că ideea va fi privită aici dintr-o perspectivă mai largă – provine, în ceea ce mă privește, în primul rând din anumite trăiri pur intuitive, legate mai ales de propria mea experiență de compozitor. Am teoretizat această temă pentru prima dată acum câteva decenii, după mulți ani de cercetări, sub denumirea de „muzică atemporală”, prezentând-o într-o prelegere la Breukelen-Olanda în 1978 și publicând-o în anul următor [Georgescu 1979].

Din punctul meu de vedere actual, perceperea „monotoniei arhetipale” are la bază patru surse

principale, surse a căror expunere va furniza indirect unele informații importante atât cu privire la termenul în sine, cât și referitor la muzica românească tradițională și modernă.

Prima sursă provine din domeniul artelor vizuale și se referă, între altele, la *Columna fără sfârșit (Columna Infinită)* a lui Constantin Brâncuși, o realizare artistică excepțională, permanent în centrul atenției mele de multă vreme.

Această columnă, inspirată poate de un stâlp de pridvor dintr-un sat gorjean, este un obiect de artă care nu vrea să reprezinte nimic, în același timp concret și abstract, static și dinamic, limitat și infinit, un obiect care combină geometria cu decorativismul, primitivismul cu subtilitatea, ritmul cu meditația, simplitatea cu măreția. Creată ca model în 1918 (originalul se află în *Oak Museum of Modern Art, New York*), columna a fost edificată în 1934-38 într-un parc din orașul Târgu-Jiu, România, sub forma unei construcții monumentale de aproximativ 30 m. înălțime, constituită din 18 module de oțel, două dintre module – primul și ultimul – fiind incomplete. Ea poate fi privită ca o „coloană a unui templu”, ca „susținând cerul”, ca un „fragment de infinit”. Este un obiect *monoton*, nu numai pentru că emană o anumită muzicalitate elementară prin „geometria sa ritmizată” (reamintesc: monoton însemna inițial „un singur sunet”, deci termenul avea în vedere domeniul auditiv), ci și pentru că acest termen poate fi extins, în lipsa unui echivalent exact, și pentru artele vizuale.

Alte aplicații conexe ale acestei idei se pot regăsi în arta picturală esențializată din primele decenii ale secolului al XX-lea a lui Piet Mondrian („neoplasticism”) sau Kasimir Malewitsch („suprematism”), ca și în pictura, sculptura, arta cinetică și arta obiectuală americană minimală de după cel de-al doilea război mondial, gândite ca o reacție la expresionismul abstract (reprezentat prin Mark Tobey, Adolph Gottlieb, Arshile Gorky, Clyfford Still, Willem de Kooning, Franz Kline, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Jackson Pollock: „action painting”, ei înșiși semnificând o reacție la suprarealism), dar și împotriva constructivismului, a „picturii concrete” sau a stilului Bauhaus,

între mulți alții și cu mari diferențe, la Joseph Albers, Alexander Calder, Ellsworth Kelly, Donald Judd, Jasper Johns, Robert Motherwell, Sol LeWitt, Dan Flavin, Frank Stella, Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt. Această orientare a radiat mai târziu și în Europa, între alții la Ives Klein (pictura monocromă), Pierre Soulages, Lucio Fontana, Hans Hartung, Richard Paul Lohse. După 1965, noul curent *Op-Art* prezintă o monotonie vizuală extremă, decorativă, generând uneori iluzii optice (la Bridget Riley, Richard Anuszkiewicz, Victor Vasarely, Yvaral). În arhitectură se poate vorbi despre un minimalism după 1980, dar premise existaseră deja la Frank Lloyd Wright în jurul anilor 1900 sau în stilul Bauhaus, continuat apoi de Mies van der Rohe și Luis Ramiro Barragán Morfín. După cum se vede, ideea unei „monotonii vizuale” este bine reprezentată în arta plastică a secolului al XX-lea. Un corespondent muzical exact al monumentului unic al lui Brâncuși sau al artiștilor plastici menționați mai sus nu a existat mult timp și pare destul de greu de imaginat. Dar există muzică de tot felul.

A doua sursă este reprezentată de ideea „muzicii atemporale”, deja menționată. Voi prelua câteva formulări din textul publicat în 1979 [Georgescu 1979]. (Ar trebui menționate și alte contribuții în acest domeniu, cum ar fi cartea lui Eva-Maria Houben [Houben 1992], care adoptă însă un cu totul alt punct de vedere). „Muzica atemporală” nu este numai o metaforă, deoarece orice *Adagio* expresiv ne poate face să „uităm” timpul în mod metaforic, ci reprezintă *efectul psihologic concret al anumitor procedee muzicale*, efect care poate fi explicat prin psihologia temporală a lui Jean Piaget [Piaget 1961] și Paul Fraisse [Fraisse 1967].

(NB Toate referințele la *timp* din acest text subînțeleg *timpul subiectiv* sau „le temps vecu” în sensul lui Jean Piaget, Paul Fraisse, Henry Bergson, Eugène Minkowski [Bergson 1911] [Minkowski 1933] [Piaget 1961] [Fraisse 1967]).

Din perspectiva arhetipală, am vorbit puțin mai târziu despre un *principiu iterativ* de construcție al formei, spre deosebire de un *principiu progresiv* de construcție [Georgescu 1985]. Între *principiul iterativ* de construcție al formei, „muzica

atemporală” și „monotonia arhetipală” există o strânsă legătură, primul punând accentul pe structura muzicală, celelalte două pe efectul lor psihologic, ultimul având și o conotație pe plan estetic. *Principiul iterativ* poate fi recunoscut, de exemplu, în muzica tradițională africană sau în cea a orientului îndepărtat, dar și în muzica tradițională europeană, precum și, ocazional, în unele compoziții ale lui Igor Stravinsky, Béla Bartók, György Ligeti, Aurel Stroe, Arvo Pärt, Andrzej Panufnik, Zygmunt Krauze, mai ales însă în muzica minimal repetitivă americană și în „ecourile” ei europene (în special în lucrări de La Monte Young, Terry Riley, Philip Glas, Steve Reich, Frederic Rzewski, John Adams, Michael Nyman, Luc Ferrari, Sylvain Chauveau, Wim Mertens, Arvo Pärt, Peter Michael Hamel, Hans Otte, Louis Andriessen). Denumirea de *minimal music* a fost propusă la începutul anilor 1960 de către Michael Nyman, fiind gândită ca o preluare a termenului *minimal art* din domeniul artelor plastice. Erik Satie, Charles Ives, John Cage și Morton Feldman pot fi considerați predecesori ai acestei idei, fiecare în felul său.

Dar elemente iterative parțiale se pot găsi izolat în aproape orice muzică (la Perotinus, Schütz, Vivaldi, Beethoven, Wagner, Debussy, Ravel, Orff, Messiaen etc.) ca și în genuri muzicale de tip *U-Musik* foarte diferite (muzică ambientală, disco, *Tangerine Dream*, Klaus Schulze, *Kraftwerk*, *Minimal Techno*, *Minimal Electro*, *Minimal Wave*, *Post-Punk*, *New Wave*, *Electro-Pop*, *Industrial*, *EBM*, *Gothic*, *Synth-Pop*, *Dark Electro*, *Psychedelic Rock*, *Black Metal* etc.)

În acest sens, Alain Daniélou se referă la „transa mistică a muzicilor sacre orientale” și arată că anumite grupări sonore melodice și ritmice sunt utilizate pentru a provoca stări de transă la dervișii iranieni, în muzica africană sau cea a unor popoare din India și Indonezia [Daniélou 1967:92]. Acest efect este comun în ultimul deceniu și muzicii *pop*, *rock*, *underground*, etc., toate acestea inspirându-se, direct sau indirect, din muzica repetitivă americană. Tot Alain Daniélou afirmă că această orientare reprezintă o „întoarcere a unei întregi civilizații către o altă scară de valori”, către participarea

la „o lume invizibilă, dar reală”, cea a inconștientului [Daniélou 1970:16]. Dar inconștientul nu se manifestă doar în muzica orientată spre transă, ci în orice fel de muzică și, conform Jung, în orice manifestare artistică; numai că, aici, el *refuză din principiu orice control conștient*.

Percepția empirică a timpului în general este indisolubil legată de fenomenul de *schimbare*: într-o lume imaginară în care nu au loc schimbări la nivelul materiei, nici timpul nu ar putea exista. Poziționarea pe o „axă temporală” a acestor schimbări percepute, ne permite să păstrăm o anumită ordine între *obiectele schimbate*, adică devenite *obiecte diferite* între ele, „axă temporală” orientată univoc de la trecut spre viitor, și ne oferă apoi posibilitatea de a măsura duratele lor cât și duratele distanțelor în timp dintre ele. Aceste două operații (*ordonarea și măsurarea în timp*) corespund unor proprietăți psihologice înnăscute. Cu datele rezultate se pot efectua apoi operații mai mult sau mai puțin complexe, operațiile considerând aceste date temporale „în afara timpului” [Fraisse 1967].

Percepția formei muzicale este un mod specific de percepție a timpului, și ea este dominată de o componentă subiectivă esențială. Dar percepția *ordinei obiectelor și a duratelor* lor rămâne un proces obiectiv, care funcționează similar și în muzică: Distingem spontan între teme, motive, variante sau idei coloristice, obiecte sonore etc. *diferite*, le „aranjăm în timp” într-o formă muzicală, „măsurăm” durata lor, distanțele dintre ele, și percepem astfel proporția dintre aceste segmente, ca și „operațiile compoziționale” efectuate cu ele. Cu aceasta, ne „orientăm” în timpul muzical respectiv.

„A te pierde” – *în spațiu* (într-o pădure, într-un oraș, într-un pustiu, pe mare), sau *în timp* (în muzică) – reprezintă șansa de a depăși experiența normală de zi cu zi; înseamnă a experimenta cu incertitudinea, nedefinirea, ambiguitatea, a le permite existența, a le contempla, deci *a renunța la o evaluare analitică a celor percepute*. Aceasta este și lumea simbolurilor, a religiei, a esoterismului. A te pierde în viața de zi cu zi poate fi foarte neplăcut și privit exclusiv negativ; dar „a te pierde

în artă” este cu totul altceva. Eu consider această experiență ca fiind o *componentă esențială a contemplației estetice*.

Pentru a transmite sentimentul „rătăcirii în timp”, muzica ar trebui să nu ofere niciun punct important de reper pentru o „orientare temporală”, și ar trebui să renunțe la schimbări, deci la dezvoltare și dramaturgie. Sau – și mai interesant – să ofere asemenea puncte de orientare, dar numai pentru a „se juca” cu ele în așa fel, încât ele să fie înșelătoare, iluzorii. Principalul lucru este să nu fie posibil să se construiască o „perspectivă temporală” corectă.

Desigur că există în mod normal tendința spontană a fiecăruia de a-și construi o *structură temporală*, de a se baza întotdeauna pe o anumită „perspectivă în timp”, și acest reflex va funcționa și la audiția unei „muzici atemporale”: se va căuta schimbarea, noutatea, pregnanța, distractivul, „anecdotică”. Numai că în acest caz, reflexul nu va putea fi satisfăcut. Perseverența strădaniei de a se „orienta temporal” în forma unei „muzici atemporale” nu poate conduce decât la o frustrare, la impresia menționată de neinteresant, plictisitor, fără valoare; alte asemenea judecăți eronate se referă la o „reducție”, o „pierdere a sintaxei”, a „structurii narative” a muzicii, la o „valorificare a vidului”, la ceva „infantil și psihotic”. De fapt, aceste judecăți sunt în cea mai mare parte corecte, doar încărcătura lor negativă este îndoielnică. Numai prin acceptarea faptului că această „muzică atemporală” *funcționează cu totul altfel* decât o muzică „normală” va fi posibilă receptarea ei corectă, înțelegerea și perceperea dimensiunii ei contemplative.

Am descris deja aici câteva principii esențiale ale unei „muzici atemporale”. Proprietățile structurale ale acestei muzici, în detaliile căreia nu pot intra aici, includ între altele: repetări de tot felul (de exemplu, multiplicarea unei idei ca un ecou, sau repetări cu schimbări abia perceptibile în sens aditiv sau substractiv, sau prin jocul unor accente variabile), sunete cu o lungă durată (ca și forme muzicale nedefinit extinse), mișcarea foarte lentă, continuum-ul muzical, deci o expresivitate,

densitate sau coloristică muzicală constantă, armonia statică, evitarea tensiunii, existența simultană a unor „scări temporale” diferite, „dislocarea fazelor” prin suprapuneri diferite, „flexibilitate sintactică” sau „sintaxă polivalentă” („libertatea” unor structuri de a se cupla diferit, imprevizibil [Georgescu 1985]), „detașarea de context” (evenimentele muzicale sunt independente, nu sunt „legate” între ele, ci doar „înșirate” unul după altul) etc. După cum se vede, o anumită diferențiere între obiectele muzicale este menționată aici uneori, scopul ei fiind însă, așa cum am spus, nu acela de a ajuta la o orientare, ci de a o deruta.

În contextul „monotoniei arhetipale *repetitive*” sau la granița între aceasta și o muzică „normală” se pot repeta multe elemente muzicale: sunete izolate, ritmuri, o serie de cadențe armonice, tema unor variațiuni sau a unei *passacaglia*, un *ostinato*, o serie de 12 sunete (dar dacă Webern poate fi considerat monoton, Alban Berg în niciun caz). Un caz special de „monotonie *non-repetitivă*” este reprezentat de o muzică foarte rarefiată, cum ar fi aceea a lui Earle Brown sau Morton Feldman, între evenimentele căreia nu se pot stabili relații, pentru că ele sunt prea îndepărtate unul de altul. Cum am mai afirmat, noțiunea de monotonie este deci relativă și nu se poate preciza exact când poate fi ea aplicată.

Psihologic, este vorba de *distorsiunea sistematică a percepției timpului*, distorsiune care se bazează pe o *perturbare a percepției secvenței evenimentelor* sau a *topologiei temporale* (dacă obiectele care se succed sunt identice, ele nu pot fi clasificate, deoarece pentru a le orândui, trebuie să fie memorate, și pentru aceasta, ele trebuie să fie deosebite unul față de celălalt: nu *memoria* este solicitată aici, ci *uitarea*), precum și pe o *perturbare a capacității de măsurare a duratei* (deoarece nu există puncte de sprijin diferite, clare, între care să poată fi măsurată o perioadă de timp, sau pentru că sunt folosite durate prea lungi, practic ne-măsurabile).

Asemănările cu un labirint sunt evidente: o astfel de muzică se bazează pe un „timp labirintic”, cu „intrare” și „ieșire” arbitrară, un labirint în care cineva se pierde, deoarece construcția respectivă nu permite intenționat

orientarea. Cu toate acestea, un labirint este gândit ca „o enigmă de rezolvat”, în timp ce „muzica atemporală” funcționează tocmai doar atunci când cineva renunță complet la căutarea „soluției”. Deoarece *starea de așteptare* – o experiență tipic temporală, care este manipulată atât de subtil și consecvent într-o formă cum ar fi aceea de sonată clasică – este contrariată sistematic în cazul „muzicii atemporale”.

Se pot aminti două situații extreme în cazul acestei muzici: o muzică monotonă, deoarece repetă întotdeauna ceva (este „prea săracă”), sau o muzică monotonă, deoarece aduce permanent, haotic, ceva nou (este „prea bogată”); adică, bazate pe *redundanță* informațională maximă sau pe *entropie* maximă, situații care converg din punct de vedere al efectului psihic în același punct. În ambele cazuri, audiția logică, analitică, nu poate funcționa, ea este *subsolicitată*, respectiv *suprasolicitată*. Dar unui ascultător (ideal) care nu mai așteaptă nimic distractiv, pentru că oricum primește întotdeauna doar informații monotone, i se deschide perspectiva formării unei sensibilități cu totul noi față de detalii extrem de subtile, față de cele mai mici variații, care sunt în mod normal neglijate la audiție. Aceasta înseamnă în primul rând *o concentrare mai intensă și o rafinare a atenției*, o scădere a pragului sub care informațiile sunt considerate relevante. Deci nu este neapărat vorba de o anulare totală a noilor informații, ci mai degrabă de un mod diferit, special, de „gestionare” a acestora. „Muzica atemporală” este exact opusul „muzicii anecdotice”, în care sunt preferate permanent doar informații pronunțate, evidente, relativ grosolane. Dar, alături de *rafinarea atenției*, efectul principal al unei muzici monotone este *provocarea stării de meditație*.

S-ar părea că *atemporalitatea* este o pură problemă de sintaxă muzicală, deoarece ea privește un mod special de „existență în timp” al muzicii. În realitate, materialul muzical propriu-zis nu este mai puțin important: el trebuie „să se supună” principiilor monotoniei (decă să prezinte, de exemplu, relativ puține „noutăți”), dar și să aibă, pe cât posibil, un caracter „neutru”, care să permită o *sintaxă flexibilă*, să nu „conducă undeva anume”. Nu întâmplător, compozitorii minimaliști americani au apelat inițial cu precădere la structuri muzicale elementare. Nu orice material muzical poate fi

„suportat” în contextul monotoniei; uneori, în loc să incite la meditație, efectul acesteia poate fi pur și simplu enervant. Deci, muzica monotonă nu înseamnă *orică fel de combinație de sunete repetate mecanic*, ci ea necesită, la fel ca orice fel de muzică, sensibilitate, „inspirație”, „talent”.

Dar ar mai fi multe de spus cu privire la ideea trăirii *atemporalității* prin muzică. Dacă audiția unei „muzici anecdotice” urmărește pasiv desfășurarea ei narativă, eventual o secondează analitic, audiția unei „muzici atemporale”, unde nu este nimic de urmărit sau de analizat, stimulează, activează în auditor, la un alt nivel, *gândurile proprii, o meditație asupra unor teme mai profunde*. Pe de o parte, este mai dificil decât s-ar crede a renunța la „audiția analitică”, ecoul indirect al unui *Weltanschauung* occidental solid înrădăcinat nu numai în Europa; pe de alta, nu se tinde în cazul „monotoniei arhetipale” spre o „risipire”, „abolire a rațiunii”, asemănătoare cu efectul drogurilor, iar tangențele cu starea de transă sau cu cea hipnotică, uneori dorite și provocate de această muzică, nu îi sunt în sine specifice, mai bine zis, nu acționează în exclusivitate. Esențială este aici mai ales *concentrarea asupra unui singur moment prin care se recunoaște Totalitatea*, asemănătoare trăirilor în Yoga, un fel de „încercare de a contacta Eternitatea”. Pot exista aici cele mai diferite concepții; părerea mea a fost întotdeauna aceea ca *funcția majoră a muzicii este tocmai aceea de a comunica, a sugera, a implica Eternitatea*. Această intenție o văd eu în substratul „monotoniei arhetipale” și astfel se explică importanța pe care o acord acestei idei.

O comparație pe plan simbolic cu trei importante mituri tipic europene relevă sensul *renunțării* fie la „goana după noutăți”, la căutarea unor „obiecte concrete”, fie la șansa suprimării acestor acțiuni, respectiv la ratarea acestei șanse.

Într-unul din aceste mituri, Faust încheie un contract cu Mefisto, deci cu Diavolul, care îi alimentează interesul său nelimitat pentru o cunoaștere mai ales pe plan

științific cu trăiri ne semnificative, în schimbul sufletului său; în momentul în care Faust ar renunța la căutarea acestor noutăți permanente, Mefisto ar fi „înving” și contractul anulat. Deoarece noțiunea de timp este legată de noțiunea de schimbare, de noutate, a renunța la ele înseamnă a accepta permanența prezentului, „atemporalitatea”, cu alte cuvinte: Eternitatea. Dar, în mitul clasic faustic (nu și în drama lui Goethe, care se încheie cu un *happy end* conform epocii), Faust nu poate renunța la setea de noutate permanentă și ajunge astfel, conform contractului cu Mefisto, în infern. Deci, „atemporalitatea” ar fi reprezentat „salvarea sufletului lui Faust”.

În alt mit, cel al lui Don Juan, trăirea noutăților permanente are loc pe plan erotic. Multe interpretări văd aici tot o sete de cunoaștere, exprimată doar metaforic astfel. Don Juan vine în contact cu Eternitatea în momentul în care el are contact cu Moartea prin statuia comandoului (comptorului), contact pe care el îl ia însă în derâdere. Ar fi fost o ocazie pentru el de a renunța la modul său de viață superficial, ocazie pe care el o respinge, ajungând astfel, ca și Faust, în infern. Atât lui Faust cât și lui Don Juan li s-a oferit șansa de a părăsi „goana după noutate”, de a trăi atemporalitatea, dar ei nu sunt capabili să înțeleagă asta în slăbiciunea lor morală. *Într-adevăr, trăirea atemporalității implică o anumită disciplină, tărie morală, aceea de a renunța la nimicuri, la „anecdote”.*

Tot o asemenea slăbiciunea împiedică, în cel de al treilea mit clasic, împlinirea dorinței lui Orfeu de a o readuce pe Euridice la viață. El „coborâse în infern” și reușise să convingă în acest sens pe Pluton, deci *reușise să învingă moartea*. Dar el nu își poate stăpâni impulsul de a o privi pe Euridice, înainte ca părăsirea infernului, a „regatului morții”, să se încheie. El „privește înapoi”, *voind ceva concret, palpabil, într-o lume în care există doar umbre, iluzii*. Prin această slăbiciune omenească, el se va întoarce singur în

lumea obișnuită, deoarece nu a fost capabil să înțeleagă legile lumii „de dincolo”, o lume în afara *obiectualității*, a timpului. Cu nimic altfel decât Faust sau Don Juan, Orfeu vrea să vadă, să cunoască ceva ce nu se poate vedea sau cunoaște. Singurătatea la care s-a condamnat singur este tot o formă a infernului.

În toate aceste trei cazuri este vorba de o *înfrângere*. Cu alt prilej am afirmat că asemenea înfrângeri reprezintă ceva omenesc, normal. O asemenea luptă o pierdem fiecare dintre noi în fiecare zi, doar că în aceste trei mituri, ea a atins dimensiuni Sublime, pentru că aici înțelegem pe deplin că este vorba de a *pierde în lupta cu recunoașterea Eternității*.

A treia sursă în percepția „monotoniei arhetipale” provine din domeniul psihologiei analitice, respectiv din teoria lui Carl Gustav Jung referitoare la arhetipurile subconștientului colectiv. Nu este vorba în acest caz de anumite arhetipuri concrete, cât mai ales de un anumit punct de vedere, care „vede” în spatele simțirilor și acțiunilor omenești un ecou al unor modele psihice preformate, al unor *arhetipuri*.

Din această vastă tematică nu voi (re)aminti aici decât câteva idei. Jung consideră arhetipurile (un concept central al psihologiei sale analitice, arhetipuri numite inițial de el „dominante ale subconștientului colectiv” [Jacobi 1999: 48]) ca pe un *dat psihologic originar comun*, care își datorează existența acumulării a numeroase experiențe psihologice repetate în mod constant [Jung 1965: 434]. Deoarece toate datele psihice sunt preformate, funcțiile lor separate sunt, de asemenea, preformate, în special cele care derivă direct din disponibilitatea Subconștientului, între care, mai presus de toate, imaginația creatoare [conform lui Jung 1990: 1,9,78-79,124] și, implicit, arta. Extrapolarea termenului de *arhetip* din contextul psihologiei analitice a lui C. G. Jung în lumea sunetelor se bazează pe o *proiecție* [Samuels ... 1991: 265] și se justifică atât prin prezența unui substrat inconștient în orice comunicare,

inclusiv cea muzicală (împreună cu stratul conștient, intenționat), cât și prin corespondența existentă în general între procesele psihice și caracterele fundamentale ale lumii fizice, inclusiv fizico-acustice. Muzica exprimă experiențele umane, care reprezintă la rândul lor o reflectare a contactului omului cu lumea fizică, indiferent dacă acest lucru este dorit de compozitor sau nu. De exemplu, nașterea și moartea, maturizarea și dezvoltarea interioară corespunzătoare, aspectele logice, structurate sau capricioase, incontroabile, latura socială, convențională, precum și cea intimă, „ascunsă” a personalității umane etc. sunt *dimensiuni arhetipale*, care afectează atât viața umană cât și produsele ei artistice. Această exprimare, reflectare, se realizează prin *arhetipuri muzicale*, care reprezintă nucleul natural, general, anistoric, etern al muzicii, artă care este de obicei privită doar sub aspectul ei cultural, particular, istoric, relativ. Deci, elemente fizico-acustice concrete (sunete, scări, ritmuri) nu pot fi considerate arhetipuri muzicale decât dacă ele au o tangență cu viața omului, sunt structurate de el în acest sens. Arhetipurile muzicale nu au nici-o legătură cu semantica, estetica sau etica, ele preced aceste moduri specifice de a le considera. Reprezentarea, adică *expresia muzicală concretă* a unui arhetip, se face prin *componente arhetipale* (corespunde la ceea ce Jung numește „forme arhetipale de reprezentare”). Există accepțiuni foarte diferite ale acestei idei [Georgescu 1984, 1985, 1986, 1987, 2001, 2006, 2015, 2020] [Nemescu 1990, 1992] [Dediu 1995, 2000] [Anghel 1996, 1997, 2018] [Duțică 2016]. O listă a arhetipurilor nu poate fi decât incompletă; enumerarea exemplificativă de mai jos cuprinde atât arhetipuri propuse de Jung, cât și arhetipuri muzicale, unificate printr-o terminologie latină, eventual grupate conform sensului lor: *Persona–Ombra, Mater–Patris, Senex sapiens, Animus–Anima–Androgynus–Puer, Duplex nativitas, Initium–Centrum–Finis, Crescere–Planum–Descrescere, Culmen–Vallis, Maximum–Minimum*,

Ascensio–Descensio, Jubilatio, Peroratio finalis, Oniros, Transfiguro, Apotheose, Hiatus, Transitio, Flexus etc.

Evident, teoria arhetipurilor muzicale nu are decât o legătură foarte vagă cu noțiunea de monotonie: este vorba, așa cum am precizat deja, doar de un fel specific de a o privi, de a o înțelege, explica, de sensul ei și de ecourile ei în plan psihologic.

În fine, a patra sursă cu privire la ideea monotoniei este reprezentată de perspectiva mai largă, globală, asupra unei anumite muzici, și anume, asupra muzicii românești, perspectivă obținută mai ales după 1992 datorită lucrului sistematic pentru enciclopediile KdG (*Komponisten der Gegenwart*) și MGG (*Musik in Geschichte und Gegenwart*). Într-un prim studiu din 1996, urmat de altele [Georgescu 1996, 2013, 2018], am încercat să descriu patru tendințe în muzica contemporană românească: o *tendință liric-contemplativă* (noțiuni cheie: poezie, reverie, idilism, variații subtile, nuanțe rafinate), o *tendință structuralist-constructivistă* (noțiuni cheie: modernitate agresivă, interes pentru materialul muzical și structuri compoziționale, pentru relații matematice între tonuri și durate), o *tendință arhetipal-reflexivă* (noțiuni cheie: interes pentru dimensiunea obiectivă, neutră, impersonală a muzicii, ipotetic comună pentru întreaga umanitate, pentru substratul ei psihologic), și o *tendință ludico-parodistică* (noțiuni cheie: exhibiționism, neo-dadaism, suprarealism, dorința a exagera, „a face circ” sau a ridiculiza). Aceste tendințe sunt toate la fel de importante pentru cultura românească și sunt independente de orientarea academică sau modernistă, precum și de stilul concret al unui compozitor. Ele nu se regăsesc doar în muzică sau doar în muzica românească; pe de altă parte, niciun compozitor nu poate fi definit printr-o singură dimensiune. Este vorba deci mai mult de o simplă încercare de a privi „peste” contribuțiile personale ale compozitorilor și de a căuta, în substratul diversității poate unice a muzicii românești contemporane, unele date, trăsături comune generatoare, care dirijează această diversitate. Această perspectivă are tangențe cu punctul de vedere arhetipal menționat mai sus. Fiecare dintre cele patru tendințe menționate poate cunoaște forme proprii de narativitate, dar și de monotonie.

Monotonia a jucat întotdeauna un rol important mai ales în istoria muzicilor tradiționale. Sugestii ale muzicii asiatice, în special a celei hinduse sau indoneziene, ca și poliritmica africană, alături de influențe ale Școlii de la Nôtre-Dame din secolele XII-XIII sau din *Free-Jazz* sau *Psychedelic Rock* au jucat rolul decisiv în muzica minimal-repetitivă americană. Fără a fi percepută sau teoretizată în mod specific, o anumită „monotonie arhetipală” este comună muzicii tradiționale românești (folclorice și religioase) ca și a celei culte. Dar nici pe departe numai aici. Pentru că acest lucru trebuie din nou subliniat: la fel ca toate procesele arhetipale, „monotonia arhetipală” nu este de fapt o invenție sau descoperire nouă sau existentă doar într-o anumită zonă geografică, ci este vorba mai ales de reamintirea unei vechi funcții universale a muzicii.

Am menționat mai sus o serie de nume ale unor compozitori din diferite epoci și regiuni implicați în definirea unei „monotonii arhetipale”; preiau și completez această listă, cu autori orându-i cronologic (este vorba în cele mai multe cazuri, mai ales în cazul compozitorilor dinaintea de 1940, de o *monotonie parțială, relativă*), cu intenția de a documenta extensia în timp a acestei idei în muzica europeană cultă: Perotinus (1150?-1200?), Heinrich Schütz (1585-1672), Antonio Vivaldi (1678-1741), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Richard Wagner (1813-1883), Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925), Charles Ives (1874-1954), Maurice Ravel (1875-1937), Béla Bartók (1881-1945), Igor Stravinsky (1882-1971), Carl Orff (1895-1982), Olivier Messiaen (1908-1992), John Cage (1912-1992), Andrzej Panufnik (1914-1991), György Ligeti (1923-2006), Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002), Luc Ferrari (1929-2005), La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Steve Reich (1936), Philip Glass (1937), Zygmunt Krauze (1938), Frederic Rzewski (1938), Louis Andriessen (1939), John Adams (1947).

În muzica tradițională românească (folclor) găsim nenumărate forme de existență a „monotoniei arhetipale”. Este vorba mai ales de o *monotonie parțială*, ca în cazul unor rituale

(cum ar fi *ritualul funebru: cântecul zorilor, al bradului, bocetul*, dar și în *ritualele de primăvară sau de iarnă*, ca în cazul ritualului *Toconecele* sau, mai ales, în cazul *colindelor*), unde pseudo-strofe sau refrene de obicei scurte se repetă cu variațiuni minime. Un caz special îl reprezintă *semnalele de bucium* (unde repetiția unor celule melodice de 2/3/4 sunete este esențială, reprezentând procedeul principal al unei secțiuni centrale repetitive caracteristice, încadrată între formule introductive sau concluzive standard, pentru fiecare dintre cele trei zone: vest, sud-est, nord) sau *doina* (în forma căreia repetarea unor formule melodice ornamentale este de asemenea definitorie), dar și în obiceiul *hăulitului*. Atât *semnalele de bucium* cât și *doina* au o formă liberă, improvizatorică. Poate însă că *muzica de joc* este genul folcloric ce nu poate fi conceput fără repetiții, în special în zona carpatică, dar și în Maramureș sau în Câmpia Dunării (regiune în care, în contextul ciclic, deci de asemenea repetitiv, al *Călușului*, a existat și o funcție magică). În această muzică de joc se repetă, exact sau cu variațiuni minime, alături de fundalul ritmic monoton al acompaniamentului, celule, motive, fraze, sau doar fragmente ale acestora, de exemplu formule melodice finale.

În arta muzicală cultă românească modernă „monotonia arhetipală” este prezentă în forme specifice la Aurel Stroe: *Arcade* (1962), *Laude* (1966), Cornel Cezar: *Aum* (1965), Anatol Vieru: *Museum music* (1968), Ștefan Niculescu: *Aforisme de Heraclit* (1968-69), Octavian Nemescu: *Concetric* (1969), Mihai Moldovan: *Cantemiriana* (1976), Horațiu Rădulescu: *The Quest* (1996), Costin Mioreanu: *Finis-Terre* (2011), Mihnea Brumariu: *Duo for two violas* (2013), ocazional și la Doina Rotaru: *Clocks* (2007) sau la Liana Alexandra, Irinel Anghel, Mihaela Vosganian, Gabriel Mălăncioiu etc. Ea este legată fie de muzica americană minimal-repetitivă, fie de o apropiere de muzica tradițională (ceea ce ne poate aminti pe Stravinski, Bartók, Messiaen), fie de mixturi stilistice diverse de tip *cross over*, care includ și sugestii sau contacte cu alte genuri muzicale. Cu unele excepții, este vorba și aici mai ales de o *monotonie parțială*, adesea cu caracter introductiv, sub forma unui fragment sau ca un fel de acompaniament. Dar lista

compozițiilor care au o tangență cu „monotonia arhetipală” este foarte lungă și, prin extinderea noțiunii de *monotonie parțială*, devine practic infinită. Am citat mai sus cu titlu exemplificativ doar câte o lucrare pentru fiecare compozitor, desigur însă că se pot găsi numeroase alte exemple pentru fiecare dintre ei, după cum se pot găsi și alți compozitori care ar trebui citați.

După cum am arătat, în cazul meu, ideea *atemporalității* și a „monotoniei arhetipale”, deci și teoretizarea lor, inclusiv terminologia adecvată, pleacă de la experiența compozițională proprie. Este deci normal ca această idee să fie prezentă, sub diferite forme, în multe lucrări ale mele, mai vechi sau mai noi, de fapt, aproape în fiecare dintre ele. Poate că în modul cel mai pregnant în ciclul denumit ca atare *Atemporal Studies* (*Corona Borealis*, 1980, *Aequilibrium*, 1982, *Crystal Silence*, 1987 etc.) dar și în piese mai vechi sau mai noi cum ar fi *Jocuri Festive* (1965) și în tot ciclul *Jocuri*, în *Eight Static Pieces for Piano and Tape* (1968), în *Model Mioritic* (1970) și în tot ciclul *Modele*, în primele două simfonii (1975, 1980), în cvartetele de coarde, mai ales în cvartetul nr. 1 *Composition with Red, Yellow and Blue* (1980) sau nr. 10 *In Perpetuum* (2007), în fine, în piese izolate ca *Studie zu Columna Infinita* (2008) etc. dar și în filme cum ar fi *Silver-Gold Monotony* (2019) sau *Odenwald 1-2-3-4* (2020).

Unele dintre compozițiile amintite, începând cu Aurel Stroe, au tangențe evidente cu sculptura monumentală a lui Constantin Brâncuși, *Columna Infinită*. Ele se caracterizează printr-un design compozițional relativ simplu și evitarea oricăror efecte străine, adică prin concentrarea extremă a procedurilor compoziționale (ceea ce nu exclude nuanțele fine sau numeroasele variații), prin unele elemente repetitive, printr-o „culoare expresivă” constantă. La fel ca și sculptura lui Brâncuși, multe lucrări au o *monostructură macrocelulară* bazată pe repetarea unei idei sau a unei alternanțe simple de idei; ele se deosebesc însă de cele mai multe ori de aceasta, deoarece este vorba rareori de lucrări pur minimal repetitive. Aproximarea lor de Brâncuși se datorează, în cele din urmă, unei

anumite „înrudiri arhetipale”, care traversează granițele dintre arte.

Adesea nu poate fi vorba de o muzică obișnuită: majoritatea lucrărilor compozitorilor enumerați mai sus renunță radical la ceea ce se numește de obicei temă, motiv, frază, structură ierarhică în general, sau dezvoltare, dramaturgie, iar forma lor arhitecturală, limitată în timp sau nu, cu partitură sau nu, nu are de multe ori un început sau un sfârșit definit din perspectiva dezvoltării structurilor: muzica ar putea continua și dincolo de limitele prevăzute de compozitor. Impresia generală a multor compoziții monotone este aceea a unui „mecanism” care funcționează neconținut conform anumitor reguli stricte, „mecanism” relativ simplu, dar suficient de complex încât să poată fi perceput doar în momente trecătoare. Majoritatea pieselor nu sunt agresiv moderniste, dar în niciun caz tradiționaliste; ar fi destul de dificil să se găsească asemănări cu stiluri sau curente muzicale contemporane. În contextul (respectiv, în cadrul) muzicilor post-seriale, aleatorice, improvizatorice, al teatrului instrumental, al muzicii spectrale etc. sau al post-modernismului, „monotonia arhetipală” pare a fi o insulă izolată.

Între monotonia ultra-radicală, de graniță, a lui La Monte Young, și muzica „normală”, există deci o zonă specială în care monotonia

(1) evită în mod sistematic orice „anecdote” literare sau muzicale, noutățile informaționale pregnante, precum și *dezvoltarea* și *dramaturgia* (cel puțin, în formele lor perceptibile, deoarece o evoluție poate fi atât de lentă, încât să nu mai fie percepută),

(2) renunță la grotesc, parodie, ironie, și le preferă simplitatea abstractă și puritatea,

(3) preferă ideile simple (formule melodice, ritmuri, armonii), clare, „clasice”, „neutre”,

(4) se bazează pe principiul de construcție *iterativ* (opus celui *progresiv*),

(5) preferă, mai mult decât repetarea mecanică a unui motiv, alternarea a două sau mai multe idei,

(6) expune totul permanent variat, mai ales prin variațiuni minime, abia perceptibile,

(7) preferă adesea duratele lungi, *tempo*-ul extrem de lent (caz în care muzica poate fi și non-repetitivă), liniștea, latura contemplativă,

(8) tinde în mod deliberat către un *caracter obsesiv*, eventual hipnotic, către transă,

(9) eventualele segmente de formă sunt omogene, „plate” și se juxtapun liber, fără a fi legate cauzal între ele; nu li se atribuie niciun rol special (de exemplu, introductiv sau concludiv, domină *flexibilitatea sintactică*,

(10) deziluzionează ascultătorul orientat, „fixat” pe căutarea unor structuri muzicale narative,

(11) nu este o procedură ocazională, ci reprezintă nucleul elaborat al unei muzici specifice,

(12) nu este divertisment ieftin, diletantic, tradiționalist, ci se desfășoară la nivelul artei contemporane.

Acestea sunt atributele unei „monotonii arhetipale” care pot fi considerate ca vizând o estetică proprie, o *estetică a monotoniei* [Georgescu 2007:125-143].

Un ultim gând referitor la acest fenomen. Imaginația noastră nu poate pleca decât de la experiențe trăite real; dar acestea pot fi combinate apoi astfel, încât să rezulte ceva ce poate ajunge foarte departe de realitate. Tot experiența umană a dovedit repetat că orice idee rezultată dintr-o asemenea combinație imaginară, oricât de „trăsnită” ar fi ea, odată clar conturată, *va deveni cândva realitate*. Este cazul unor invenții neobișnuite, care păreau la început irealizabile sau inutile. Deci nu toate invențiile tehnice au corespuns unei *necesități practice imediate*, unele au părut gratuite, fiind valorificate mult mai târziu (zborul, comunicarea la mari distanțe, precizarea vremii, privirea în adâncul oceanelor sau în lumea atomului, vizitarea lunii). De unde provin asemenea idei? S-ar putea spune că natura „ascunde” pur și simplu și o altă lume, o lume fantastică, pe care doar imaginația o dezvăluie mai întâi, înainte de a fi văzută de către toți.

Oricum, în comparație cu invențiile tehnice, cele artistice par a nu corespunde vreunei necesități, par a fi toate un fel de „joc pur”. Aceasta este însă doar o aparență, pentru că oamenii au tot felul de necesități. Imaginea Eternității, atât de bogat conotată în diferite religii, rămâne poate cel mai bun exemplu. Fiecare om trăiește experiența *timpului unidirecțional*, a ceva „ce nu se mai întoarce”, de aceea este evident că ideea *atemporalității*, sugerată prin monotonie, deci ideea „suspendării timpului”, acționează *împotriva* naturii, a realității, a bunului simț. Dar, ca și în multe alte cazuri, și această idee se bazează pe dorința și posibilitatea pe care o au oamenii *să-și imagineze ceva*, o anumită stare, și anume, una în care timpul, caracterul său fugitiv, să nu mai joace niciun rol. Asemenea exemple sunt concretizate în vechi dorințe și iluzii cum ar fi „tineretea fără bătrânețe”, „viața de după moarte”, „călătoria în trecut”, „reîntoarcerea din infern”, învierea, reîncarnarea, paradisul, dreptatea. Unele dintre asemenea iluzii în domeniul temporal au plecat de la trăirea reală a caracterului ciclic al fazelor lunii sau al anotimpurilor, care includ „creșterea și descreșterea” satelitului terestru, respectiv „reîntoarcerea” anuală a soarelui, a primăverii, „renașterea” naturii. Recunoașterea *ciclicității*, implicit depășirea conceptului de timp linear, unidirecționat, este primul pas în imaginarea și acceptarea *atemporalității*. Deoarece nici acest construct – „atemporalitatea monotoniei” – nu este cu totul artificial, el pleacă tot de la o experiență reală, pe care însă o dezvoltă, o prelucrează apoi fantezist cu mijloacele artei respective, în acest caz, ale „muzicii atemporale”. *Această realizare pe plan artistic a unui vechi vis este tot o necesitate umană, „împlinește” iluzoriu o veche dorință omenească.* Sensul „monotoniei arhetipale”, ca și *perceperea atemporalității*, este acela de a „suspenda timpul”, de a „se sustrage schimbării”, deci și a „pierderii prezentului”, al caracterului fugitiv al vieții, *a se opri asupra unei unice clipe, în care se recunoaște Eternitatea*, a-i spune acestei clipe: „O, clipă, rămâi, ești atât de frumoasă!”

Bibliografie selectivă

- Anghel, Irinel, *O posibilă teorie a creației arhetipale*. În: Muzica, București, Nr.4-5/1996
- Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. Editura Muzicală, București 1997 (Reeditat: Eikon, Cluj-Napoca 2018)
- Barrett, Cyril, *Op Art*, Köln, 1974 (London 1971)
- Bergson, Henry, *Zeit und Freiheit*. In: Henry Bergson, Denken und schöpferisches Denken. Aufsätze und Vorträge. Frankfurt a. M. 1985
- Brelét, Gisèle, *Le temps musical*. Paris 1949
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris 1973
- Daniélou, Alain, *Traité de musicologie comparée*. Paris 1959
- Daniélou, Alain, *Sémantique musicale*. Hermann, Paris 1967
- Daniélou, Alain, *Magie et Musique Pop*. În: The World of Music, vol. XII, nr. 2/1970, Mainz
- Dediu, Dan, *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop și ornament în creația muzicală*. Biblioteca UNMB 1995, manuscris
- Dediu, Dan, *Aplicații ale fenomenologiei arhetipale muzicale la Simfonia de cameră op. 33*. În: George Enescu în muzica secolului XX la 40 ani de la moartea sa. 1995, Simpozionul Internațional de Musicologie „George Enescu”, Editura Muzicală, București 2000, p. 93-97
- Duțică, Gheorghe, *Orizonturi componistice românești*. Editura Muzicală, București 2016
- Eliade, Mircea, *Myths, Dreams and Mysteries*. New-York 1957
- Fraisse, Paul, *Psychologie du temps*. Paris 1967
- Franz, Marie-Louise von-, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé, *Der Mensch und seine Symbole. Von C. G. Jung*. Solothurn, Düsseldorf 1993
- Georgescu, Dan Corneliu, *Considérations sur une „musique atemporelle”*. În: Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Tome XVI, București 1979, p. 35-42
- Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes [III]. The Iterative Building Principle*. In: RRHA. Série TMC. Tome XXII, Editura Academiei RSR, București 1985, p. 49-5
- Georgescu, Corneliu Dan, *Timpul muzical enescian*. Referat susținut la simpozionul internațional de musicologie „George Enescu”, București, 5-8 septembrie 2007. Publicat inițial în Secolul 21 Luxemburg – o capitală în Europa, București 2008, p. 338-347 și în limba germană, sub titlul *Essays zu George Enescu. III. Enescus „Musikalische Zeit”*, în: Studia Universitatis. Series Musica. Cluj-Napoca, 1/2008 p. 39-52 și republicat apoi de mai multe ori.
- Georgescu, Corneliu Dan, *Considerații asupra unei „muzici atemporale”. Introducere la o estetică a monotoniei*. În: Estetică muzicală. Un altfel de manual. București 2007, p.125-143
- Ghyka, Matila C., *Estetica și teoria artei*. București 1981

Revista MUZICA Nr. 4 / 2021

- Herzfeld, Gregor, *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young*. Franz Steiner Verlag, München 2007
- Hillman, James, *Archetypal Psychology*. Spring, Dallas 1983
- Houben, Eva-Maria, *Die Aufhebung der Zeit*. Stuttgart 1992
- Jacobi, Jolande, *Die Psychologie von C. G. Jung*. Fischer Taschenbuch Verlag, Olten 1971
- Jung, Carl Gustav, *Bewußtes und Unbewußtes*. Fischer Bücherei, Frankfurt a.M., Hamburg 1957
- Jung, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*. Librairie de l'Université, Georg & Cie, Genève 1963
- Jung, Carl Gustav, *Gesammelte Werke in 17 Bänden*. Walter-Verlag, Olten 1966-1972
- Jung, Carl Gustav, *La conscience morale dans la perspective psychologique*. În: *Aspects du drame contemporain*, Buchet-Chastel, Paris 1970
- Jung, Carl Gustav, *Les racines de la conscience*. Buchet-Chastel, Paris 1971
- Jung, Carl Gustav, *Archetypen*. DTV München 1990
- Kramer Jonathan D., *Studies of Time and Music. A Bibliography*. În: *Music Theory Spectrum* 7, 1985, p. 72-106
- Nemescu, Octavian, *Elementele arhetipale naturale în perspectiva recuperării lor de către culturalitățile muzicale [II]*. În: *Muzica*, București, Nr. 1/1990, p. 45-51
- Nemescu, Octavian, *Despre naturalitatea, culturalitatea și transculturalitatea sunetului*. În: *Arta* București, 3/1990, p. 22-24
- Nyman, Michael, *Experimental Music. Cage and Beyond*. London 1974
- Piaget, Jean, *Les mécanismes perceptifs*. Paris 1961
- Piaget, Jean, *L'Épistémologie des temps*. Paris 1966
- Reich, Steve, *Writings about Music*. Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1974
- Rossolato, Guy, *Répétitions*, In: *Musique en Jeu*, Paris, no. 9/1972
- Samuels, Andrew, Shorter, Bani, Plaut, Fred, Samuels, *Jung'scher Psychologie*. DTV, München 1991
- Strobel, Wolfgang, *Klang–Trance–Heilung. Die archetypische Welt der Klänge in der psychotherapie*. In: *Musiktherapeutische Umschau [MTU]*, Oldenburg, 9/1988, p. 119-139
- Timmermann, Tonius, *Musikalische Strukturen und ihre psychische Wirkung*. Freies Musikzentrum/Eigenverlag, München 1983
- Timmermann, Tonius, *C. G. Jung, die Musik und die Musiktherapie*, Reichert, Wiesbaden 2020
- Warming, Patrici, *Psyche and Sound. The Use of Music in Jungian Analysis*. În: Don Campbell [Ed.]: *Music and Miracles*. Quest Book, Weaton 1992, p. 230-241

(Am renunțat la expunerea listei adreselor din Internet a numeroaselor date legate de exemplele din artele plastice, muzica tradițională sau modernă citate în textul de mai sus, din motive de economie a spațiului).

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

A study over musical archetypes (VIII) „Archetypal Monotony” – an aesthetic principle

The *Monotony* is a notion often regarded to as being negative because the common search for entertainment, for the musical „anecdote” is, in this case, permanently frustrated. It is also a flexible notion, dependent, on one hand, on the cultural ken of the public and on the other hand displaying itself under an *absolute* or *relative* form, depending on the role to play. There is a tight connection between the *iterative construction principle*, the „timeless music” and the *monotony*: from the perspective, an illusion, of course, of the „time suspension”, in the spotlight are the musical structure, its psychological effect (that can go up to a trance), and its meaning from the aesthetic point of view. In the case of *absolute monotony*, regarded as an intentional compositional technique, we have a „time wandering” similar to a labyrinth wander, through systematic distortion of the order and the time of events, thus a normal *time topology*, through the abolition of new, evolution of dramaturgy of the musical creation.

The current terrain for monotony is traditional music (African, Asian). In the Romanian traditional music, monotone repetitions define the *bucium* genre, *doina*, *hăulit*, dance music. Just like the Romanian modern music, this is about a *variational monotony*, a certain one that separates it from the American repetitive minimalism. Models of it in the arts or sculpture field one may find in Constantin Brâncuși as in *minimal art* or *op-art*.

The archetype perspective, inspired by the analytical psychology of Carl Gustav Jung, allows a thorough insight on this phenomenon, in which one can decipher the will to make the transient present time permanent, to find Eternity in the passing moment.