

DOMNIȘOARA CHRISTINA BY MIRCEA ELIADE IN MUSICAL¹ TRANSLATION

Cristina Scarlat, PhD, Independent Researcher, Iași

Abstract: Literature is an extremely good field to translate into other languages of the art. It is also a very good opportunity to start a dialogue regarding the differences within literature/texts when it comes to music, theatre, cinema.

The work that Luis de Pablo and Șerban Nichifor did in the music field after Miss Christina, Mircea Eliade's novel, is a very important one. They put a great effort in converting the literary world in a musical text, and keeping and developing at the same time the semiotic universe of signs from the literary world.

It is a powerful example if one wants to demonstrate that the universe of literary works can be easily translated in other semiotic languages.

The two musical texts open other discussions about concepts like ekphrasis, anamorphosis, intertextuality, which our thesis puts forward.

Keywords: Eliade, literature, music, ekphrasis, anamorphosis, intertextuality

Motto: „Recitesc, pentru o nouă ediție, *Domnișoara Christina*. Sunt surprins de valoarea ei. (...) sunt sigur că, în douăzeci sau cincizeci de ani, cartea aceasta va fi redescoperită (...)” (Mircea Eliade)²

Muzică și literatură. Scurt preambul

Plecând de la relația dintre textul muzical și cel literar, Roland Barthes afirmă că este imposibil să traduci o frază muzicală în discurs literar: « Il n'y a pas de phrase qui puisse être l'équivalent d'une phrase musicale, le texte ne peut reproduire la musique elle-même; il n'y a pas de traduction », ³ idee pe care o exprimase înaintea sa și Émile Benvéniste: « Il n'y a pas de synonymie entre systèmes sémiotiques; on ne peut pas "dire la même chose" par la parole et par la musique, qui sont des systèmes sémiotiques différentes. » ⁴ Extrapolând, același lucru îl putem afirma, în acești termeni, și despre relația literatură-pictură, literatură-cinema etc. Dar, ca și în cazul literaturii, putem negocia codurile în care putem transpune un text, îi putem negocia universul de sensuri, conform teoriei că orice text este unul deschis interpretării, o *opera aperta*, în termenii lui Umberto Eco, cititorul fiind un recititor, investind cu sens textul supus lecturii. Putem negocia codurile transpunerii pe baza unor asemănări permissive, coduri care înlesnesc transpunerea unui text în alte limbaje. Nu putem traduce perfect sinonimic un text literar,

¹ Fragment din teza de doctorat *Transpunerea operei lui Mircea Eliade în alte limbaje ale artei*, conducător : prof. univ. dr. Lăcrămioara Petrescu, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, susținută pe 17 septembrie 2013. Calificativul acordat : *Summa cum laude*. Capitole/subcapitole din lucrare au fost publicate, sub diverse forme, în reviste de specialitate. Lucrarea de față este prelu(cr)ată și adusă la zi, informațional și din punct de vedere al bibliografiei. Pentru mai multe referințe, a se vedea și Cristina Scarlat, „Textul literar: un construct semiotic radial. *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade”, în volumul *Mircea Eliade Once Again*, coordonator: Cristina Scarlat, Editura Lumen, Iași, 2011, pp. 9-43.

² Mircea Eliade, *Jurnalul portughez și alte scrieri*, Prefață și îngrijire de ediție Sorin Alexandrescu, Studii introductive, note și traduceri Sorin Alexandrescu, Florin Țurcanu, Mihai Zamfir, Traduceri din portugheză și glosar de nume de Mihai Zamfir, 2 volume, Editura Humanitas, București, 2006, pp. 175-176; 26 ianuarie 1943.

³ Roland Barthes, « Rash », în *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 272.

⁴ Émile Benvéniste, « Sémiologie de la langue », în Émile Benvéniste, Margaret Mead etc., *Sémiotica I*, 1, Mouton, La Haye, 1969, p. 9.

de exemplu, în text muzical, însă textul muzical poate prelua parțial universul de sensuri, trama celui literar de la care pleacă. Pe baza acestui principiu este aleasă/compusă muzica de film, coloana sonoră a pieselor de teatru radiofonice etc. Complementaritatea semiotică permite, de asemenea, rezolvarea zonelor de indeterminare teoretizate de Ingarden: într-un film sau piesă de teatru, personajele din textul literar, în care sunt doar descrise, pot fi interpretate de actori ale căror caracteristici corespund descrierilor personajelor: aspect fizic, vârstă, tonalități fono-stilistice ale vocii, trăsături specifice, naționalitate etc. și, astfel, sunt concretizate/traduse elemente din stratul de semnificație al textului. Receptorul are astfel prezentată imaginea unui personaj și a contextelor din trama textului literar așa cum este ea concepută de regizor sau compozitor, plecând de la elemente concrete preluate din opera sursă.

„Mă obseda o poveste al [cărei] personaj principal era o tânără moartă cu treizeci de ani în urmă. Aparent, ar fi vorba de un *strigoi* (...) mă fascina drama tristă și fără ieșire a mortului tânăr care nu se poate desprinde de pământ, care se încăpățânează să creadă în posibilitatea comunicațiilor concrete cu cei vii, sperând chiar să poată iubi și fi iubit așa cum iubesc oamenii în modalitatea lor încarnată (...).” (Mircea Eliade)⁵

Varianța muzicală a compozitorului Luis de Pablo⁶

La señorita Cristina, opera în trei acte și zece scene a compozitorului Luis de Pablo, a cărei premieră a avut loc la 10 februarie 2001 pe scena Teatrului Real din Madrid, se remarcă prin spectaculozitate: a sunetelor, a costumelor, a aparițiilor scenice ale artiștilor, a abordării în limbaj muzical a textului lui Mircea Eliade. Opera reprezintă o curajoasă încercare de convertire a limbajului literaturii în cel al spectacolului, cu atât mai mult cu cât „accesul” la universul de sensuri al textului lui Mircea Eliade, *Domnișoara Christina*, redactat în limba română, s-a făcut prin intermediul traducerii spaniole. Despre relația cu textul lui Eliade, compozitorul spaniol mărturisește: „Ceea ce am făcut eu a fost o nouă lectură a textului lui Eliade sub forma unui libret; o formă mai scurtă, dialogată”, motivând: „cuvântul cântat durează de 10, 15 sau chiar de 20 de ori mai mult decât cuvântul rostit. Astfel, dacă spui un text cântându-l, acesta poate dura oricât. Muzica deține ritmul producerii cuvântului.”⁷

⁵ Mircea Eliade, *Memorii* (1907-1960), Editura Humanitas, București, ediția a II-a, 1997; cap. „Când un scriitor împlinește treizeci de ani”, pp. 319.

⁶ Fișa operei: Premiera: 10 februarie 2001, Teatro Real, Madrid. Foto: Javier del Real. Scenografia: Francisco Nieva. Director muzical- José Ramón Encinar. Distribuția: Cristina- Victoria Livengood, soprană. Egor-Francesc Garrigosa, tenor. Radu - Francisc Bas, tenor. Simina- Pilar Jurado, soprană. Nazarie- Louis Otez, bariton. Sanda-Sylvie Sullé, contralto. Doica- Maria José Suárez, mezzosoprană. Informații preluate din Libretul operei—*La señorita Cristina*, Teatro Real, Madrid, Fundación del Teatro Lírico, [2001], 150 Aniversario Temporada 2000-2010.

⁷ Monica Tarău, „România, țara care m-a fascinat și m-a intrigat”. Interviu cu Luis de Pablo, compozitorul operei *Domnișoara Christina*, în „Observator cultural”, 11-17 octombrie 2007, p. 4.

Foto: Javier del Real⁸

Luis de Pablo, convins de calitățile romanului (în traducerea spaniolă a lui Joaquín Garrigós, 1994)⁹, în care a găsit ca punct comun de plecare tema predilectă a întrepătrunderii realului cu oniricul, l-a convertit în limbaj muzical: « L'enthousiasme que j'ai sentis pour le sujet m'a assuré de ma capacité d'en faire un opéra. J'ai écrit le livret parallèlement à la musique qui me venait à l'esprit. (...) quand j'ai lu le texte d'Eliade, j'ai vu très clairement ce que voulais en faire. Du coup, j'ai préféré écrire le livret moi-même. C'est rare de voir si clairement ce qu'on veut faire dans le domaine de l'opéra. »¹⁰ Demersul său componistic a plecat și de la premisa stimulării creatoare: « Dans quelle mesure l'opéra en tant que genre (avec ses vices et ses vertus) peut-il me fournir des aiguillons capables de stimuler ma propre invention musicale et mon imagination théâtrale? »¹¹ Luis de Pablo apreciază că în *Señorita...* « tout est en nuances car tout est très équivoque. Chaque élément signifie beaucoup de choses à la fois. »¹² Cele șapte personaje—Christina, Egor, Simina, doamna Moscu, profesorul Nazarie, Sanda, Radu—își povestesc propria poveste și pe cea a Christinei într-un decor superb, semnat de Francisco Nieva, într-o feerie de culori, exprimată prin opulența costumelor și a machiajului. Mărturie sunt cele cinci fotografii, disponibile, semnate de Javier del Real.¹³ Facem aici o observație specială privind conceperea costumelor pentru spectacol.

⁸ <http://es.geocities.com/eliade-es/iconografia/operacristina.htm>. Accesat: 3 februarie 2011.

⁹ „Niște prieteni foarte dragi mie (...) au o librărie excelentă, în care am descoperit traducerea în limba spaniolă a romanului *Domnișoara Christina*, traducere care îi aparține lui Joaquín Garrigós (...). Am citit-o, pentru că îl cunosteam pe Eliade ca istoric al religiilor și eram un mare admirator al său, însă aceasta a fost prima carte de literatură pe care am citit-o. Am avut o adevărată revelație. (...) ” Monica Tarău, „România, țara care m-a fascinat și m-a intrigat”. Interviu cu Luis de Pablo, compozitorul operei *Domnișoara Christina*, în „Observator cultural”, 11-17 octombrie 2007, p. 4.

¹⁰ Libretul operei *La señorita Cristina*, Teatro Real, Fundación del Teatro Lírico, 2000; Piet de Volder: „De Pablo había leído *Domnișoara Cristina* (1935) en su traducción española e inmediatamente se dejó conquistar por la tensión que reina en ella entre lo banal y lo fantástico.”, p. 75.

¹¹ *Ibidem*, p. 7

¹² *Ibidem*, p. 94

¹³ <http://es.geocities.com/eliade-es/iconografia/operacristina.htm>. Accesat: 3 februarie 2011.

Într-un articol publicat în *Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*, « Le corps du comédien et le costume », Georges Banu subliniază relația dintre costum și corpul actorului/personajul pe care acesta îl interpretează, plecând de la rolul scenografului în a realiza această legătură. Acesta trebuie să observe corpul actorului și mișcarea lui scenică și să țină cont de viziunea regizorului asupra personajului: « il prend connaissance en détail de la vision du metteur en scène sur chaque personnage et peut observer les comédiens, leur manière de bouger, de gesticuler, de s'habiller. Saisir quelle est l'image que chacun veut donner de lui-même, les relations qu'il entretient avec les vêtements, c'est pour les scénographes un point de départ indispensable. »¹⁴ Între actor și personaj se interpune și costumele, ca liant, ca formă de trecere, de abandonare a personalității actorului în cea a personajului, ca un schimb de euri-cămăși. Preia calitățile persoanei, metonimic. Între costum și actor se stabilește un fel de complicitate. Subliniem faptul că, din toate versiunile dramatice sau cinematografice, dans modern etc., plecând de la texte semnate de Mircea Eliade, versiunea de spectacol a compozitorului spaniol este cea mai reușită din acest punct de vedere, răspunzând tuturor rigorilor: bogăția materialelor, consistența cromatică, concepția modelelor (pentru personajele feminine: Christina, Simina, Sanda) se pliază perfect pe ideea de personaj, așa cum a fost gândită de compozitor, adaptată vârstelor personajelor care evoluează pe scenă, toate interpretate de actori mult mai în vârstă decât personajele din roman, actorii făcând corp comun, prin lejeritatea și naturalețea mișcărilor în costumele pe care le poartă, cu personajele pe care le interpretează. Machiajul, și el adaptat rigorilor demersului componistic al acestui gen muzical (sobru și, în același timp, opulent prin cromatică și impact vizual) și atmosferei gotice a poveștii, vine să completeze, ca o continuare firească, mesajul metonimic al costumului. Reușita spectacolului lui de Pablo este urmare a gândirii globale a personajului, aceasta însemnând abordarea sincretică personaj–costum–machieaj–poveste.

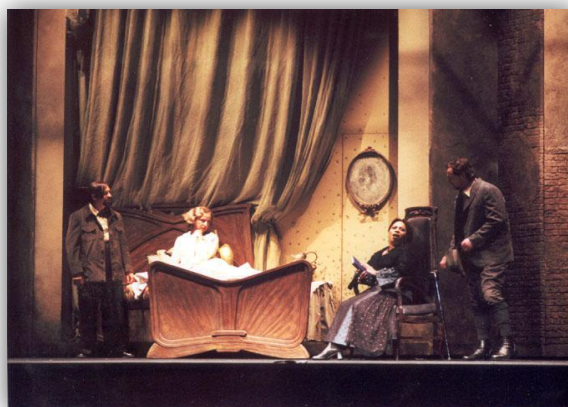


Foto: Javier del Real¹⁵

¹⁴ Georges Banu, « Le travail du scénographe (I). Le corps du comédien et le costume », în « Actualité des arts plastiques », no. 52—« Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine », Centre National de Documentation Pédagogique, Paris, 1980, p. 74.

¹⁵ <http://es.geocities.com/eliade-es/iconografia/operacristina.htm>.

3. Elemente de construcție a operei¹⁶

Cele zece scene împărțite în trei acte apelează la opt cântăreți. Fiecare act începe cu o introducere, scenele fiind separate între ele prin intermedii. Folosirea selectivă a distribuției (numărul redus de personaje în fiecare scenă—două sau, maxim, șase, ca în scena I, actul I, când acestea sunt prezentate, de fapt—reprezintă o strategie dramatică a compozitorului.

Un paradox: Egor apare în fiecare din cele zece scene ale operei, Christina doar în trei (II, 1, II, 3, III, 3). El este, într-un fel, personajul prin intermediul căruia se naște, crește și se rezolvă drama. Compozitorul a ales pentru acest rol un tenor eroic, robust—« comme Don José dans *Carmen* »¹⁷ deși, prin structura sa, personajul nu este un erou, el cedând, ca o marionetă, capriciilor nefirești ale Christinei.

Fiecare personaj și fiecare context în care apare acesta, planul real și cel oniric sunt bine marcate de instrumentele folosite în operă: flaute, oboi, clarinete în si bemol și în la, saxofon bariton în mi bemol și saxofon soprano în si bemol, trompete, harpă, pian, ocarine, vioară, violoncel, contrabas etc. De exemplu, pentru a sugera muzical boala Sandei, în scena III, 1 în care Nazarie și Egor o vizitează pe bolnavă sau în scenele III, 2 și III, 3, după ce Simina face aluzie la moartea Sandei, instrumentul utilizat, asociat cu această stare, este flautul cu sunete grave, fără culoare muzicală bine definită.

Culorile muzicale ale instrumentelor, tonurile acestora, personajele susțin atmosfera de nefiresc suprapusă peste cea reală, redând muzical universul și tensiunea romanului.

De Pablo a folosit textul lui Eliade cu o anumită libertate, impusă și de resursele concrete avute la dispoziție pentru a transpune muzical textul literar (în special echipa de soliști), nu numai pentru a ilustra doar concepții individuale de abordare componistică a poveștii.¹⁸

4. Domnișoara Christina. Analiza textului muzical, versiunea Șerban Nichifor

Reperetele centrale pentru o analiză muzicologică avute în vedere sunt: în plan sintactic (macro-structural)—utilizarea tehnicii leit-motivelor, preluată din spațiul literaturii: *tema Christinei* (anamorfozată în valsul morții), *tema naturii* (câmpiile dunărene), *tema descântecului*. Form(ul)a muzicală, determinată direct de configurația textului narativ, este variabilă, implicând ideea revenirii și a reprizei. La nivel organologic (al instrumentelor), suprapunerea planurilor oniric și real se realizează prin instrumente tradiționale și electroacustice, dinamic (privind nuanțele muzicale) și agogic (schimbări progresive *versus* bruște de tempo). În plan morfologic (micro-structural), la nivelul frecvențelor a fost utilizat un material tonal-modal în continuă transformare, bazat pe scări arhaice pre-pentatonice (pentatonic defectiv), tronsoane modale de sorginte folclorică românească și moduri cu transpoziție limitată. La nivel metro-ritmic s-a recurs la aplicarea accentelor prozodice (deduse din textul literar) în două ipostaze fundamentale: *giusto* versus *parlando rubato*.

¹⁶ Mai multe referințe în: Cristina Scarlat, „Mircea Eliade, Luis de Pablo și *Domnișoara Christina* pe scenele lumii“, în „Poesis“, nr. 3-4-5/martie-aprilie-mai 2005, pp.102-105.

¹⁷ Piet de Volder, *op. cit.*, p. 114.

¹⁸ Luis de Pablo îmi mărturisește, într-o epistolă din 29 aprilie 2004: « La fin de l'opéra ne retient la fin du roman. Il me semblait que cette révolution paysanne sous Egor détruirait l'histoire d'amour qui pour moi était le noyau de l'œuvre. Je me suis donc arrêté à la disparition de Christina et la solitude de Egor... ».

Analizată, astfel, ca adaptare a unui text literar, opera lui Șerban Nichifor se încadrează printre transpunerile fidele operei sursă la nivelul titlului, al numelor personajelor, al contextelor în care acestea apar în poveste, al „pivoților narativi”¹⁹ și, în același timp, se distanțează de acesta o dată prin conceperea modernă a limbajului muzical exersat și, apoi, prin reconfigurarea și recalibrarea rolurilor personajelor.

5. Șerban Nichifor, Luis de Pablo. Sinonimii componistice

Pentru că analiza și contextul o impun, semnalăm că, audiind ambele opere muzicale existente în acest moment, inspirate de textul lui Eliade și în aceeași cheie componistică,

pe cea a lui Șerban Nichifor²⁰ și pe a lui Luis de Pablo, putem demara discuția spre alte zone de analiză. Remarcăm un prim punct comun: rolul minor pe care-l deține Simina.²¹

În volumul citat, compozitorul spaniol mărturisește-în ceea ce privește rolul Siminei în opera sa: « C'est dangereux de faire de Simina une figure trop présente, c'est un personnage très puissant. Après son apparition dans une scène aussi forte (III, 2—ea îi anunță lui Egor ultima vizită a Christinei în scena seducerii-i.C.S.) il n'est plus possible de la faire revenir dans des scènes moins marquantes, sans risquer de nuire à l'effet dramatique. »²² În ceea ce privește personajul Christinei, apariția acestuia în opera compozitorului spaniol este, ca și în cea a compozitorului român, graduală: întâi-un portret, despre care discută personajele, înainte de apariția ei *în carne și oase*- la fel ca în roman. O altă „deviere” de la textul sursă este scena pasională dintre Egor și Christina (actul III, scena 3),²³ pe care de Pablo o justifică în termenii extazului carnal: « Je vois l'univers érotique de Christina comme une possibilité donnée à un mortel de devenir immortel par l'extase. »²⁴

¹⁹ Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, (1995) *Scurt tratat de analiză filmică*, Traducere de Otilia-Maria Covaliu, Carmen Dumitriu, Editura ALL Educational, București, p. 114.

²⁰ Am scris pe larg despre opera compozitorului român. A se vedea în acest sens și Cristina Scarlat, „Mircea Eliade pe scenele lumii”, convorbire cu compozitorul Șerban Nichifor, în *Caietele Mircea Eliade*, Asociația Culturală Crișana, Oradea, 2006. Text reluat în volumul Cristina Scarlat, *Mircea Eliade, hermeneutica spectacolului, I*, Editura Timpul, Iași. De asemenea: Cristina Scarlat, „Textul literar, un construct semiotic radial. *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade” în volumul *Mircea Eliade Once Again*, Editura Lumen, Iași, 2011, pp. 9-43.

Fișa operei: dramă lirică în două acte, pe libretul autorului după romanul omonim al lui Mircea Eliade; compozitorul și autorul libretului: Șerban Nichifor; *-prima audiție în concert*: București, 20 Martie 1984, Radiodifuziunea Română, Sala „Mihail Jora” (Studioul T-4), Orchestra Filarmonicii din Ploiești, dirijor Ludovic Bacs, soliști Iulia Buciuceanu, Georgeta Stoleriu, Valeria Gagealov, Elena Grigorescu, Adina Iurașcu, Ana Piuaru, Liana Lungu, Lucian Marinescu, Alexandru Moisiuc, Pompei Hărășteanu, Vladimir Popescu-Deveselu; *-ca spectacol*: Timișoara, Iunie 1994, Opera Română Timișoara, conducerea muzicală: George Balint, regia artistică: Marina Emandi Tiron, coregrafia: Ștefan Gheorghe, scenografia: Dumitru Popescu. Distribuția: Simona Suhai-recitatoare, balerină. Vocea: Valeria Gagealov. Doamna Moscu: contralto, Elena Gaja. Simina-soprană, Diana Matei (Diana Papp). Egor-bariton, Costică Gâdea. Nazarie- bas, Vasile Tcaciuc. Doctorul-tenor, Alexandru Serac. (Orchestra și Ansamblul de Balet ale Operei Române din Timișoara).

²¹ « Ce qui frappe de prime abord quand on compare le roman et son adaptation en livret, c'est la réduction du rôle de Simina. De Pablo voit dans ce personnage (qui n'a que neuf ans dans le roman!) une figure double: 'une jeune fille et une sorcière sans âge'. » Piet de Volder, *op. cit.*, p. 99.

²² *Ibidem*, p. 100.

²³ *Ibidem* « On assiste (...) à une scène d'amour très passionnée. », p. 90.

²⁴ *Ibidem*, p. 106.

Foto: Javier del Real²⁵

Cât despre fragmentele de vals pe care le remarcăm inserate în operă (conform aceluiași principiu al anamorfozei care stă la baza operei lui Șerban Nichifor), în actele I, 3 (când Simina povestește despre vizitele nocturne ale Christinei) și II, 3 („balul fantomelor”), compozitorul spaniol vorbește ca despre « une image musicale de la mort physiologique, avec des références aux automatismes du corps...une chose assez horrible! »²⁶ Și continuă: « Pour moi, cette valse est beaucoup de choses à la fois. Dans le cas de Simina c’est un premier pas vers cet ‘univers’ qu’on devine cruel - avec des seigneurs et des esclaves-, très voluptueux et surtout, qui cherche à devenir charnel pour jouir de la chair à sa manière - cette manière qui reste mystérieuse. *Cette valse devrait sentir les fleurs fanées.* »²⁷ Și aici se manifestă același proces ca și în cazul operei lui Nichifor: ilustrare a procedului de ekphrasis la nivel muzical, pliat pe ideea de anamorfoză și de intertextualitate muzicală. Putem vorbi de o rezolvare parțială a uneia din zonele de indeterminare din roman, posibilă prin transpunerea directă, în spectacol, a poveștii. Parfumul florilor, care în textul narativ poate fi exprimat doar la nivelul straturilor semnificației (dacă recurgem la terminologia lui Ingarden privind teoria straturilor operei de artă),²⁸ în limbajul dramatico-liric poate fi concretizat.

Ambele partituri muzicale concretizează, în forță, reușita convertirii textului literar în text muzical, preluând și redând apoi trama și încărcătura emoțională a poveștii, exprimată de autor, cu bagajul de instrumente și de procedee specifice teatrului muzical.

6. *Ekphrasis, anamorfoză, intertextualitate*

Trasăm, pornind de aici, cercetarea într-o altă direcție. Sesizăm faptul că Nichifor și de Pablo realizează și o altă inovație. Plecând de la definiția termenului *ekphrasis*, „accesoriu poetic” (Grant F. Scott),²⁹ văzut ca „o digresiune, o abatere de la firul narativ principal”³⁰

²⁵ <http://es.geocities.com/eliade-es/iconografia/opracristina.htm>. Accesat: 3 februarie 2011.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Piet de Volder, *op. cit.*, p. 120.

²⁸ Roman Ingarden, *Studii de estetică*, în românește de Olga Zaïcik, studiu introductiv și selecția textelor de Nicolae Vanina, Editura Univers, București, 1978.

²⁹ Grant F. Scott, *The rhetoric of dilatation: ekphrasis and ideology*, *Word and Image*, volumul 7, nr. 4/1991: “Ekphrasis is both a poetic device and a literary genre. In its broadest sense, ekphrasis involves the rhetorical

observăm o transgresare a fenomenului, la ambele partituri, la nivel muzical. Principiul anamorfozei³¹ aplicat muzical se pliază sinonimic pe cel de ekphrasis muzical. Translând procedeul în limbajul muzicii, Șerban Nichifor a lărgit problematica anamorfozei. Acest procedeu poate constitui, însă, subiect larg, distinct de discuție. Definiția acestuia trasează, de fapt, coordonatele către ideea de intertextualitate muzicală, iar nu de anamorfoză. Plierea a două stiluri/texte muzicale diferite, combinate, creând un construct muzical hibrid, nu pare atât o combinație anamorfotică, cât una intertextuală.³² Plecând de la definiția de dicționar a termenului *intertextualitate*, concept semnalând raportul între texte diferite care formează împreună un tot unitar, semnalăm faptul că, ceea ce este definit ca a fi o anamorfoză muzicală este, de fapt, corespondentul unei intertextualități muzicale, combinarea la un singur nivel de discurs (text muzical) a mai multor constructe semiotice care formează un ansamblu. Interferențele sunt pe cât de delicate, pe atât de evidente. Jonglarea cu coduri semiotice diferite-text literar, text muzical, partitură plastică etc, al cărei scop este redarea/transpunerea/traducerea unui text dintr-un cod în altul, pentru a-l îmbunătăți sau a-i scoate în relief valențe care, în codul-sursă, nu ar putea fi posibile (rezolvarea „zonelor de indeterminare” ingardiene) leagă între ele, ca formă de redare, noțiunile de *intertextualitate*, *ekphrază*, *anamorfoză*, într-un echilibru armonic.

Concluzii

Limbajul muzical este unul complex. Relația sa cu textul literar presupune demersuri mai mult sau mai puțin dificile de realizare a racordului între conținutul de sensuri al textului scris și al celui muzical. Limbajul muzical cunoaște diverse forme de performare, stiluri, modalități de concretizare care, în relație cu textul literar, presupune demersuri mai mult sau mai puțin dificile. Muzica de cameră, jazzul, opera lirică, muzica instrumentală, cea electroacustică etc. vin cu instrumente și forme de exprimare diferite, preluând elemente din materialul literar pe care-l remodelează astfel încât esența acestuia, nucleeele purtătoare de sens să se regăsească și să fie recunoscute în limbajul altei arte decât cel în care a fost inițial formulat. Cei doi compozitori demontează, prin abordările lor muzicale, dincolo de inovațiile pe care le aduc textului literar, afirmațiile lui Roland Barthes și Émile Benveniste, citate în preambulului analizei noastre. Am demonstrat, astfel, că textul literar poate fi transpus în text

description of a person, place, or thing, as for instance in the first recorded use of the term by Dionysus of Halicarnassus.” *Apud*. Cristina Sărăcuț, *Ekphrasis-miniaturi în mantia lumii*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, p. 13.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Marta Petreu, în volumul *Jocurile manierismului logic*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995, face un scurt istoric al termenului „anamorfoză”, folosit pentru prima oară în 1657, aplicat artelor plastice, semnificând, „în loc de o reducere la limitele vizibile (...) o proiecție a formei care le exagerează și o dislocare a lor, în așa fel încât ele se reconstituie numai când sunt privite dintr-un punct determinat”. Autoarea îl citează (p. 11), printre alții, pe Jurgis Baltrušaitis care, în volumul *Anamorfoze*, traducerea de Paul Teodorescu, Cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, Editura Meridiane, 1975, nota 1, p. 88 definește procedeul ca fiind „plăsmuit ca o curiozitate tehnică, dar el conține o tehnică a abstracțiunii, un mecanism puternic al iluziei și o filosofie a realității factice.”

³² O altă definiție a conceptului de *intertextualitate* interferează cu a aceleia de *anamorfoză*: „...citatul nu este specific textului literar, el existând și în limbajul muzical (...); în această situație, conceptul acoperă: a) filiațiile de teme/motive sau procedee de stil între un scriitor ori curent literar și altul (...). Intertextualitatea se realizează uneori ca aluzie culturală (...).” Angela Bidu-Vrâncean, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană-Dindelegan, *Dicționar de științe ale limbii*, Editura Nemira, București, 2001, p. 273.

muzical, parțial sinonimic, preluând și oferind la un alt nivel de discurs bagajul informațional și trama preluate din textul original.

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

Bibliografie:

- Banu, Georges, « Actualité des arts plastiques », no. 52—« Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine », Centre National de Documentation Pédagogique, Paris, 1980.
- Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982.
- Benvéniste, Émile, Margaret Mead etc., *Sémiotica I*, 1, Mouton, La Haye, 1969.
- Bidu-Vrâncean, Angela, Cristina Călărășu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană-Dindelegan, *Dicționar de științe ale limbii*, Editura Nemira, București, 2001.
- Eliade, Mircea, *Jurnalul portughez și alte scrieri*, Prefață și îngrijire de ediție Sorin Alexandrescu, Studii introductive, note și traduceri Sorin Alexandrescu, Florin Țurcanu, Mihai Zamfir, Traduceri din portugheză și glosar de nume de Mihai Zamfir, 2 volume, Editura Humanitas, București, 2006.
- Eliade, Mircea, *Memorii (1907-1960)*, Editura Humanitas, București, ediția a II-a, 1997.
- Ingarden, Roman, *Studii de estetică*, în românește de Olga Zaïcik, studiu introductiv și selecția textelor de Nicolae Vanina, Editura Univers, București, 1978.
- Petreu, Marta, *Jocurile manierismului logic*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995.
- Sărăcuț, Cristina, *Ekphrasis-miniaturi în mantia lumii*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009.
- Scarlat, Cristina, „Mircea Eliade, Luis de Pablo și *Domnișoara Christina* pe scenele lumii“, în „Poesis“, nr. 3-4-5/martie-aprilie-mai 2005, pp.102-105.
- Scarlat, Cristina (coordonator), *Mircea Eliade Once Again*, Editura Lumen, Iași, 2011.
- Tarău, Monica, „România, țara care m-a fascinat și m-a intrigat“. Interviu cu Luis de Pablo, compozitorul operei *Domnișoara Christina*, în „Observator cultural“, 11-17 octombrie 2007, p. 4.
- La señorita Cristina*, Teatro Real, Fundacion del Teatro Lirico, 2000 (libretul operei).
- Vanoye, Francis, Anne Goliot-Lété, (1995) *Scurt tratat de analiză filmică*, Traducere de Otilia-Maria Covaliu, Carmen Dumitriu, Editura ALL Educational, București.

Webografie:

<http://es.geocities.com/eliade-es/iconografia/operacristina.htm>.