

LBRIS

We know  
books

© Editura EIKON  
Calea Giulești 333, Sector 6, București  
060269  
www.edituraeikon.ro

contact@edituraeikon.ro  
difuzare@edituraeikon.ro

Editura Eikon este acreditată de Consiliul Național al Cercetării Științifice  
din Învățământul Superior (CNCSIS)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României  
**ARDELEANU, COSMIN**

**Ce se-aude la a doua vedere - O prezentare muzicală a scenografiei  
de teatru** / Cosmin Ardeleanu ; pref. de Marina Constantinescu și cuv.  
înainte al autorului. - București : Eikon, 2021

Conține bibliografie  
ISBN 978-606-49-0461-4

I. Constantinescu, Marina (pref.)

792

Tipar: Printco  
B-dul Chimiei 14, Iași  
700293  
www.printco.ro

Grafica de interior și cea a copertei, fotografiile și desenele:  
Cosmin Ardeleanu

COSMIN ARDELEANU

**C E  
S E - A U D E  
L A  
A D O U A  
V E D E R E**

*O prezentare muzicală a scenografiei de teatru*

Prefață de  
Marina Constantinescu

Cuvânt înainte  
al autorului

## Cuprins

Prefață (5)

Cuvânt înainte (9)

**1. Primele notițe privitoare la posibile corespondențe  
între muzică și plastică (27)**

1.1. Cum auzim și vedem artele frumoase (37)

1.2. Sunetul muzical și punctul de materie (43)

1.3. Calitățile sunetului și ale punctului de materie (50)

1.3.1. Înălțimea sunetului, tonul și valoarea culorii (50)

1.3.2. Durata sunetului și „durata” în arta plastică (55)

1.3.3. Intensitatea sonoră și vizuală (58)

1.3.4. Timbrul în muzică și în artele plastice (60)

1.3.5. Începutul și sfârșitul sunetului în artele vizuale.

Textura în muzică (67)

1.4. Spațiul teatral și cel muzical (80)

**2. Câteva considerații referitoare la psihologia artelor (91)****3. Cum construiesc artiștii?**

Organizarea materialului sonor și a celui plastic.

Reflexiile acestor ordini pe scena de teatru (115)

3.1. Scara generală sonoră și spectrul cromatic (117)

3.2. Octava și cercul cromatic (121)

3.3. Intervalul în muzică și plastică. O simetrie ireproșabilă  
a contrastelor (127)3.3.1. Contrastul *complementarelor* în traducere muzicală (130)

- 3.3.2. *Clar-obscur*-ul intensităților muzicale (134)
- 3.3.3. Alăturarea calorică a modurilor major și minor (140)
- 3.3.4. Contrastul *de calitate* și cel *simultan* în lumea sunetelor (143)
- 3.3.5. Contrastul *de cantitate* (150)
- 3.3.6. Suprapunerea contrastelor (154)
- 3.4. Traducerea acordului cromatic în limbajul sunetelor.  
Armonia (162)

#### **4. Congruențe ale imaginilor muzicale, plastice și teatrale (179)**

- 4.1. Spațiul sonor, cel al operei plastice și acela al reprezentației teatrale (187)
- 4.2. Imaginile muzicale, plastice și teatrale (193)
- 4.3. Configurația abstractă a imaginilor (206)
- 4.4. Structura imaginilor (213)
- 4.5. Relaționările imaginilor (224)
- 4.6. Particularitățile imaginilor artistice (236)

#### **5. Tehnici de compoziție omniprezente (253)**

- 5.1. Principii de organizare a materiilor sonore, plastice și teatrale (257)
- 5.2. Simetria (268)
- 5.3. Proporția de aur (279)
- 5.4. Contrapunctul (293)
- 5.5. Ritmul și asamblarea asociativă „Gestalt” a întregului (325)

#### **6. Tempoul muzical și timpul teatrului și artelor plastice (365)**

#### **7. Lumi diferite, aceleași emoții (385)**

- 7.1. Umorul (387)
- 7.2. Umorul ironic, satira (398)
- 7.3. Grotescul (405)
- 7.4. Durerea, pasiunea în exces (411)

#### **În loc de încheiere (419)**

#### **Referințe bibliografice (441)**

Nu aud atunci opera ca o succesiune, aceasta va veni mai târziu,  
ci o aud oarecum întregă și în același timp<sup>73</sup>.

**1. P R I M E L E  
N O T I Ţ E  
P R I V I T O A  
R E L A P O  
S I B I L E  
C O R E S P O N  
D E N Ţ E  
Î N T R E M U  
Z I C Ă Ş I  
P L A S T I  
C Ă**

„Când compun, am întotdeauna o imagine în minte  
și îi urmăresc liniile.”

*Ludwig van Beethoven*

**P**e 4 decembrie 1959, în subsolul unui magazin de mobilă aflat pe o străduță îngustă, care pornea de la colțul teatrului La Scala din Milano, se inaugura galeria „Azimut”. Cu o expoziție de „linii”. „Linia de 19,93 metri” a lui Manzoni, împreună cu altele, mai lungi sau mai scurte, fuseseră semnate de artist, înfășurate și apoi sigilate în tuburi de carton. Vernisajul de la „Azimut”, organizat de Enrico Castellani și Piero Manzoni, era însoțit de apariția revistei „Azimuth”, al cărei „h” adăugat n-am reușit nicicum să-l dezleg. Poate era venit din engleză, pentru internaționalizarea jurnalului. Dar atunci de ce n-ar fi fost și galeria internațională? Oricum, și „Azimut”, și „Azimuth”, italienești sau internaționale, încercau amândouă redefinirea artei într-o manieră complet diferită față de cea cu care publicul era obișnuit. Primul dintre cei doi fondatori, arhitect de formație, avea să picteze în anii următori tablouri albe, asemănătoare celui din „Arta” Yasminei Reza, un pic mai „muncite” decât „liniile” din ’59: picturi așa-zis „tridimensionale”, zgâriate mai întâi cu unghiile și vopsite apoi cu o singură culoare. Celălalt tulbura însă vizitatorii „Azimutului” încă din prima zi, de la intrare, oferindu-le spre „devorare” ouă fierte, imprimate pe coajă cu propria-i amprentă. Un an mai târziu, expunea „Respirația artistului”, niște baloane umflate de el, personal, care se chemau „sculpturi pneumatice”. În 1962, se iscălea pe spatele unei femei, numind-o apoi „Sculptura care trăiește”.

Ce voiau oare acești artiști? Pur și simplu să se amuze? N-avem cum să știm sigur dacă înfățișarea lor era întruna sobră, dacă, trecător, nu le mai și încolțea câte un zâmbet. Dar erau ei oare niște simpli impostori? Aduceau „lucrările” lor, odată cu stupefacția publicului, și sfârșitul artei?

Cu siguranță că un fel de sfârșit, realizau ele. Dar nu neapărat unul al „Artei”. Poate că puneau punct apoteozei unor *curențe* artistice. Poate marcau un prag și mai mare, acela al trecerii de la *reprezentare* la *senzație*, la *idee*. Un „sfârșit” cu implicații apreciabile, nemaivăzute până atunci. Oricum ar fi fost, numai amuzante sau prefăcute nu erau aceste „creații”. Căci în paginile revistei „Azimuth”, Yves Klein își descria *ars poetica* pe cât de solemn, pe atât de elocvent și revelator: „Liniile (formele, compozițiile) reprezintă concretizarea situației noastre sentimentale, a creierului, a inimii noastre; reprezintă limitele noastre psihologice, patrimoniul nostru ereditar, educația noastră, scheletul nostru... dorințele, calitățile și vicleniile.”<sup>4</sup>

Arta se înstrăinase de originile ei, părea să-și fi pierdut sensul autentic, viu. Fusese asediată de forme fără fond. Iar acest sentiment de „sfârșit”, deși anticipa o extincție neiertătoare, nu era o premieră. El fusese trăit la fiecare prag al trecerilor de la un curent artistic la altul. Și niciodată nu adusesse cu el finalul, ci dimpotrivă, renașterea. Întoarcerea la ceea ce trebuie să reprezinte „liniile, formele și compozițiile”, despre care scria Yves Klein într-o revistă avangardistă ce părea ruinătoare, însemna de fapt o reînviere. Chiar dacă impresioniștii nu mai lucrau închiși în atelierele lor, luni de zile, la peisaje amintite sau închipuite, ci le schițau în grabă „impresiile”, iar „avangardiștii” umflau baloane cu respirația lor, toți „revoluționarii” mai degrabă *reveneau* decât să fi pornit undeva. Cu aparența orientării spre un necunoscut îngrijorător, toți se întorceau de

<sup>4</sup> Cornel Ailincăi, *Introducere în gramatica limbajului vizual*, București, Ed. Polirom, 2010, p. 11

fapt la origini. Originii ale însemnătății artei, ale motivației ei, ale naturii și umanității, inspiratoarele ei dintotdeauna.

Creația unui artist veritabil e inseparabil legată și de formația sa, dar și de lumea care-l înconjoară. Și peisajul unui pictor, și sonata unui compozitor conțin liniile și formele imaginate de creatorii lor în urma relaționărilor (conceptuale, teoretice, dar și sentimentale) atât cu ei înșiși, cât și cu lumea din jurul lor. Monet, când picta Big Ben-ul, îl picta așa cum îl „vedea” el. Însă construia totuși pe pânză Big Ben-ul la care se uita. Numai că lumina soarelui se schimba repede, iar peisajul arăta, de la un minut la altul, altfel. Până să le înregistreze, culorile Parlamentului erau înlocuite de altele, noi. Și atunci, le-a pictat mai repede pe cele pe care le vedea *în acel moment*. Pensulația schițată în viteză, „impresionistă”, a lui Monet este, așadar, tocmai rezultatul preocupărilor sale pentru autenticitate, pentru congruența operei cu realitatea descrisă. Oricât de „frumoasă” ni s-ar părea astăzi, ea nu a fost „inventată” de dragul ei, ci de dragul adevărului. Cu alte cuvinte, tehnica lui Monet a fost „născută, nu făcută”.

Peter Brook a scos în culise toate mobilele și flancurile de pe scenă căutând același adevăr pierdut. Jan Fabre a ajuns apoi în același fel să substituie în spectacolele sale *iluzia* și *povestea* prin derularea în timp real a acțiunii. Actori, cântăreți și dansatori n-au mai construit personaje, jucându-se în schimb unul cu altul sau cu publicul. Începutul și sfârșitul unei reprezentații au dispărut, iar durata spectacolului a ajuns să depindă numai de puterile celor de pe scenă. Iar aceste „schimbări” nu au fost cu nimic mai puțin radicale decât aceea (la fel de înfricoșătoare) a lui Schönberg, cel care s-a pornit să scrie

muzică fără nicio tonalitate, cu toate cele douăsprezece note, pentru că, spunea el, nimeni nu avea acest curaj, iar cineva trebuia odată și-odată s-o facă. E ușor de observat că toți marii compozitori, pictori, poeți și creatori de teatru și-au înălțat operele printr-un fel de exerciții de sinceritate din ce în ce mai izbutite, încercând doar să descrie veritabil, nuanțat și cât mai inspirat „lumea” pe care o observau în jurul lor.

Parcă toți maestrul s-au întrecut (cu ei înșiși sau poate și unul cu altul) în a fi de fapt cât mai sinceri. Și căutând neconținut cele mai potrivite forme de expresie, alchimia frământărilor lor a extras un șir de idei comune, care i-au însoțit în aceași măsură și pe marii muzicieni, și pe pictorii celebri sau pe arhitecții care au înălțat metropole, în călătoriile lor spre diferite dimensiuni spirituale. Clasicismul, Romantismul, ca și toate „ismele” artistice ale secolului trecut (cele contemporane încă fac obiectul polemicilor) nu sunt altceva decât rezultatele unor exerciții comune de onestitate.

Iar sinceritatea nu este singurul punct comun al demersurilor marilor artiști. Fiindcă nici listele de opusuri ale compozitorilor, nici retrospectivile expuse ale pictorilor sau sculptorilor nu sunt altceva decât încercările lor de a descrie cât mai bine *lumea pe care au observat-o*. Elementele constitutive ale diverselor limbaje artistice, „părțile lor de vorbire”, morfologice, și-au aflat astfel mereu originea comună în noțiuni simple, fizice, inconjurătoare. Teatrul își justifică primul existența numai în proximitatea umanității, proclamându-se „oglină a lumii”. Dar și sunetele, și formele sau culorile, toate „materiile prime” ale artelor se prezintă mai înainte de orice printr-o gramatică comună a naturii, prin noțiuni fizice originare pre-

cum frecvența, durata, amplitudinea sau forma unor vibrații.

Acestea, raționale, riguroase, par să constituie curios punctul comun, rădăcina din care, alegoric și nestânjenit, după pofta artiștilor, și muzica, și plastica înfloresc, ajungând împreună cu celelalte arte, regia, actoria, coregrafia, să ființeze un spectacol de teatru. Originea lor structurală identică, fizica vibrațiilor, pare să fie un fel de generator al întregului studiu pe care urmează să-l etalez mai departe, organizat după modelul celebrei „cărți galbene”, „biblia” pe care toți muzicienii (cei români, cel puțin) au învățat-o pentru examenele din școală, renumitul „Tratat de Teoria Muzicii” al profesorului Victor Giuleanu<sup>5</sup>.

„Cartea galbenă” (și dezarmant de grosă) începe cu capitolul vibrațiilor. Întreaga analiză copleșitoare care urmează se ridică pe această fundație, a cercetării oscilațiilor. Ori sunetele vocilor actorilor, formele și culorile decorurilor și costumelor, situațiile de lumină în care personajele evoluează pe o scenă de teatru și înfățișarea recuzitei din jurul lor nu sunt altceva decât alcătuirii de *vibrații* ale materiei, care călătoresc neîntrerupt, prin sală, către scaunele spectatorilor. Ca să descopăr și apoi să examinez locul comun al întâlnirii dintre meșteșugul înșiruirii sunetelor și cel al potrivirii formelor și culorilor, cel mai nimerit început pare a fi privitul pătrunzător, sub lupă, al „materialelor” cu care fiecare dintre aceste arte își înalță operele.

Muzica e indiscutabil făcută din sunete. Înainte de orice considerație privitoare la cum sunt ele așezate pe portative, sunetele sunt rezultatele unor vibrații. Obiecte, numite în fizică „corpuri”, solide, lichide sau gazoase vibrează devenind *surse sonore*. Oscilațiile lor sunt transmise mediului înconjurător. Un

5 v. Victor Giuleanu, *Tratat de Teoria Muzicii*, București, Ed. Muzicală, 1986

ciocănel dintr-un pian lovește niște coarde, iar acestea încep să vibreze: se deformează și revin apoi la forma lor inițială, executând această mișcare foarte repede, de foarte multe ori, cu o putere din ce în ce mai consumată, mai sfârșită, ajungând într-un final să tacă. Până atunci însă, aerul din jurul lor se pornește și el îndată să vibreze, iar aerul vecin, acela din afara pianului, preia instantaneu aceste vibrații ducându-le mai departe, până la pereții sălii de concerte, trecând pe la urechile ascultătorilor din sală.

Coardele care au fost lovite în interiorul pianului au o anumită elasticitate, schimbătoare de la una la alta. Materialul din care sunt ele făcute este în plus unul *special*, diferit de cel al coardelor unei chitare, de exemplu. Aceste calități se „aud” *unic*. De aceea coardele lovite ale pianului sună într-un fel, iar cele ciupite ale harpei, altfel. Și dacă alte coarde, să zicem unele de vioară, sunt atinse cu un arcuș, sunetul lor este la fel de unic, de special, ca și sunetul unui curent de aer care trece printr-un oboi: altul decât cel obținut prin traversarea unui tub de orgă. Chiar dacă nu le auzim într-o sală de concerte, ci acasă, ascultând un disc, remarcăm vibrații asemănătoare acelor „live”, produse însă de membranele difuzoarelor, după ce altele (mecanice), ale acului din doză, generate de șanțurile gravate pe disc, și-au schimbat de mai multe ori înfățișarea, mutându-se prin cabluri (electrice) din pick-up în amplificatoare și apoi în boxe.

Așadar, artele plastice par deocamdată să fie ușor de așezat lângă muzică. Întrucât culorile sunt și ele, ca și sunetele, rezultatele unor vibrații. Ajung la noi în același fel, oscilând. Doar că pe ele nu le mai auzim, ci le vedem. Dar aceleași calități ale *oscilațiilor* lor luminoase sunt cele care le determină însu-

șirile. Impresia că un obiect are o culoare sau alta apare după ce acesta a absorbit anumite componente ale luminii care a ajuns la el, reflectând apoi restul, ce a mai rămas din ea, împrăștiindu-l în jur până la ochiul privitorului. Așa se „recunoaște” o culoare, ca și un sunet de pian, de îndată ce se observă. După cum se aude, așa se și vede: recunoscând *oscilații*. Atât formele obiectelor, limitele unde ele se termină, cât și particularitățile suprafețelor lor, detaliile, texturile lor, le remarcăm în același fel în care auzim un instrument care „cântă”, constatând o oscilație, observând imediat calitățile ei.

Întâlnirea dintre muzică și arta plastică se petrece astfel *înaintea* oricăror presupuneri teoretice, încă de la atingerea primei coarde, de la cea dintâi tușă a pensulei, îndată ce auzim sau vedem operele acestor două arte, prin simpla lor ființare. E limpede că materia lor primă e aceeași mișcare oscilatorie. Vibrații de toate felurile se mută în lumea fiziologică, interioară, a spectatorilor venind din universuri diferite, sonore sau vizuale. Dar și sunetele intonate pe durata unei piese muzicale, și imaginile care se derulează prin contemplarea unei instalații, unui tablou sau a unei fotografii, ca și informațiile care se adună urmărind un film artistic sau un spectacol de teatru se transformă într-un șir de senzații produse de organele receptoare, urechi și ochi, în urma impresionării lor cu aceleași *vibrații*. Oscilațiile sonore împreună cu cele ale luminii sesizate de spectatori le conferă calități speciale și sunetelor ascultate, și decorurilor observate pe scenă. Proprietățile naturale, fizice, ale vibrațiilor determină fiziologic ceea ce se numește *sunetul muzical* în aceeași măsură în care alcătuiesc și concretețea vizualului.

Însă vibrațiile sunt infinit de complexe, niciuna nu seamănă perfect cu alta. Cu toate astea, unele caracteristici le sunt totuși comune. Unele oscilații „stau mai bine” lângă altele. Alteori, chiar două vibrații din lumi diferite se potrivesc una cu cealaltă. O culoare rece pare să semene cumva cu un acord minor. Ele nasc în spectator impresii similare. Există oare ceva repetabil în conformațiile lor? Ceva *fizic*, indiscutabil, și nu vreoa impresie, vreoa senzație, vreoa părere lipsită de obiectivitate. Din moment ce le „simțim” la fel, ceva care deocamdată nu se poate numi pare să fie conținut de către amândouă oscilațiile, și de cea văzută, și de cea auzită.

Pasul următor al căutărilor mele se arată, așadar, bine deslușit: descoperirea unei calități comune a acestor măsuri distincte, venite din lumi care, deși ne sunt proprii, rămân totuși complementare, par imposibil de amestecat una cu cealaltă. Semnalarea acestei însușiri comune, expunerea ei, ar demonstra incontestabil că teoria plastică se ridică pe aceeași bază care o fundamentează și pe cea a muzicii, iar arta sunetelor, așa abstractă (tocmai de aceea), cum se înfățișează pe podiumul de concerte sau ascultând discuri, este (cel puțin, până la momentul scrierii acestei pagini) deplin îndreptățită, riguros, obiectiv, să fie precum am desemnat-o (intuitiv) în introducerea acestei cărți: „limba engleză” a artiștilor, „interpreta” universală care poate cu lejeritate traduce orice comunicare artistică, din „limba” romancierilor în cea a pictorilor, din aceea a regizorilor în cea a poeților.

### 1.1. Cum auzim și vedem artele frumoase

Vibrațiile sonore și cele ale luminii ajung să fie auzite și văzute diferit, altfel față de cum sunt ele în realitate, la producerea lor: până la urmă, ele sunt prelucrate și adaptate *de către fiecare spectator în parte*, la finalul călătoriei lor spre centrul nervoși ai celor două simțuri. Oscilațiile sonore impresionează nu doar urechile spectatorilor, cu cele trei secțiuni ale lor, externă, medie și internă. Ele mișcă întregul corp omenesc al fiecăruia dintre cei care se află în sala de concerte, fiecare trup adâncit în marea de unde sonore. O acțiune cu mult mai zdravănă decât aceea care naște percepția formelor și a culorilor, realizată exclusiv de către ochi. De la ochi și urechi, principalele porți care preiau vibrațiile din lumea înconjurătoare, ele sunt transformate din oscilații mecanice în fluxuri nervoase, comunicate centrilor văzului și auzului prin impulsuri către sistemul nervos central. Nevăzutele sinusoidale se întrupează în sunete și imagini.

Presiunea undelor sonore din atmosferă mișcate de oscilația pornită, să spunem, dintr-un pian, pune în vibrație timpanul ascultătorului, o membrană elastică situată la capătul interior al *urechii externe*. Cele trei oscioare ale *urechii medii*, *ciocânelul*, *nicovală* și *scărișoara*, sunt impresionate de vibrația timpanului. Ultimul dintre ele, scărișoara, îi comunică imediat melcului din *urechea internă* energia mecanică a acestei oscilații. La acest nivel, al melcului, energia mecanică se transformă într-un impuls nervos care urmează să fie transmis creierului prin nervul acustic. Sistemul nervos central este cel care