

STUDII

Afinități electiv muzicale¹ Aurel Stroe în context internațional

Corneliu Dan Georgescu

Nu Goethe a inventat tema „Faust”, ci *componenta psihică* Faust a creat personalitatea lui Goethe – susține psihologul analitic Carl Gustav Jung [Jung 1962:262]. El consideră că o anumită idee, care întruchipează o experiență de viață profundă, arhetipală, trăiește o viață proprie și poate acapara, „vrăji” oamenii, modelându-i pe ei și creația lor în consecință. Este posibil ca o astfel de idee să aibă rădăcini vechi și totuși să fie abordată, „descoperită”, din nou și din nou. Prin urmare, atunci când examinăm contactele stilistice, deci apropierea dintre compozitorii care utilizează aceeași idee mai importantă, nu trebuie să uităm trei premise: în primul rând, prioritatea alegerii unei idei are doar o valoare relativă, documentară, nu și estetică; în al doilea rând, nu este vorba de a pune astfel la îndoială originalitatea unui compozitor; și în al treilea

¹ Expresia *Afinitățile electiv* este cunoscută mai ales ca titlu al unui celebru roman de Johann Wolfgang Goethe, scris în 1809 (original în germană: *Wahlverwandschaften*). Am apelat intenționat la această formulă, pentru că este exact termenul de care aveam nevoie pentru a exprima ceva special, ceva care semnifică mai mult decât o apropiere sau o înrudire obișnuite. Am în vedere o *comunitate spirituală de idei profundă, esențială*, cu multe *relații cu subconștientul* și cu importante *caracteristici arhetipale*. *Afinitățile electiv* (prin care înțeleg astfel ceva de genul „sensibilități reciproc atractive special alese”) îmi pare o formulă binevenită mai ales pentru muzică, domeniu în care se pot găsi multe asemănări între compozitori diferiți ce nu pot fi explicate prin „împrumuturi” voluntare, conștiente.

Sub titlul *Musikalische Wahlverwandschaften. Aurel Stroe im internationalen Kontext* acest text a fost prezentat pe 11.10.2024 în cadrul simpozionului internațional de la de la *Hochschule für Musik Dresden – Institut für Musikwissenschaft*, intitulat *Aurel Stroe. Eine Arbeitstagung von Musikwissenschaftler innen aus Rumänien und Deutschland*. El a fost însoțit de o prezentare în format PPT cu date și explicații suplimentare, portrete ale compozitorilor menționați și exemple muzicale. Spre deosebire de alte situații similare, textul comunicării în limba germană, limitat de condițiile respectivei sesiuni, este prezentat aici în forma în care a fost expus, de data aceasta doar tradus în limba română, nefiind prelucrat sau extins, de unde și concizia sa, ca și eventuala lipsă a unor detalii sau comentarii.

rând, nu trebuie sperat că tot ceea ce privește stilul un compozitor poate fi astfel explicat.

Premierele pieselor *Metastasis* de Xenakis în 1955, *Klavierstück Nr. XI* de Stockhausen în 1956, *Quattro Pezzi per Orchestra* de Scelsi în 1959, *Composition 1960 No. 7* de La Monte Young în 1960, *Apparitions* și *Athmosphères* de Ligeti, în 1959, respectiv, 1961, au adus inovații radicale avangardei occidentale și nu au rămas fără ecou în muzica tânărului, pe atunci, compozitor Aurel Stroe. Dacă acceptăm afirmația lui Ton de Leeuw conform căreia ideile sau sugestiile lui **Claude Debussy** au stat la baza aproape tuturor inovațiilor majore ale secolului al XX-lea (inclusiv construirea muzicii prin juxtapunere, în locul unui proces coerent, evolutiv, „emanciparea” armoniilor consonante sau disonante, sau interesul pentru structurile „muzicii exotice”), vom înțelege mai bine multe dintre lucrările lui Stroe. Pentru că respectul său pentru Debussy înseamnă mult mai mult decât includerea unui citat din *Ondine* („Un reste non-assimilé...”) în *Prairie-Prières*, 1993, sau denumirea primului preludiu din *Preludiile lirice*, 1999, „Entre Debussy et le Maître Pérotin”. Dar desigur că sugestiile lui Debussy trebuiesc înțeles mai larg.

Într-o lucrare timpurie a lui Aurel Stroe, cum este *Sonata I pentru pian*, 1955, precum și în unele dintre primele sale compoziții, câteva *Colinde* pentru pian (*Miniaturi*, 1947), se pot recunoaște unele asemănări cu **Béla Bartók**. Interesul pentru genul folcloric „colinde” rămâne o constantă atât la Bartók (de la *Colinde românești* pentru pian, 1915, la *Cantata Profana*, 1930), cât și la Stroe. Acesta din urmă folosește melodii întregi, fragmente sau elemente – de exemplu, alături de *Sonatele pentru pian I și III*, în *Concertul pentru clarinet*, 1975, în *Humoreske*, 1997, sau în lungul ostinato ritmic „colinda infinita” din *Ciaccona con alcune licenze*, 1995. Atât cvarta augmentată tipic bihoreană, cât și ritmul colindei aparțin folclorului românesc; se pare însă că interesul lui Stroe pentru ele a fost mai degrabă stimulat prin muzica lui Bartók. Pe lângă colinde, alte elemente folclorice, cum ar fi cântece sau melodii de joc, se regăsesc la Stroe și în unele *Mobile* din mai multe compoziții, iar piesele pentru orchestră *Canto I și II*, 1967, respectiv 1971, sunt construite pe o linie extinsă, bazată exclusiv pe alăturarea unor fragmente de melodii tradiționale din întreaga lume „de-ritmizate”. Nicolae Teodoreanu pledează pentru recurgerea la etnomuzicologie pentru a înțelege mai bine logica tuturor convergențelor posibile între culturi muzicale diferite [Teodoreanu 2017:123]. Dar Stroe nu va căuta întotdeauna convergențele, iar aceste două compoziții rămân mai mult un gest cultural-politic, care ar trebui să sublinieze atitudinea sa internaționalistă declarată. Deoarece, spre deosebire de alți compozitori contemporani, de exemplu Stockhausen (*Telemusik* 1966), în masa sonoră complexă a pieselor *Canto* abia dacă este perceptibilă o melodie sau un fragment.

Poate chiar mai profundă, dacă nu atât de concretă, este afinitatea lui Aurel Stroe cu **Igor Stravinski**. Dacă Stroe nu urmează gustul pronunțat pentru

parodie al acestuia, găsim la el un interes special și consecvent pentru bizar, pentru accente grotești sau asimetrii generale în formarea grupurilor melodice sau a ritmurilor, precum și, în *Monumentum*, 1965, un principiu formal foarte apropiat de cel inspirat de Renaștere din piesa lui Stravinski, *In Memoriam Dylan Thomas*, 1954. Dar și refuzul radical al romantismului, sentimentalismului, îl apropie pe Stroe de Stravinski.

În procesul de afirmare a ideii de *continuum* în anii 1955-65, compozițiile lui **Giacinto Scelsi** au jucat un rol decisiv, mai ales *Quattro pezzi per orchestra*, 1959, una dintre puținele sale lucrări care a fost interpretată fără mare întârziere. Scelsi a dezvoltat un anumit concept de sunet „sferic”, care integrează elemente microtonale și constă în prezența constantă a unui ison în mișcare, utilizarea forței unui interval, o tensiune permanentă, explorarea microcosmului nuanțelor fine, variația culorii timbrale prin *tremolo* și repetiția suntelor. Dar contactele dintre Stroe și Scelsi în domeniul unui „continuum modulant”, deci în continuă variație, nu sunt simplu de definit și necesită o analiză specială, mai ales pentru acești doi compozitori care, ca puțin alții, își conduc ideile până la consecința lor extremă. Ocazional pot fi găsite și idei concrete comune, cum ar fi scriitura cu totul particulară, pointilistă a vocii, în unele piese din ciclul *Canti del Capricorno* de Scelsi, 1962-72 (inspirate de Michiko Hirayama), pentru voce, gong, blockflöte, saxofon, contrabas și percuție, înregistrate pentru prima oară în 1969, și liedurile pe versuri de Morgenstern de Stroe, pentru soprană, saxofon și percuție, compuse și cântate în 1987.

Există însă un caz extrem al continuumului: *Composition 60#7* de **La Monte Young**, 1960, care constă dintr-un singur sunet „fără sfârșit”, o pedală pe o cvintă cu indicația „a fi ținută mult timp” [“to be held for a long time”]: o ruptură radicală cu abundența de informație, pe atunci comună în muzica post-serială, stocastică sau aleatorică. Folosit ca ison, acest procedeu poate fi auzit adesea în muzica românească, folclorică sau cultă, între altele, și în *Concertul pentru clarinet* al lui Stroe, 1975, în muzica sa de operă (de exemplu, la începutul operei a II-a din trilogia sa lirică, *Orestia, Choephorele*, 1977), în *Ciaccona*, 1995 etc., unde pasaje lungi sunt însoțite de un fundal static (un trison major sau un *cluster*). Dar „isonul de lungă durată” nu a fost inventat nici de Scelsi, nici de La Monte Young sau de Stroe, ci este un procedeu universal, la fel de vechi ca muzica însăși. În muzica bizantină tradițională el este de la sine înțeles.

Înrudirea lui Stroe cu lumea muzicală a lui **György Ligeti** este fundamentală și nu se reduce nicidecum la contacte în domeniul folosirii continuumului sau al compoziției suprafețelor sonore (Klangflächenkomposition), așa cum rezultă din comparația dintre *Apparitions*, 1959, *Atmosphères*, 1961, respectiv *Arcade*, 1963, *Laude* I, II, 1966, 1968 sau *Canto* I, II, 1968, 1971, sau la înrudiri în domeniul folosirii microintervalor, a micropolifoniei și a poliritmiei. Amândoi au trecut „pe lângă” sau „prin”

folclorism, aleatorism, minimalism, „atemporalitate”, polistilism, teatru muzical, fără a se opri la ele. Esențială este însă mai ales apropierea acestor doi compozitori la un nivel profund: este vorba de interesul lor constant pentru muzica non-europeană, pentru alte culturi, paradigme.

Relația lui Stroe cu **Edgar Varèse** este de asemenea fundamentală. Ea include atât utilizarea unor ansambluri instrumentale neobișnuite și a unor culori timbrale speciale, cât și conceperea formei prin simpla însușire a acestora (conform uneia dintre sugestiile lui Debussy). Un eseu al lui Adalbert Grote analizează în detaliu relațiile complexe dintre *Quintandre* de Stroe, 1984, și *Octandre* de Varèse, 1934 (premieră în 1965), și descrie unele procedee comune, cum ar fi: preferința pentru registrele extreme, transparența culorilor, repetițiile frecvente de sunete, interesul pentru structurile primitive, pentru „forțele naturale”, dar și pentru știința modernă [Grote 2017:152]. Caracteristică și aproape unică pentru acești doi compozitori este relația cu totul specială dintre zgomot pur și structuri melodice foarte simple, naive, aproape copilărești.

La numai un an după *Uvertura burlescă*, în 1961, se manifestă o primă schimbare clară de orientare la Stroe, schimbare care este dusă la extrem în ciclul *La Démarche Musicale* cu *Muzica de concert pentru pian, percuție și alămuri*, 1965.

Această *Muzică de concert* are patru părți: (1) *Moto Perpetuo-Scherzando*, segment în care pianul este privit ca un instrument de percuție alături de patru percuționiști „reali”, (2) *Armonia*, care constă dintr-un *tenuto* executat de alămuri, care își fac intrarea abia aici, (3) *Delirando-Impetuoso*, singura mișcare în care pianul, percuția și alăturile se întâlnesc și (4) *Armonia*, repetiția exactă a celei de-a doua mișcări. O analiză descriptivă pas cu pas a microformei ar fi ineficientă, deoarece fiecare mișcare este o muzică „atemporală”: nu există o evoluție, o dezvoltare în timp perceptibilă. Potrivit primului interpret al compoziției, Constantin Ionescu-Vovu, căruia lucrarea i-a și fost dedicată și care a scris un studiu amplu asupra acesteia, primele trei mișcări trebuiau interpretate *attacca*, doar o pauză lungă *ad libitum* înainte de a patra mișcare era prevăzută [Ionescu-Vovu 2011:102]. Din păcate, această importantă instrucțiune a fost rareori urmată.

(N.B. În exemplul muzical din această piesă, inclus în prezentarea publică a comunicării, un fel de „rezumat” al celor patru părți ale compoziției lui Stroe, am respectat această indicație a compozitorului: nu există pauze între primele trei părți, doar cea de a patra este precedată de o lungă pauză. Efectul dorit este evident, se accentuează astfel „absurdul temporal” cauzat de o repetiție, dacă se poate spune astfel, „ultra-redundantă”: în timp ce primele trei părți formează un bloc continuu, axat pe materiale foarte diferite, cea de a patra, aduce, după o lungă așteptare a ceva cu totul nou, cum ar fi fost „normal”, tocmai ceva cu totul cunoscut).

Contactele lui Aurel Stroe cu **Iannis Xenakis** sunt de o natură aparte. În cele ce urmează, cu prilejul unei comparații între lucrarea citată mai sus și *Eonta* de Iannis Xenakis, 1994, sunt discutate și unele aspecte intime ale raportului între notația și percepția muzicii.

Aurel Stroe a declarat în repetate rânduri că el nu scrie muzică stocastică, deoarece muzica sa este strict determinată de programele de calculator din acea vreme (*MusGener, Prat, Atif* [Arzoiu 2017:10]). Dacă există o contradicție flagrantă între modul în care este produsă o *muzică strict programată*, adică *omogen logică* și o muzică care se presupune a fi *omogen illogică*, haotică, aleatorie, cum este *muzica stocastică* a lui Xenakis, nu același lucru se poate spune despre rezultatul sonor al acestor două procedee: în cazul lucrărilor menționate mai sus ale acestor doi compozitori, există multe asemănări pregnante.

Această problemă merită însă mai multă atenție. Aproximarea la nivel auditiv dintre distribuția foarte complexă a sunetelor din *muzica complet determinată* a serialismului integral târziu și distribuția haotică din *muzica improvizată complet nedeterminată*, „legalizată” prin muzica aleatorie, pare, dintr-o perspectivă mai largă, de netăgăduit. Am arătat în mai multe texte, în special în cele cu referire la improvizație [Georgescu 1995:62-63], că în multe cazuri „extremele se ating”. De exemplu, muzica programată pe calculator, a cărei desfășurare este strict controlată logic, poate simula improvizația spontană chiar mai convingător decât ar putea fi vreodată improvizația reală, efectivă. Sau: sentimentul de „atemporalitate”, de suprimare a timpului, de monotonie, poate apărea în mod paradoxal atât dintr-o aplicare radicală a *principiului iterativ* al formei, cât și a *principiului progresiv* al formei, adică, atât prin *prea puțină*, cât și prin *prea multă* informație. Dacă suntem interesați de rezultatul sonor – iar muzica este gândită pentru a fi ascultată, nu analizată – cu greu vom putea găsi diferențe sonore semnificative între o distribuție haotică *strict controlată* și una *strict necontrolată* a materialului. Stroe ne-a reamintit nu doar o dată că *întâmplarea pură* este foarte greu de obținut empiric; doar un program complex, logic, de calculator o poate genera. De fapt, problema se reduce la necesitatea de a separa modul în care *ceva este produs* în comparație cu *rezultatul obținut*. Astfel, entropia maximă poate fi generată fie printr-o distribuție probabilist-stocastică, fie prin metode complexe permutațional-combinatorii, fie „spontan”, prin improvizație (în măsura în așa ceva există și nu este decât o iluzie). Va fi dificil, dacă nu imposibil, să se facă distincția între ele la nivelul percepției. Desigur însă că, din punct de vedere al tehnicii componistice, este important și „cum a fost realizat” ceva.

Mai ales în acest sens este semnificativă apropierea dintre *Eonta* pentru alături și pian, 1964, de Iannis Xenakis, și *Muzica de concert pentru pian, percuție și alături*, 1965, de Aurel Stroe. Există multe diferențe între aceste compoziții, mai presus de toate, piesa lui Xenakis este mai variată, mai complexă decât cea a lui Stroe, atât în macroforma sa, cât și în detalii; dar

piesa lui Stroe este mai radicală, își conduce ideile fără niciun compromis până la consecința lor maximă.

Trecând peste obiectivitatea, „non-expresivitatea” extremă a limbajului muzical, care înrudește esențial acești doi compozitori, apropierea se referă inițial la alegerea formației: un grup de instrumente de alamă în opoziție cu pianul solist (însoțit de percuție în cazul muzicii de concert a lui Stroe), o opoziție între două mase sonore bogată în contraste și care amintește vag de opoziția clasică între *tutti* și *solo*. *Tutti*-ul din partida alămurilor oferă momente de stabilitate printr-o omofonie relativ simplă (care la Xenakis poate fi înlocuită și de lungi pauze), în contrast cu partea solistică a pianului de concert, care interpretează cu o virtuozitate implacabilă, aproape mecanică, o muzică, monotonă în variabilitatea sa informală complexă. Ceea ce au în comun ambele compoziții este deci, pe de o parte, *distribuția probabilistică cvasi-haotică*, programată sau haotic-stocastică a sunetelor în ceea ce privește înălțimea, durata, registrul și modul de atac, care impune un fel de „hegemonie a microstructurii” pe suprafețe mari, suprasaturate, prin aglomerări sau diluări succesive, și, pe de altă parte, *geometria arhitecturală elementară a macroformei*. Astfel se creează contraste maxime în ceea ce privește culoarea timbrală și designul muzical al părții de pian în comparație cu alămurile: *secco versus tenuto*, salturi de intervale *versus* sunete statice, grade diferite de densitate timbrală, disonanță, stridentă, respectiv agresivitate, violență. În cazul muzicii de concert a lui Stroe, contrastul dintre entropia extremă a pasajelor dinamice, în continuă schimbare, care se desfășoară imprevizibil, ale pianului *solo* (în părțile 1 și 3) și redundanța maximă a armoniei statice, fără dezvoltare, care se desfășoară previzibil, a alămurilor *tutti* (părțile 2 și 4 – opoziție pe care el o probase anterior în *Oedip la Colonna* după Sofocle, 1963) este maxim; el nu este de găsit la Xenakis în această măsură. Repetarea exactă a părții a 2-a ca parte a 4-a este un alt efect șocant la Stroe, care aduce ceva parcă predestinat, ca un fenomen natural inevitabil.

(N.B. Majoritatea ideilor din aceste ultime paragrafe au fost preluate din: [Georgescu 2022:14-24].)

În timp ce Stroe își va extinde considerabil paleta compozițională în anii următori, interesul său pentru includerea pasajelor pseudo-haotice (în special în sensul improvizațiilor colective cu accent pe *Mobile*) se regăsește și în ultimele sale compoziții scrise la Mannheim după 1985. Simplitatea impresionantă, „olimpiană” a arhitecturii geometrice, cu linii clare, aproape clasice, precum și duritatea limbajului, inclusiv a culorilor timbrale, cu expresivitatea (mai bine zis, cum am afirmat mai sus, non-expresivitatea) lor proprie, eliberată de orice sentimentalism, vor aparține de asemenea muzicii sale până la sfârșit.

Nu poate fi trecută cu vederea admirația profundă a lui Stroe pentru **Gustav Mahler**, deci pentru un compozitor foarte îndepărtat de atitudinea sa estetică, fundamental pro-franceză, ca și simpatia sa pentru Friedrich Nietzsche [Leahu 2017:111], filosof căruia îi datorează și înțelegerea specială a

tragediei antice. Ce găsește Stroe la Mahler poate fi exprimat chiar prin citarea declarațiilor sale. El vorbește despre o „catastrofă a ideii de stil” în *Simfonia a IV-a*, despre echilibrarea forțelor distructive prin forțe unificatoare în *Simfonia a V-a* [Arzoiu 2003:12], despre „disoluția ca fenomen caracteristic simfoniilor mahleriene” [Arzoiu 2003:13], despre „pasațele dulci sau amenințate de kitsch” [Arzoiu 2003:15], ca și despre „o bucățică de haos în muzică” [Arzoiu 2003:66]. În sfârșit, el afirmă: „Privind muzica lui Mahler de la nivele mai joase se găsesc multe lucruri care te înspăimântă, rupturi, accidente, dar urcând la un nivel mai înalt totul se constituie ca o mare împlinire” [Arzoiu 2003:153]. Este vorba așadar atât de contradicții irezolvabile, de depășirea lor, cât și, cel puțin la modul general, de ideea unei *gândiri morfogenetice*. În finalul dialogurilor sale cu muzicoloaga Ruxandra Arzoiu, Stroe afirmă cu referire la Mahler: „Sunt aprecierile mele, criteriile mele și las libertate totală altora să își aleagă alți zei pentru că eu mi l-am ales” [Arzoiu 2003:160].

Se pune desigur și problema *afinităților elective* ale lui Stroe în cadrul culturii românești. Dacă similitudini între Stroe și sculptorul **Constantin Brâncuși** în sensul unui *primitivism arhetipal* sunt relativ ușor de găsit, iar unele procedee tehnice izolate (de exemplu, utilizarea modurilor complementare) le împărtășește Stroe cu colegii săi de generație, nu există aproape deloc contacte semnificative cu muzica românească a vremii. Această afirmație se referă la opera sa începând cu *Arcade*, 1962-63. Același lucru este valabil și în ceea ce privește contactul lui cu muzica lui George Enescu. Dar această ultimă ipoteză ar trebui să constituie o întrebare deschisă, nu în ultimul rând deoarece comparații se pot face la niveluri foarte diferite.

Sursele de inspirație filosofică și științifică ale lui Stroe nu sunt discutate în acest text.

Setul de afinități muzicale ale lui Stroe, prezentat aici sub forma unei prime schițe a acestui subiect și ilustrat prin opt compozitori (Bartók, Stravinski, Scelsi, La Monte Young, Ligeti, Varèse, Xenakis, Mahler) din șapte țări (Franța, Ungaria, Rusia, USA, Italia, Germania, România), în cadrul unei „axe” între Debussy și Brâncuși, poate spune multe, dar nu totul despre muzica lui. Trebuie remarcat faptul că majoritatea compozitorilor menționați mai sus sunt personalități izolate, care nu se situează pe linia principală a dezvoltării muzicale a timpului lor, în special Varèse, Scelsi, La Monte Young. S-ar mai putea menționa, de asemenea, ca *afinități muzicale* ale lui Stroe, opțiuni sau elemente comune cu Gesualdo da Venosa, ultimele cvartete ale lui Beethoven sau cu Alban Berg, Eric Satie, André Jolivet, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, John Cage, Mauricio Kagel, Charles Ives, Morton Feldman, Zygmunt Krauze și a sa *Unitary Music*. Toate acestea se referă mai ales la perioada sa timpurie; odată cu perioada Mannheim, astfel de convergențe sunt mai puțin perceptibile, dar nu cu totul absente. De remarcat însă și faptul că Stroe a adoptat de obicei doar idei izolate din diverse surse, idei care rezonau cu propriile sale concepții, concepții ce permit la rândul lor o neobișnuită

variabilitate, fără a conduce la eterogenitate. De aceea, *disocierile* sale față de aceiași compozitori nu sunt mai puțin semnificative: înclinația lui Debussy către muzica distractivă, dinamismul neoclasic quasi-mecanic al lui Bartók și Stravinski, fundalul mistic al lui La Monte Young sau expresivitatea târziu-romantică a lui Mahler i-au rămas lui Stroe cu totul străine.

Concluzii:

1. Avangarda muzicală românească a anilor 1960-1980, în paralel cu o cunoaștere mai profundă a operei târzii a lui Enescu și în ciuda dificultăților de natură politică de tot felul, a privit cu mare atenție fiecare nouă idee apărută în Occident, idee pe care apoi a adoptat-o și prelucrat-o fără nicio urmă de complex de inferioritate. Termenul de „adoptare” nu este însă pe deplin corect, deoarece multe asemenea idei (isonul, haosul, bizarul, grotescul, micro-intervalele, „atemporalitatea”), la fel ca și „ideea Faust”, pot avea o viață proprie, independentă: ele nu provin de la un singur compozitor, dar pot atrage și modela fiecare compozitor în parte.

2. Totuși, doar ideile corespunzătoare unui anumit *set de afinități elective* și-au găsit un interes durabil în muzica românească.

3. Acest *set de afinități* poate fi extins, iar o mare personalitate poate propune un nou set, propriu. Foarte simplificat: dacă *setul de afinități elective* al lui Enescu era bazat pe linia *Brahms-Wagner-Fauré-Dukas plus muzica românească lăutărească*, anii 1960-70 au integrat mai târziu în această muzică și elemente din liniile *Schoenberg-Boulez* și *Stravinski-Bartók-Messiaen*.

4. Iar după 1965, Stroe a reușit să impună un *set propriu de afinități elective*, nou, inedit în România și, mai ales, mult mai larg. Datorită capacității sale de a accepta contradicțiile și de a gândi sintetic „deasupra” lor, muzica românească a cunoscut un progres major în anii 1960. Se poate spune că muzica românească *după Stroe* este diferită față de ceea ce era ea *înainte de Stroe*.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Arzoiu, Ruxandra, *În universul simfoniilor lui Gustav Mahler. Dialoguri cu compozitorul Aurel Stroe*. București, 2003.

Arzoiu, Ruxandra, *Timpul nemântuit. Paradigme culturale în muzica lui Aurel Stroe*. București, 2007.

Cavana, Bernard, Despina Petecel-Theodoru, Angelika Kohli-Stroe, Ruxandra Arzoiu, Petruța-Maria Coroiu, Laurențiu Beldean, Ludovic Bács, Ana Szyłágyi, Constantin Ionescu-Vovu, *Aurel Stroe și tradiția muzicală europeană*. București, 2011.

Dediu, Dan, *Siluețe în mișcare. Eseuri despre compozitori români [Silhouettes in movement. Essays about Romanian composers]* Artes. Journal of Musicology, București, 2021, <https://doi.org/10.35218/ajm-2023-0015>

Georgescu, Corneliu Dan, *Improvisation in der rumänischen traditionellen Musik*. Eisenach, 1995.

Georgescu, Corneliu Dan, *Aurel Stroe și Iannis Xenakis - scurte întâlniri stilistice providențiale* (conferință la simpozionul online de la SIMN București, 27-28 mai 2022). Publicată în: *Muzica*, 4/2022, p. 14-24, și în Corneliu Dan Georgescu, *Studii și eseuri de muzicologie Vol. III, Monotonia ca principiu estetic*, București 2022, p. 487-494.

Grote, Adalbert, *Quintandre de Aurel Stroe*. În: Olguța Lupu (coordonator), *Pascal Bentoiu. Aurel Stroe. Schițe de portret*. București 2017, p. 147-160.

Ionescu-Vovă, Constantin, *Muzica de concert pentru pian, percuție și alături și creația lui Aurel Stroe din anii '60-'70*. În: Bernard Cavana... *Aurel Stroe și tradiția muzicală europeană*. București, 2011, p. 91-109.

Jung, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*. Geneva, Éditions du Mont-Blanc, 1962.

„Ce n'est pas Goethe qui a 'fait' Faust, c'est la composante psychique Faust qui a fait Goethe” [*Psychologie de l'inconscient*. p. 262].

Leahu, Alexandru, *Destinul în tragedia antică și în muzica Orestilor lui Aurel Stroe*. În: Olguța Lupu (coordonator), *Pascal Bentoiu. Aurel Stroe. Schițe de portret*. București 2017, p. 111-115.

Leeuw, Ton de, *Muziek van de twintigste eeuw*. Utrecht, 1964. Versiunea germană: *Die Sprache der Musik im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, 1995.

Teodoreanu, Nicolae, *Două drumuri: al minții și al inimii în Choephorele lui Aurel Stroe*. În: Olguța Lupu (coordonator), *Pascal Bentoiu. Aurel Stroe. Schițe de portret*. București 2017, p. 123-146.

Exemple muzicale folosite în prezentarea publică a articolului, din data de 11.10.2024:

Iannis Xenakis: *Eonta* (p.a. 1964)

https://www.youtube.com/results?search_query=xenakis+eonta

Aurel Stroe: *Muzică de concert pentru pian, percuție și alături* (p.a. 1965)

https://www.youtube.com/results?search_query=aurel+stroe+music+from+concert

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

Elective musical affinities.

Aurel Stroe in an international context

It is generally accepted that, in addition to information of a historical-documentary nature, a detailed descriptive analysis of the musical structure is essential to the understanding of any composition. More than this, however, trying to determine a composer's own set of musical affinities in a broad context that transcends conventional political and cultural boundaries, especially in the case of a complex personality such as Aurel Stroe, could reveal interesting additional information about the development, the dynamics, the exchange of ideas of the period.