

Xenakis și muzica românească. Afinități sud-est-europene (I)

Mihu Iliescu

In memoriam Radu Stan

Plan general

I. MATRICEA CULTURALĂ SUD-EST-EUROPEANĂ

- Universul sonor al Brăilei
- Osmozele traco-elene
- Tradiția bizantină și folclorul

II. GÂNDIREA MITICĂ

- Dimensiunea sacrului
- Orizontul atemporal
- Arhetipurile și morfologiile arhetipale

III. ASPECTE MUZICALE

- Organizarea modală
- Structurile eterofonice
- Importanța sunetului în sine

IV. ASPECTE ESTETICE

- Tragicul și liricul
- Apolinicul și dionisiacul
- Omul prometeian și omul mioritic

Studiul de față își propune să atragă atenția asupra unor substanțiale și uneori tulburătoare similitudini, până acum puțin discutate, între universul muzical al lui Iannis Xenakis și cel al compozitorilor români din a doua jumătate a secolului XX¹. Din

¹ Câteva astfel de similitudini au fost remarcate de Cornel Țăranu, Despina Petecel Theodoru și Corneliu Dan Georgescu, autori la care voi avea ocazia de a mă referi în continuare.

perspectiva aleasă aici aceste similitudini constituie o dovadă a vitalității unei străvechi matrice culturale și spirituale sud-est-europene care a dat naștere atât muzicii grecești cât și celei românești. Ele vor fi așadar considerate nu ca un rezultat al unor influențe reciproce sau ca niște manifestări mimetice, ci ca o expresie necăutată a unor profunde afinități care leagă culturile și civilizațiile din spațiul balcanic.

I. MATRICEA CULTURALĂ SUD-EST-EUROPEANĂ

Voi expune pentru început succint trei argumente în sprijinul ideii de a-i situa pe Xenakis și pe contemporanii săi români într-un același univers muzical. Primul dintre ele este de ordin biografic, referindu-se la copilăria și adolescența petrecute de compozitorul grec la Brăila. Celelalte două pun în evidență legăturile între muzica sa și matricea culturală sud-est-europeană. Ele privesc două aspecte: osmozele traco-elene care au pus în Antichitate bazele acestei matrice și tradiția bizantină care, împreună cu folclorul și cu diverse elemente orientale, a reprezentat timp de secole în regiunea Balcanilor un puternic liant.

Universul sonor al Brăilei

În cosmopolita Brăilă a anilor 1920-30 Xenakis a putut asculta muzici de facturi și origini foarte diferite: cântări de străină, muzică românească lăutărească, muzică grecească de lume, melodii și ritmuri turcești, țigănești, rusești, ungurești, armenești, evreiești, italienești, muzică de café-concert¹... Menționate în parte în amintirile sale, acestea compuneau un univers sonor viu colorat, tipic levantin, ducând cu gândul la cel zugrăvit în romanele sale de un alt brăilean cu origini grecești, Panait Istrati. O parte din ele și-au putut lăsa amprenta în creația sa.

¹ Pot fi menționate și unele muzici despre care nu avem informații precise: cele pe care le cânta la pian mama compozitorului (decedată când acesta avea 6 ani) și cele, inclusiv clasice, pe care el își amintește că le asculta la postul de radio polonez Katowice. Cf. Iannis Xenakis, „Esquisse d'autobiographie” [1980], in *Musique de l'architecture* (ed. Sharon Kanach), Marseille, Parenthèses, 2006, p. 17.

Trebuie de altfel subliniat că Xenakis nu a avut posibilitatea de a se impregna de folclorul muzical al Greciei rurale (sensibil diferit de cel urban, fanariot, al comunității elene din Brăila) decât după plecarea sa definitivă din România în 1938, la vârsta de 16 sau 17 ani¹. Așa cum el însuși a declarat, el a fost marcat în primul rând de cântările liturghiei ortodoxe și de muzica populară românească. Chiar și după ce va asimila folclorul diverselor regiuni ale Greciei și își va defini identitatea greacă – în paralel cu cea de etern imigrant – el va menționa uneori, pe plan muzical, o dublă origine:

Eu vin din două țări al căror trecut muzical savant e foarte sărac în comparație cu cel al țărilor din Occidentul Europei. În schimb folclorul și tradiția muzicală sunt aici mult mai bogate decât în Occident².

La Brăila Xenakis a trăit experiențe, nu numai muzicale, de care-și va aminti până la sfârșitul vieții. Aici, împreună cu alți copii, cioplea viori din bucăți de lemn, așa cum se obișnuia în acele vremuri și locuri. Aici a învățat să cânte la pian în timpul lungilor vacanțe pe care, chiar și după terminarea școlii primare românești și înscrierea sa într-un pensionat greco-englez din insula Spetses, le-a petrecut în familie. Aici, la vârsta de 13-14 ani, rătăcind pe malurile nisipoase ale Dunării, a avut brusca revelație (repede respinsă) a existenței lui Dumnezeu...

Xenakis nu a exclus posibilitatea de a fi fost influențat – involuntar, precizează el – (și) de muzica românească³. Intonațiile românești, care așa cum a observat Enescu seamănă mult cu cele grecești⁴, sunt în orice caz greu de distins ca atare în creația sa. Se poate

¹ O incertitudine subzistă în ce privește anul nașterii lui Xenakis, cel mai plauzibil nefiind cel oficial, 1922, ci 1921. Cf. Maurice Fleuret, „Xenakis avant Xenakis”, in Hugues Gerhards (ed.), *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Plon, 1981, p. 58.

² Mario Bois, *Xenakis musicien d'avant-garde*, entretiens, Bulletin des Éditions Boosey & Hawkes n° 23, Paris, 1966, p. 3-4. (Traducerea în limba română a citatelor din prezentul studiu aparține autorului).

³ Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, London, Faber & Faber, 1996, p. 10.

⁴ Enescu se referea în acest sens la cântecele grecești publicate de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (probabil cele reunite sub titlul *30 Mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, 1877), „cari seamănă perfect cu ariile noastre populare”. Cf. interviul realizat de Al. Șerban, *Flacăra*, 8 septembrie 1912, Anul I, nr. 47.

presupune că ele au fost refulate în urma traumatismului provocat de pierderea timpurie a mamei sale¹. Asociate acestei tragice experiențe și împinse în zona inconștientului, ele nu puteau fi asumate ca atare. Ele ne parvin astfel în general în forme camuflate, ca o întoarcere a refulatului.

Osmozele traco-elene

Cornel Țăranu a făcut observația că unui public român muzica lui Xenakis îi sună familiar, dându-i cumva senzația că e acasă sau nu foarte departe:

Când cântăm sau ascultăm ceva de Xenakis avem sentimentul că e de-al nostru. Muzica sa, în ciuda modernității sale violente, are ceva „protoistoric” ce vine de foarte departe, dintr-un spațiu interior care era cândva și al nostru, sau foarte apropiat de noi. Pentru strămoșii săi, noi eram Nordul încețoșat de unde veneau marile legende, mitul lui Orfeu sau chiar cel al lui Oedip. De aceea când ascult de exemplu *Charisma* [...], am senzația că descopăr vaietele, inflexiunile modale sau bocetele unor meleaguri care ne sunt comune sau vecine².

Astfel de vaiete sau bocete imemorabile, divers filtrate și transfigurate, se aud și în *Nuits*³, *Aïs*, *Nekuia* sau *Oresteia*, dar și în multe piese ale unor compozitori din acel Nord încețoșat evocat în pasajul de mai sus: Myriam Marbe (*Ritual pentru setea pamântului*), Alexandru Pașcanu (*Bocete străbune*), Tiberiu Olah (*Timpul cerbilor*), Ștefan Niculescu (*Simfonia a III-a*), Liviu Glodeanu (*Zamolxe*), Mihai Moldovan (*Obârșii*), Cornel Țăranu (*Ghirlande*), Corneliu Dan Georgescu (*Model Mioritic*), Sorin Vulcu (*Multisonuri mioritice*), Ulpiu Vlad (*Poetica viselor*), Doina Rotaru (*Umbre, Bocete*), Violeta Dinescu (*Litanie*)...

¹ Despre aspectele traumatice ale copilăriei compozitorului, cf. Măghi Xenakis, „Un père bouleversant”, Arles, Éditions Actes Sud, 2022.

² Cornel Țăranu, „Lettre de Roumanie”, in Hugues Gerhards (ed.), *Regards sur Iannis Xenakis*, op. cit., p. 329.

³ Intonațiile de bocet din *Nuits* au fost remarcate de Despina Petecel Theodoru în capitolul dedicat lui Xenakis din cartea sa *De la mimesis la arhetip*, București, Editura Muzicală, 2003, p. 325.

Nordul încețoșat la care se referă Cornel Țăranu desemnează de fapt ținuturile locuite odinioară de tracii de la nordul Dunării (daco-geții). Cu mult înainte de a cunoaște impactul culturii latine – ea însăși croită în parte pe modelul celei grecești – ei întrețineau relații strânse cu vecinii lor, grecii de la Pontul Euxin. Aceste relații acreditează ipoteza formării timpurii, la nordul ca și la sudul Dunării¹, a unei sfere culturale traco-elene, ipoteză pentru care pledează pe un plan simbolic originile trace atribuite unor figuri legendare ale muzicii grecești ca Orfeu și Linos².

Pentru Nicolae Iorga, „originea cântecului popular românesc, ca și cea a celui din toate țările vecine, [...] trebuie căutată în străvechea muzică a tracilor³”. Numeroși muzicologi și etnomuzicologi au confirmat intuiția lui Iorga avansând ideea că cel puțin o parte din scările modale și întorsăturile melodice din muzica românească, atât populară cât și psaltică, au o origine tracă⁴. Aceleași scări și întorsături pot fi întâlnite și în muzica grecească (populară sau bizantină) și în cea a altor popoare din Balcani. Așa cum vom vedea, ele au pătruns și muzica lui Xenakis.

Tradiția bizantină și folclorul

Pentru Xenakis, ca și pentru muzicologii români menționați mai sus, muzica bizantină o continuă pe cea a Antichității. Ea conservă principiile de organizare și structurile modale ale acesteia, teoretizate în principal de Aristoxene, „mai bine decât ruda sa, *cantus planus*-ul occidental⁵”. Într-un articol din 1955 compozitorul include în această

¹ Ipoteză bogat documentată de Vasile Tomescu în primele capitole ale monografiei sale, *Musica daco-romana*, București, Editura Muzicală, 1978-1982.

² Figura lui Linos este evocată în compoziția lui Xenakis intitulată *Linaia-Agon*.

³ Nicolae Iorga, *La musique roumaine*, Paris, Durassié, 1925, p. 9.

⁴ Pot fi citați între alții George Breazul, Romeo Ghircoiașiu, Gheorghe Ciobanu, Vasile Tomescu și Octavian Lazăr Cosma. Este poate necesar de precizat că contribuțiile acestora nu trebuie confundate cu derivatele tracologiei „protocroniste” încurajate de regimul naționalist-comunist din România anilor 1970-80. Despre formele pe care acestea din urmă le-au luat în muzicologie, cf. Florinela Popa, „How the History of Music Was Rewritten on Ideological Grounds in 1970s-1980s Romania”, *Series Musicologica Balcanica* 4, 2023, p. 149-161.

⁵ Iannis Xenakis, *Formalized Music*, New York, Pendragon Press, 1992, reed. 2001, p. 182.

continuitate istorică, alături de muzicile ecleziastice, folclorul muzical al popoarelor din Balcani:

În alte epoci, grecii au uitat să cânte pentru Apollo și au abandonat lira adoptând psalmodia adusă din Iudeea de creștini. Creștinii [...] nu au uitat însă complet cântările antice, căci acestea au subzistat supraviețuind alături de austera psalmodie. Cele două s-au amestecat apoi, sfârșind prin a produce două forme de artă: muzica ecleziastică bizantină și muzica populară pe care o cântă încă grecii și popoarele balcanice¹.

În același articol, îndemnându-i pe compozitorii greci să se emancipeze de tiparele muzicii occidentale², el atribuie tradiției bizantine și celei folclorice un rol esențial în definirea specificului muzical național, similar celui pe care i-l acordă compozitorii români:

Tradiția bizantină și cea folclorică, în muzică și în alte forme de manifestare ale culturii și civilizației, constituie singura noastră moștenire cu adevărat națională; acesta e capitalul cu care noi vom putea intra, fără a ne pierde particularitățile, în marele concert al civilizației de azi³.

O bună parte a muzicii lui Xenakis, ca și o bună parte a celei românești, reflectă aspirația de a realiza o sinteză a acestor două tradiții⁴.

Așa cum voi încerca să arăt în continuare, muzica lui Xenakis conține un număr de elemente care o înscriu în acel *Bizanț după Bizanț*

¹ Iannis Xenakis, „Problèmes de composition musicale grecque” [1955], articol în limba greacă tradus în franceză de Makis Solomos. Cf. M. Solomos (ed.), *Présences de Iannis Xenakis*, Paris, CDMC, 2001, p. 11-14.

² Făcând aluzie la unii compatrioți ai săi, Xenakis observă ironic: „Dacă am studia structura creațiilor populare [grecești] am evita poate să compunem menuete și gavote sub Acropole. [...] Un tânăr compozitor grec trebuie să uite contrapunctul învățat și să-și pună întrebări asupra tehnicii sale explorând capodoperele [muzicii] populare”. Ibid., p. 14.

³ Ibid., p. 13.

⁴ Pentru Xenakis muzica bizantină și cea populară grecească sunt două componente ale unui patrimoniu unitar al poporului grec. Cf. textul său reprodus de François-Bernard Mâche în “L'hellénisme de Xenakis”, [1988], în *Un demi-siècle... et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 310.

pus în lumină de Nicolae Iorga, bogat reprezentat în muzica românească de la *Psaltichia* lui Filotei sin Agăi Jipei până la decantările ultimei perioade a lui Ștefan Niculescu, de la oratoriile neo-bizantine ale lui Paul Constantinescu până la experimentele metabizantine ale lui Octavian Nemescu.

RECITATIVUL RECTO TONO. Elementele bizantine ale sintezei muzicale preconizate de Xenakis sunt expuse de multe ori cu o deconcertantă simplitate. Frapează astfel în corurile bărbățești *a cappella* din *Oresteia* – 10 ani după extraordinarele înnoiri aduse de compozitor în anii 1950 – prezența unor recitative *recto tono* de tip liturgic transpuse însă în universul violent, „păgân”, al tragediilor lui Eschil (Ex. 1). În acest context sferturile de ton nu reprezintă câtuși de puțin un rafinament avangardist ci trimit la genul enarmonic din muzica bizantină.

Ex. 1. *Oresteia* (1966). Cor bărbătesc *a cappella*, m. 42-50.

Xenakis surprinde aici printr-o atitudine care are ceva din uitarea de sine a melurgilor anonimi ai Evului Mediu. Renunțând la ambiția de a fi original, el pare a se mulțumi să reproducă anumite formule melodice extrem de simple fixate de o practică milenară. Corurile bărbățești din *Oresteia* păstrează probabil amintirea liturghiilor la care, copil fiind, asista la biserica greacă din Brăila, chiar dacă rolul protopsaltului îi este încredințat aici corifeului din tragedia antică iar invocațiile intonate la unison nu se adresează Dumnezeuului creștin ci lui Zeus (Ex. 2).

Ex. 2. *Oresteia*. Cor bărbătesc *a cappella*, m. 24-32.

ISONUL. În creația lui Xenakis isonul îmbracă o diversitate de forme, de la cele mai simple până la cele mai complexe precum „isonul de structuri¹”. Una dintre ele este chiar recitativul *recto tono* evocat mai sus, din care se desprinde o linie melodică hieratică precum cea din Ex. 3.

VA - SI - LE - IA TON VA - SI - LE - ON MA - KA - RI - ON MA - KA - RI - O - TO - TE KAI MES S'OL - EZ PAN - Y - PER -
TA - TI E - XOU - SI - A KLI - NE PROS TIN DE - I - SI MAS OL - VI - E DI - A

Ex. 3. *Hiketides* (1964). Manuscris, reper 14, partea corului de femei².

© DR Familia Xenakis.

François-Bernard Mâche a remarcat un „hieratism de icoană muzicală³” într-o altă piesă a lui Xenakis unde imuabilul *hronos protos* din muzica bizantină este de asemenea omniprezent⁴. În pasajul din Ex. 4 pulsația egală elimină reliefurile ritmice al unei melodii populare grecești care ia astfel aspectul unei cântări irmologice⁵. Două isoane pulsate, atipice, însoțesc linia melodică dublată pe alocuri la octavă: primul,

¹ Acest termen a fost utilizat de Valentina Sandu-Dediu în lucrarea sa intitulată *Muzica românească între 1944-2000*, București, Editura Muzicală, 2002, p. 78, cu referire la *Ison II* de Ștefan Niculescu. Exemple de ison de structuri vor fi discutate în prezentul studiu într-un capitol dedicat eterofoniilor xenakiene. Despre diversele înfățișări pe care le ia isonul în muzica de tradiție bizantină, cf. Nicolae Teodoreanu, „Isonul în tradiția muzicii psaltice din România”, *Muzica* Nr. 3/2017, p. 68-91.

² Manuscrisul din care provine acest exemplu răspundea unei comenzi pentru o muzică de scenă. Xenakis a transformat ulterior această primă versiune (nepublicată), în care corul are un rol esențial, într-o suită pentru alămuri și coarde intitulată *Hiketides Les Suppliantes d'Eschyle*.

³ Printre cele câteva obiecte personale de care Xenakis era foarte atașat figura o veche icoană grecească. Compozitorul o îndemna de altfel adesea pe fiica sa plasticiană să picteze icoane. Arta pictorilor iconari, chiar și separată de semnificația ei religioasă, corespunde într-adevăr înclinației sale spre abstracție și imaterialitate.

⁴ François-Bernard Mâche, “L'hellénisme de Xenakis”, *op. cit.*, p. 314.

⁵ Melodia din Ex. 4 ilustrează caracterul silabic al cântărilor irmologice, dar nu și etosul acestora.

plasat la vocea de alto, constă într-o bicordie (*re-mi*) iar al doilea, la bași, pendulează între „tonică” *la*, „sub-tonică” *sol* și treapta a doua *si*¹.

♩ = ca. 54

S NA-DHA-A-KTI I-I-LA-PO-ZI-TI I-SAN-TON-I L'PO POU THA-A

A *mf*

T YA YA TI-TA-PA-GO MÉ-É-NA-DHA-A-KTI I-I-LA-PO-ZI-TI I-SAN-TON-I L'PO POU THA-A NAP-SI TI-MÉ-É

B

Ex. 4. *Procession aux eaux claires* (1953). Manuscris, pag. 18-19, partea corului mixt.
© DR Familia Xenakis.

Într-un alt pasaj din aceeași lucrare a cărei scriitură corală la 3 voci este inspirată, așa cum precizează compozitorul, de polifoniile folclorice din Epir și Dodecanez, pendularea între *sol* („tonică sub formă de ison”) și „sub-tonică” *fa* este proiectată în plan vertical, secunda mare generând astfel „fricțiuni” între vocea gravă și cea mediană² (Ex. 5).

♩ = 54

S *mf* YA-TI IN I-DHI-I-PSA I-DHI-I-PSA-A YA-TI I-NE-I-DHI-I-PSA A-VA-AS-TAK-TI-TI

A *mf*

T *mf*

Ex. 5. *Procession aux eaux claires*, cor de femei. Manuscris, p. 1. © DR Familia Xenakis.

În alte câteva piese, pe care François-Bernard Mâche le consideră ca „un fel de *organum*-uri neo-bizantine³”, fricțiunile se

¹ Termenii „tonică” și „sub-tonică” sunt cei utilizați de Xenakis în articolul său, „Problèmes de composition musicale grecque”, *op. cit.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 13.

³ François-Bernard Mâche, „L'hellénisme de Xenakis”, *op. cit.*, p. 318.

aspresc implicând și secunde mici. Este cazul în Ex. 6, unde isonul *la* are de altfel particularitatea de a circula de la o voce la alta și chiar de a fi pe alocuri absent, menținându-se însă în cea mai mare parte a timpului în conștiința auditivă.

♩ = 60

SE TAN E-NA-U-LO-IS HÛ - PO DEN - DRO-KO-MO-IS MO-U-SE-I-A KA - I THA - KO-US E-NI

SE TAN E-NA-U-LO-IS HÛ - PO DEN - DRO-KO-MO-IS MO-U-SE-I-A KA - I THA - KO-US E-NI

Ex. 6. *À Hélène* (1977), cor de femei *a cappella*, primele măsuri.

În anii 1980 își face apariția în muzica lui Xenakis un fel de *conductus* primitiv care poate fi văzut ca un îndepărtat avatar al isonului pulsant prezentat mai sus. În Ex. 7, unde el este intonat de corni și tromboni, masivitatea sa contrastează cu imaterialitatea liniei viorilor, ultim vestigiu al hieratismului bizantin¹. Greoaia sa înaintare, amintind-o pe cea a unui bloc eratic sfâșiat în interior de coliziuni între mini-isoane care se alungă unul pe altul, are tragismul propriu creației de maturitate a compozitorului.

♩ = 44

pesant, hiératique

très long

Cors *mf*

Trb. *f*

V. *p*

Hp.+ Vlc. pizz
+ Timb. ou Gr. c.

Ex. 7. *Afax* (1985) pentru orchestră, m. 55-56 (reducție).

În forma sa rectilinie cea mai uzuală isonul constituie de multe ori în muzica simfonică și de cameră a lui Xenakis liantul unor lungi secțiuni, mai ales introductive (*Terretektorh*, *Empreintes*, *Phlegra...*). În

¹ Cele două indicații din partitură, „hieratic” și „apăsător”, formează (voit sau nu) un oximoron care în contextul dat subliniază contrastul între seninătatea isonului bizantin și tragismul muzicii lui Xenakis.

compozițiile sale pentru instrument solo el e colorat uneori de oscilații de sfert sau optime de ton, ca în *Mikka S* (Ex. 8), piesă care, așa cum sugerează fragmentele prezentate în Ex. 9 și 10, prezintă unele similitudini de scriitură cu *Echos II* de Ștefan Niculescu.

Ex. 8. *Mikka S* (1976) pentru vioară solo, m. 8-12.

Ex. 9. *Mikka S*, pagina 2.

Ex. 10. Ștefan Niculescu, *Echos II* (1984) pentru vioară și sintetizor, pagina 4, partea de vioară.

TOACA. Despina Petecel Theodoru a remarcat în *Persephassa* „un ritm similar celui de toacă¹”. În muzica lui Xenakis sonoritățile percuțiilor amintesc adesea acest străvechi instrument pe care compozitorul îl numea, în grecește, *simantro*. Iată cum își amintea el de ceremonia baterii toacei la mânăstirea Sfânta Lavra din Peloponez:

Se auzea chemarea la rugăciunea de dimineață. La început bătăile [de toacă] au schițat o celulă ritmică lentă. Încetul cu încetul, ritmul s-a accelerat și celula s-a amplificat, devenind uriașă, umplând întreaga mânăstire cu variațiile și

¹ Despina Petecel Theodoru, *De la mímesis la arhetip*, op. cit., p. 327.

evoluțiile ei. Când soarele a ajuns la amiază, ritmul s-a estompat treptat și în cele din urmă s-a cufundat în tăcere¹.

Xenakis a relatat acest episod, care pare a-l fi marcat în mod deosebit, într-un context în care își exprima dorința ca ritmurile asimetrice ale muzicii grecești – comparate de el cu ritmurile lui Stravinski, Bartók și Messiaen – să fie valorificate de compozitorii greci². El însuși a răspuns acestui deziderat printr-un demers care tinde să reducă diversitatea formulelor ritmice din muzicile tradiționale la câteva scheme abstracte arhetipale.

Una din aceste scheme e chiar cea a *accelerando*-ului evocat de el în pasajul citat mai sus. În ceremonialul monahal acesta e obținut printr-o diminuare progresivă a valorilor ritmice încheiată cu un lung tremolo, ca în Ex. 11.

W. block

$\text{♩} = 80$

pp *ff* *p* *fff*

Ex. 11. *Kassandra* (1987) pentru bariton și percuție, p. 2.

Același tip de *accelerando* terminat cu un lung tremolo este redat și de Sigismund Toduță, care face însă apel la o adevărată toacă și împarte parcursul ritmic în mai multe etape dându-i astfel o durată mai apropiată de cea din practica rituală (Ex. 12).

Toaca

p *mf* *poco f*

Tom-tom

Toaca

mf *poco f*

Ex. 12. Sigismund Toduță, *Meșterul Manole* (1980-83), Actul II, pagina 214.

¹ Iannis Xenakis, „Problèmes de la composition musicale grecque”, *op. cit.*, p. 14. Xenakis a ascultat probabil toaca încă din fragedă copilărie la mănăstirea Sinaia unde familia sa mergea în vilegiatură. Știm de asemenea că mai târziu el a vizitat lăcașuri de cult de la muntele Athos. Cf. François-Bernard Mâche, „L'hellénisme de Xenakis”, *op. cit.*, p. 303.

² Iannis Xenakis, „Problèmes de la composition musicale grecque”, *op. cit.*, p. 14.

Continuând comparația, vom observa că mici celule ritmice suprapuse pulsației principale (isonului toacei), de genul celor adăugate de Toduță la tom-tom-uri, apar frecvent și în compozițiile lui Xenakis. Ca și în cazul *accelerando*-ului, ele sunt însă reduse la scheme abstracte generând cel mai adesea poliritmii repetitive foarte simple precum cea din Ex. 13.



The image shows a musical score for two percussion instruments. The top staff is for the Bongo, with a 2/2 time signature and a dynamic marking of *mf*. It features a sequence of notes with stems pointing up, some marked with accents (>). Above the staff, the word "doigts" is written, and below it, "paume" is written. The bottom staff is for the Petit tambour, also with a dynamic marking of *mf*. It features a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up, some marked with accents (>).

Ex. 13. *Oresteia* (1966), pentru cor și ansamblu instrumental, m. 219-223.

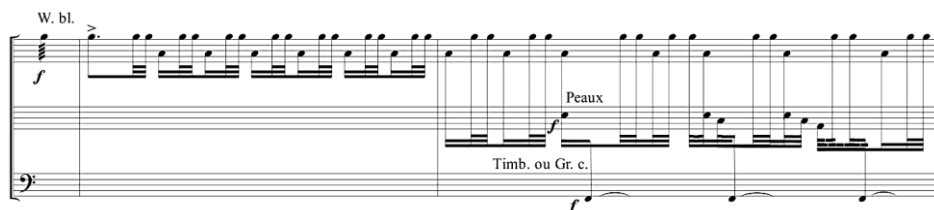
Unele piese ale sale conțin însă și configurații ritmice mai variate comportând de exemplu accente asimetrice și diviziuni ternare într-un cadru binar. Acestea par a figura tipicele „flori” care ornamentează chemările de toacă (Ex. 14)¹.



The image shows a musical score for two percussion instruments. The top staff is for [tom-tom] and the bottom staff is for [conga]. The tempo is marked as quarter note = 80. The score features complex rhythmic patterns with triplets and accents (>).

Ex. 14. *Kassandra*, pagina 4.

Diversificarea instrumentelor de percuție are în acest context un efect analog celui al polifoniilor timbrale create de tocașii virtuozii variind felul și locul în care lovesc toaca (Ex. 15).



The image shows a musical score for three percussion instruments. The top staff is for W. bl. (W. bl.), the middle staff is for Peaux, and the bottom staff is for Timb. ou Gr. c. (Timb. ou Gr. c.). The dynamic marking is *f*. The score features complex rhythmic patterns with triplets and accents (>).

Ex. 15. *Ais* (1980) pentru bariton, percuție și orchestră, m. 56-57.

¹ Despre tipologia „florilor” și în general despre chemările de toacă, cf. monografia Constanței Cristescu, *Chemări de toacă*, Suceava, Editura Lidana, 2012.

Aceste subtilități se raportează întotdeauna la un arhetip structural care constă în repetarea variată și alternarea unor celule ritmice constituind secvențe de lungimi variabile pe fondul unei pulsații cvasi-permanente „înflorite” prin adausuri de ornamente improvizate într-un cadru formal bine definit. Xenakis asociază adesea acest arhetip unui fenomen spiritual transcultural: cel al extazului mistic susceptibil de a conduce la stări de transă.

El operează însă cu această ocazie un semnificativ transfer. Invers decât primii monahi greci care au preluat de la strămoșii lor politeiști anticul *simantro* transformându-l într-un vector al extazului isihast caracteristic spiritualității ortodoxe, el își apropiază toaca bizantină și ritmurile ei specifice atașându-le unui *ek-stasis* anterior creștinismului: cel al riturilor orfice și dionisiace¹ asupra căruia voi avea ocazia de a reveni în capitolele următoare².

(va urma)

SUMMARY

Mihu Iliescu

Xenakis and Romanian music. South-East European affinities (I)

This contribution draws attention to a number of similarities, so far scarcely discussed, between the musical universe of Iannis Xenakis and that of Romanian composers of the second half of the 20th century.

¹ Poate fi de asemenea menționat în acest context dansul ritual al dervișilor sufiți. Makis Solomos a comparat efectul de vertij creat de acesta cu cel produs în finalul din *Persephassa* de cei șase percuționiști plasați în jurul publicului. Cf. *Iannis Xenakis*, P.O. Éditions, 1996, p. 59. Toate piesele pentru percuție ale lui Xenakis se pretează la interpretări cu tentă rituală precum cele ale percuționistei japoneze Kuniko Kato – la fel ca și unele muzici ale lui Octavian Nemescu ai căror interpreți au fost descriși de Dan Dediu ca „oficianți ai unui ritual imaginat de compozitor, practicanți ai unui fel de extaz colectiv”. Cf. *Siluate în mișcare. Eseuri despre compozitori români*, București, Editura Muzicală, 2021, p. 120.

² Adresez mulțumirile mele doamnei Măghi Xenakis pentru sprijinul acordat cu prilejul vizitelor mele la Arhivele Xenakis. Doamnei Oľguța Lupu îi sunt recunoscător pentru atenta lectură a acestui text la a căruia definitivare a contribuit prin sugestiile pe care mi le-a făcut.

These similarities are considered here as a natural expression of the deep affinities linking Balkan cultures and civilizations, proving the vitality of an ancestral cultural and spiritual matrix that shaped both Greek and Romanian music.

The first part of this study deals with the main constitutive elements of this South-East European matrix with which Xenakis was already in contact in Brăila, the town of his childhood and adolescence: Traco-Hellenic osmoses dating back to Antiquity, Byzantine tradition and Balkan folklore. Three specific musical elements are then evoked: the Byzantine liturgical recitative, the ison and the peculiar rhythms of the monastic simantra (*toaca*).