

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

Mihu Iliescu

II. GÂNDIREA MITICĂ

Xenakis a fost și este încă uneori redus la clișeul compozitorului care aplică în muzică în mod mecanic anumite ecuații și formule matematice. În realitate acestea nu sunt pentru el decât niște unelte, utilizate de altfel în mod foarte liber și intuitiv. Mult mai important decât ele pentru înțelegerea muzicii sale apare fundamentul ei ideatic. Voi încerca să arăt că acesta este în bună măsură determinat de o anume *forma mentis* constituită și conservată în spațiul cultural sud-est-european a cărei caracteristică esențială este gândirea mitică¹.

Trei aspecte ale gândirii mitice, intrinsece matricei culturale și spirituale comune Greciei și României discutate în prima parte a acestui studiu, vor fi examinate în continuare: dimensiunea primordială a sacrului, orizontul atemporal în care arhaicul coexistă cu modernul și rolul jucat de arhetipuri și de morfologiile arhetipale. Emblematic pentru spiritualitatea, arta și muzica românească², aceste trei aspecte ilustrate de figuri tutelare ca Brâncuși, Blaga și Eliade vor fi puse aici în evidență, sub diverse forme, și în creația lui Xenakis.

Dimensiunea sacrului

Xenakis definește muzica, între altele, ca o „asceză mistică dar atee”³. Contrar unei prejudecăți larg răspândite, ateismul nu implică

¹ Studiul gândirii mitice a fost inaugurat de Ernst Cassirer în *Filosofia formelor simbolice* (vol. II). În filosofia românească subiectul a fost abordat de Lucian Blaga în *Trilogia culturii* (capitolele „Despre mituri” și „Despre asimilare”) și de Mircea Eliade, deși acesta din urmă nu utilizează expresia „gândire mitică”.

² Numeroase referințe la aceste trei componente ale „românității” muzicale se găsesc în teza de doctorat a Luanei Stan, *Y a-t-il une „roumanité” musicale ?*, Montréal/Paris-Sorbonne, 2007.

³ Iannis Xenakis, *Formalized Music*, New York, Pendragon Press, 1992, p. 181.

într-adevăr neapărat refuzul sacrului, al transcendenței sau al spiritualității. Arta, crede compozitorul grec, „este în măsură să conducă spre teritorii pe care religiile încă le mai ocupă la unele persoane”. Muzica în special, prin „exaltarea” pe care o poate produce, permite accesul la un „adevăr imediat, rar, enorm și perfect” aflat undeva dincolo, „la fel cum *Simfonia a șaptea* de Beethoven este dincolo de muzică¹”.

Acea exaltare și acel dincolo menționate de Xenakis în frazele de mai sus țin de sfera misticului² și în general a spiritualului, chiar dacă nu neapărat și de cea a religiosului. Atitudinea compozitorului grec poate fi astfel – în parte – înțeleasă prin prisma distincției pe care Octavian Nemescu o face între religios și mistic: în timp ce „religioșii sunt confesionali și încadrați într-o anumită dogmă (ortodoxă, catolică, protestantă), misticul este deasupra acestor dispute dogmatice, având o relație directă cu Divinitatea, nemijlocită de dogme³”.

Xenakis evacuează desigur divinitatea (interiorizând-o), dar nu și sacrul. Muzica sa nu numai că „tinde către sacru chiar și când e profană” – ca orice muzică potrivit lui Ștefan Niculescu⁴; ea e pătrunsă de o autentică trăire a sacrului și chiar de o formă de „credință” care-l deosebește pe compozitorul grec de omul modern profan descris de Mircea Eliade. Nu e astfel lipsit de semnificație faptul că el vedea în contribuția sa la proiectul arhitectural al mănăstirii Sainte Marie de La Tourette o expresie a unor „acte de credință pe care viața modernă le-a reprimat⁵”.

Atitudinea lui Xenakis este în fond, așa cum a observat François-Bernard Mâche, cea a vechilor greci pentru care știința și credința (*logosul* și *mythosul*) nu sunt antinomice, „calea mântuirii [fiind] cea a

¹ Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, *La Revue musicale* n° spécial 253-254, Paris, Richard-Massé, 1963, p. 15.

² Printre rarele indicații de expresie notate de el în partituri figurează cuvântul „mistic” (în *N'Shima*).

³ Andra Frățilă, „De vorbă cu Octavian Nemescu”, *Muzica* Nr. 1/2016, p. 14.

⁴ Valentina Sandu-Dediu, „Dialog cu compozitorul Ștefan Niculescu”, *Muzica* Nr. 4/1999, p. 55-59.

⁵ Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, texte, realizări și proiecte arhitecturale selectate, prezentate și comentate de Sharon Kanach, Marseille, Parenthèses, 2006, p. 103.

cunoașterii¹". Muzica reprezintă astfel pentru el o cale privilegiată de acces la cunoaștere: cea a „revelației imediate²", irațională și misterioasă, implicând o exaltare comparabilă cu extazul mistic. Xenakis menționează un astfel de extaz – o ieșire din Sine, cum spune el – într-un pasaj care conține referințe la credințe și rituri inițiatice de sorginte orfică:

Sufletul e un zeu decăzut. Adevărata sa natură nu i se poate revela decât prin *ek-stasis* (ieșirea din Sine). Trebuie să ne eliberăm de Roata Nașterilor (reîncarnările) prin purificări (*katharmoi*) și prin sacramente (*orghia*), care sunt instrumente ale *ek-stasis*-ului. Purificările se efectuează prin muzică și prin medicină³.

Preceptele spirituale evocate aici, propovăduite și de Zamolxe, miticul discipol al lui Pitagora, transpar în intonațiile magic-incantatorii ale muzicilor spectrale românești, la Horațiu Rădulescu, Iancu Dumitrescu, Ana-Maria Avram și Călin Ioachimescu dar și (într-un registru diferit) la Corneliu Dan Georgescu, Doina Rotaru sau Violeta Dinescu⁴. În aceeași ordine de idei melodiile muzicilor „imaginare” ale lui Octavian Nemescu, care „se revarsă terapeutic în toate membrele⁵”, ilustrează asocierea făcută de Xenakis între muzică și medicină.

Xenakis împărtășește de altfel spiritualitatea sincretică a unor compozitori ca Anatol Vieru, Myriam Marbe, Octavian Nemescu sau Doina Rotaru. Referințele sale teologice includ, pe lângă orfism, unele aspecte din mistica iudaică⁶, din cea creștină¹ dar mai ales din vechile

¹ François-Bernard Mâche, „La couleur grecque chez Xenakis”, in Jacques Porte (dir.), *Encyclopédie des musiques sacrées*, tome I, Paris, Laberge, 1968, p. 352.

² Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliances*, Tournai, Casterman, 1979, p. 15.

³ Iannis Xenakis, „La voie de la recherche et de la question” [1965], in *Kéleütha*, Paris, L'Arche, 1994, p. 67.

⁴ Aplicat la muzică, adjectivul „orfic” are diverse sensuri care vor fi succint abordate în ultima parte a acestui studiu. Pentru moment voi remarca doar importanțele diferențe care există între orfeomania protocronistă a lui Ovidiu Varga, orfismul indefinit al lui Doru Popovici și cel poetic, spiritual sau mistic al Gretei Tartler sau al Mihaelei Vosganian.

⁵ Formularea aparține compozitorului. Cf. Andra Frățilă, „De vorbă cu Octavian Nemescu”, *op. cit.*, p. 18.

⁶ În *Shaar*, piesă al cărei titlu ebraic înseamnă „poartă”, Xenakis se inspiră dintr-un episod din Zohar. Un alt titlu ebraic din creația sa, *N'Shima* (suflu, respirație), trimite la noțiunile de suflet, pneumă și spirit.

religii gnostice dualiste ale căror întemeietori sunt pentru el „mari revoluționari”². Într-una din primele sale compoziții, inspirată de o străveche ceremonie („anastenariile”) practică încă în câteva sate grecești și bulgărești din actuala Tracie, se suprapuneau deja trei straturi rituale foarte diferite:

Primul și cel mai vechi strat, cel al sacrificării taurului, vine din timpurile totemice și predeiste. Cel de-al doilea, al dansului extatic pe cărbuni aprinși, ține de culturile agrare și dionisiace ale antichității grecești, asiatice și traco-frigiene [...]. Cel de-al treilea, în care intervin preoții și icoanele, ține de creștinism [...] Corul de bărbați cântă un fel de cantus firmus monodic bazat pe un Aleluia din liturgia Sfântului Ioan Chrisostomul³.

Xenakis nu manifestă în orice caz acea pulsione a omului modern care, cum spunea Mircea Eliade, „nu va fi cu adevărat liber până ce nu va fi ucis și ultimul zeu”⁴. La el zeii supraviețuiesc, chiar dacă nu au decât un rol de reper pentru omul prometeian. Demarcându-se de colegii săi români, compozitorul grec crede astfel că a reușit uneori să atingă „gradul suprem de libertate [...] pe care numai Dumnezeu îl posedă”⁵. Pentru el, dorința Omului de „a-i semăna lui Dumnezeu” reflectă profunda sa vocație de a redefini universul „în armonie cu esența sa creatoare”⁶.

¹ Printre sursele de inspirație ale *Diatopului* menționate de Xenakis figurează texte despre lumina divină ale Sfântului Grigore Palamas. Cf. Olivier Revault d'Allonnes, *Xenakis/Les polytopes*, Paris, Balland, 1975, p. 28.

² *Politopul* creat de Xenakis în 1971 pe ruinele cetății Persepolis era un omagiu adus acestor revoluționari. Compozitorul îi citează printre ei pe zoroastrienii și maniheeni din Persia antică dar și pe ereticii creștini paulinieni, bogomili și catari din Europa. Cf. *Musique de l'architecture*, op. cit., p. 312.

³ Iannis Xenakis, *Procession aux eaux claires*, text de prezentare redactat de compozitor, reprodus de François-Bernard Mâche în studiul său „*L'hellénisme de Xenakis*” [1988], în *Un demi-siècle... et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 310.

⁴ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987, p. 182.

⁵ Iannis Xenakis, „Originality in Musical Composition”, în *Technology's Challenge for Mankind*, ed. by the Steering Committee of the Fukushima International Seminar, Tokyo, Technova Inc, 1990, p. 23.

⁶ Iannis Xenakis, „Sur l'originalité” și „Condition du musicien”, în *Kéleütha*, op. cit., p. 111, 127.

Orizontul atemporal și coexistența arhaicului cu modernul

Xenakis se considera un grec al Antichității născut cu 2500 de ani prea târziu. La fel ca Brâncuși, el ar fi putut spune: „noutatea pe care o aduc vine de foarte departe”. Despina Petecel Theodoru îl situează printre compozitorii „exploratori ai primordialității¹”, alături de Ștefan Niculescu, Myriam Marbe și Aurel Stroe. Pot fi de bună seamă incluși în această categorie mulți alți compozitori români: Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Octavian Nemescu, Corneliu Dan Georgescu, Horațiu Rădulescu, Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, UlpIU Vlad, Iancu Dumitrescu...

În anii 1950-60 Xenakis s-a afirmat drept unul dintre compozitorii cei mai revoluționari, radicali și iconoclaști ai generației sale. El declara atunci că se simte „obligat să facă tabula rasa de multe tradiții subconștiente sau dobândite²”. Ulterior el a evoluat însă într-o direcție care-l apropie de compozitorii români citați mai sus, cea a unei modernități izvorâte din tradiție, sau cel puțin compatibilă cu ea. În anii 1980 el declara astfel, uimindu-i fără îndoială pe mulți: „Nu sunt împotriva tradiției. Muzica mea nu e revoluționară; ea include formele de expresie ale trecutului³”.

Prin prisma gândirii mitice însăși tentativa lui Xenakis de a refonda muzica pe o temelie logico-matematică complet nouă – expresie modernă tipică a gestului de a face *tabula rasa* – ține de un comportament al omului arhaic care, așa cum arată Mircea Eliade, resimte nevoia de a re-crea sau cel puțin de a reînnoi periodic, în mod simbolic, universul⁴. O astfel de re-creație neputând fi însă decât o repetiție a Creației originare, noul, oricât de radical, se reduce (inclusiv în creația muzicală) la o eternă reîntoarcere – la o „reluare” cum observă Doina Rotaru:

Consider că multe dintre „descoperirile” și „cuceririle” componisticii din secolul XX sunt reluări și reconsiderări ale unor elemente și principii dintotdeauna prezente în muzicile tradiționale:

¹ Despina Petecel Theodoru, *De la mimesis la arhetip*, București, Editura Muzicală, 2003, p. 302.

² Iannis Xenakis, „Bulletin de souscription pour *Musiques formelles*”, in *Revue musicale*, double numéro spécial 253-254, Paris, Richard-Massé, 1963, p. 1.

³ Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, op. cit., p. 50.

⁴ Mircea Eliade, *Symbolism, the Sacred & the Arts*, New York, Crossroad, 1985, p. 84.

eterofonia există de când există cântarea în grup; spectralismul în faza lui primară (sunet generator și spectru de armonice) este natural (tulnicul, fluierul fără găuri, trombele tibetane sau didgeridoo-ul australian stau mărturie în acest sens¹)...

Ștefan Niculescu atrăgea atenția în 1969 asupra unei tendințe de întoarcere la origini a compozitorilor contemporani². Sonoritățile intemporale modern-arhaice ale *Orestiei*, în versiunea lui Xenakis ca și în cea a lui Stroe, reflectă această tendință, ca și sunetul lui Iancu Dumitrescu care „străbate milenii, proiectându-se în prezent³” sau ca „lumea sonoră eternă” a lui Ulpiu Vlad⁴. Abolirea temporalității istorice are însă și o expresie intrinsec muzicală: un timp astfel perceput încât „prezentul capătă o pondere tot mai mare față de scurgerea ineluctabilă de la trecut spre viitor⁵”.

Această percepție se manifestă în încercările unor compozitori de a se sustrage fluxului temporal fie prin dilatarea lui (cazul cel mai frecvent), fie prin condensare („condensul spațio-temporal” al lui Octavian Nemescu) sau prin suprapunerea de timpi diferiți, ca la Anatol Vieru. Pot fi citate în acest context muzicile „atemporale” ale lui Corneliu Dan Georgescu, „imponderabilitatea temporală” a lui Costin Cazaban⁶, statismul complexelor armonice ale lui Tiberiu Olah sau cel al „plasmei” sonore a lui Horațiu Rădulescu și al improvizațiilor lui Iancu Dumitrescu.

În cazul lui Xenakis, în anii 1950 evacuarea dimensiunii temporale este, pe plan teoretic, totală: muzica sa este din principiu concepută în afara timpului (*hors temps*) și numai după aceea tradusă în

¹ Citat reprodus din articolul lui Vlad Văidean, „Descendențe postenesciene în muzica postbelică românească. Cazul reprezentativ al Doinei Rotaru”, *Muzica* Nr. 6/2021, p. 50.

² Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 278.

³ Iancu Dumitrescu, prefață la *Ursa mare*, București, Editura Muzicală, 1988.

⁴ Expresia aparține lui Ion Ivan Roncea, cf. „Ulpiu Vlad „Lumină pentru viitor”. Piesă pentru flaut, harpă și orchestră de flaute”, *Muzica* Nr. 2/2009, p. 6.

⁵ Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, op. cit., p. 278.

⁶ Cf. Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, București, Eikon, [1997] reed. 2018, p. 155. Alte referințe la muzicile atemporale se găsesc la p. 208 și 226.

structuri temporale (*en temps*)¹. Atașat unei ontologii a Antichității „necontaminate de timp și de devenire²”, compozitorul merge până la a proclama că „muzica nu există cu adevărat în timp³”, putând fi la limită „livrată instantaneu⁴”. Aidoma miticei și inaudibilei armonii a sferelor, arta sunetelor pare astfel a avea pentru el o existență independentă de percepția auditivă.

Puternicul impact auditiv al pieselor sale contrazice desigur această idee. Xenakis va admite de altfel în anii 1980 că „nu există muzică complet în afara timpului”:

Ne putem da seama până la ce punct timpul este omniprezent în muzică: timpul sub formă de flux impalpabil sau timpul în forma sa înghețată, în afara timpului, posibilă grație memoriei. Timpul este tabla neagră pe care se înscriu evenimentele și relațiile în afara timpului în universul în care trăim⁵.

Timpului înțeles ca flux impalpabil el va continua însă să i-l prefere pe cel imobil, „înghețat”, la care se referă și Anatol Vieru⁶ și Tiberiu Olah, acesta din urmă asociindu-l memoriei⁷. Pentru Xenakis, rolul timpului pare astfel a fi esențialmente unul de validare estetică a structurilor *hors temps*, poziția sa fiind sub acest aspect comparabilă cu cea a lui Aurel Stroe, autor al unor muzici non-evolutive care implică o „validare temporală⁸”. În fond, pentru el ca și pentru omul societăților arhaice, viața, „deși se desfășoară în timp, nu poartă povara acestuia⁹”.

¹ Pentru o discuție mai aprofundată a acestui subiect, cf. Miha Iliescu, „Xenakis, entre le *hors-temps* et l'*en-temps*”, *Musicologies nouvelles*, Opus 4, Lyon, Lugdivine, 2017, p. 44-52.

² Henri-Charles Puech, *En quête de la gnose*, t. 1. Paris, Gallimard, 1978, p. 136.

³ Olivier Revault d'Allonnes, „Changer l'homme”, interviu cu Iannis Xenakis, *L'Arc n° 51*, Xenakis, Aix-en-Provence, Librairie Duponchelle, 1972, p. 28.

⁴ Iannis Xenakis, „La voie de la recherche et de la question” [1965], in *Kéleütha*, *op. cit.*, p. 68.

⁵ Iannis Xenakis, „Sur le temps” [1988], in *Kéleütha*, *op. cit.*, p. 104.

⁶ Anatol Vieru, *The Book of Modes*, București, Ed. Muzicală a UCMR, 1993, p. 158-159.

⁷ Comentând lucrarea sa intitulată *Timpul memoriei* Olah citează versuri ale lui Nichita Stănescu precum „Memoria nu are timp” sau „Timpul oprit este un act a Memoriei”. Cf. Tiberiu Olah, *Restituiri*, ediție alcătuită, îngrijită și adnotată de Olguța Lupu, București, Editura Muzicală, 2008, p. 426.

⁸ Irinel Anghel a utilizat expresia „validare temporală” în legătură cu muzicile non-evolutive ale lui Stroe. Cf. *Orientări, direcții...*, *op. cit.*, p. 112.

⁹ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1989, p. 104.

Arhetipuri și morfologii arhetipale

Creația lui Xenakis poate fi asociată prin multe aspecte ale ei direcției arhetipale din muzica românească. Ea trimite la figura lui Brâncuși, deseori invocată de compozitorii români ca sursă a unei gândiri muzicale arhetipale¹ și ilustrează o bună parte din arhetipurile discutate de Octavian Nemescu, Corneliu Dan Georgescu, Ștefan Niculescu sau Dan Dediu, precum dualitățile Initium-Finis, Ascensio-Descensio, Unu-Multiplu, Ordine-Haos sau Continuu-Discontinuu.

Arhetipalitatea muzicii lui Xenakis, ca și cea a sculpturii lui Brâncuși, se raportează la filosofia lui Platon. Ea poate fi înțeleasă prin prisma relației pe care filosoful grec a stabilit-o între *inteligibil* (domeniul abstract al Ideilor esențiale, al modelelor perfecte și imuabile) și *sensibil* (domeniul realizărilor concrete, imperfecte și evanescente). La fel ca Brâncuși, Xenakis consideră astfel că în artă formele abstracte captează realul² mai bine decât cele concrete.

Prima accepțiune dată de el în anii 1950 cuvântului „arhetip” este de altfel una pur abstractă: cea de model matematic capabil de a genera un număr potențial nelimitat de realizări muzicale³ (o clasă de compoziții, în terminologia lui Aurel Stroe). Un astfel de model poate fi uneori reprezentat vizual prin forme geometrice precum cubul ale cărui rotații determină structurile muzicale din *Nomos Alpha*, generând un larg evantai de „ființe⁴” sonore (Fig. 1).

¹ Despre rolul jucat de Brâncuși ca figură tutelară a muzicii românești, cf. Luana Stan, *Y a-t-il une „roumanité” musicale*, op. cit. Despre similitudinile între Xenakis și Brâncuși, cf. Mihai Iliescu, „Xenakis et Brancusi: pensée mythique, démiurgie et archétypes”, in *Xenakis et les arts, Les cahiers de l'ENSA de Normandie*, 2014, p. 66-83.

² Este vorba de realul platonician al Ideilor pure, care transpare și în definiția dată de Dan Dediu arhetipului ca *esență complexă a realului*. Dialectica platoniciană a inteligibilului și a sensibilului este într-adevăr subiacentă dualității kantiene *numenal-fenomenal* la care se referă Dediu. Cf. *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop și ornament în compoziția muzicală*, teză de doctorat, Academia de muzică din București, 1995.

³ Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, op. cit., p. 35.

⁴ Referindu-se la conceptul parmenidian de Ființă, Xenakis definește compozitorul ca „un filosof și un artist plastic care se exprimă prin intermediul unor Ființe sonore”. *Formalized Music*, op. cit., p. 255. Despre influența lui Parmenide asupra lui Xenakis, cf. Mihai Iliescu, „Xenakis, entre le hors-temps et l'en-temps”, op. cit.

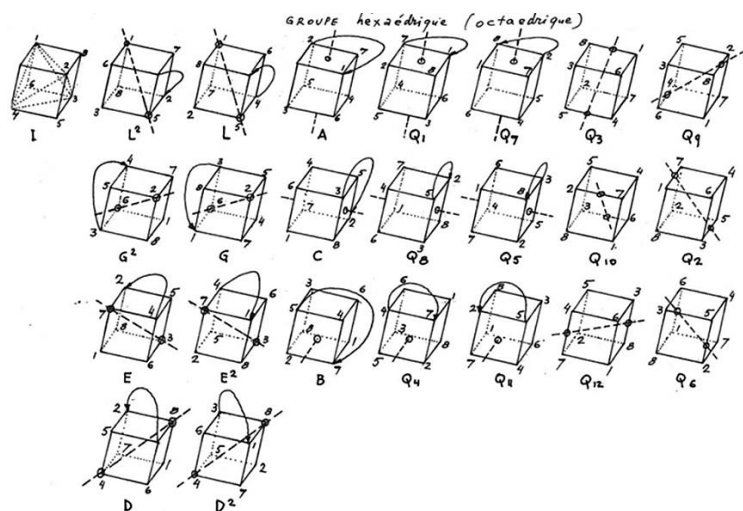


Fig. 1. Schiță pentru *Nomos Alpha* (1965-66). © DR Familia Xenakis.

Depășind cadrul geometriei euclidiene, Xenakis a fost atras de formele neregulate ale norilor și ale ramificațiilor vegetale sau de suprafețele curbe de tipul paraboloidelor hiperbolici. Spre deosebire de cubul din *Nomos Alpha*, acestea își pot modifica în timp contururile fără a-și pierde o anumite identitate matematică definită *hors temps*. Compozitorul grec le-a „sculptat” în materia sonoră evanescentă conferindu-le un statut de morfologii arhetipale.

Aceste forme care deduc fluiditatea Devenirii heraclitiene din încremenirea Ființei parmenidiene se substituie în partiturile sale, până la un punct, sintaxelor muzicale. Importanța pe care le-o acordă Xenakis nu e străină de refuzul său de a asimila muzica unui limbaj și implicit unei sintaxe muzicale:

Muzica nu este o limbă. O piesă muzicală este ca o stâncă de formă complexă, cu striții și desene gravate pe ea și în ea, pe care oamenii o pot descifra în mii de feluri, niciunul din ele nefiind cel mai bun sau cel mai adevărat¹.

Stâncă din acest citat poate fi interpretată ca o metaforă a blocurilor sonore din muzica lui Xenakis, prezente și în creația unor

¹ Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, op. cit., p. 353.

compozitori ca Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Mihai Moldovan și Corneliu Dan Georgescu. Vieru recurge de altfel la o metaforă similară:

În sculptură materia e roasă de goluri, iar golurile sunt cioplite de materie, la fel în muzică: sunetele sunt roase de pauze, iar tăcerea e îngrădită de sunete. [...] Timpul va rezulta din eroziunea blocului [sonor]¹.

Rezultatul eroziunii la care se referă Vieru este, la nivel conceptual, analog celui al striaiilor gravate în stânca evocată de Xenakis. Ambii compozitori, cu mijloace diferite, acționează ca niște sculptori, modelând blocuri sonore a căror masivitate se raportează la Ființa parmenidiană dar se desfășoară în dimensiunea heracliteană a timpului².

Arhetipalitatea morfologiilor sonore ale lui Xenakis poate fi de asemenea înțeleasă în lumina conceptelor platoniciene de *logos* (rațiune) și *mimesis* (imitație). Trimițând la un deseori citat pasaj din *Timaios*, compozitorul grec proclamă astfel că sunetele „procură celor care nu știu să raționeze o plăcere ordinară, iar celor care știu, o satisfacție rațională, prin imitarea armoniei divine pe care o realizează prin mișcări efemere³”.

Concepând imitația în spiritul *mimesisului* platonician (și al gândirii mitice subiacente acesteia), Xenakis îi conferă astfel, ca și Brâncuși, o funcție de repetiție a arhetipurilor. În vreme însă ce sculptorul, cu fiecare repetiție a unui arhetip (de pildă cel a zborului, în seria *Păsărilor măiestre*) tinde să se apropie de o perfecțiune inaccesibilă omului, compozitorul asumă tocmai imperfecțiunea inherentă umanului. El revendică astfel o repetiție „infidelă”, aproximativă.

¹ Anatol Vieru, „Tăcerea, ca o sculptare a sunetului”, *Muzica* Nr. 3/1970, p. 16.

² Despre aspectele parmenidiene ale concepției muzicale a lui Vieru, cf. Patricia Firca, „Anatol Vieru: o perspectivă asupra timpului muzical”, în *Simpozion de muzicologie „Anatol Vieru” București 1999* (ed. Valentina Sandu-Dediu et alii), Editura Muzicală, 2001, p. 41-52.

³ Iannis Xenakis, *Formalized Music*, op. cit., p. 178-179. Celebra imagine a armoniei sferelor la care trimite acest pasaj a fost evocată de Xenakis și în legătură cu *Diatopul de la Beaubourg*, unde „armonia cosmică a sferelor [...], prin artă, se confundă cu cea a gândirii”. Cf. *Musique de l'architecture*, op. cit., p. 356.

În viziunea lui Xenakis „infidelitatea” repetiției are într-adevăr „valențe estetice”¹ care justifică bunăoară reutilizarea – în mod diferit – a unor structuri muzicale în mai multe compoziții². Acest procedeu are pentru el o semnificație complet diferită de cea pe care i-o dau compozitorii postmoderni. El nu se înscrie într-o logică de reciclare ci într-una de exploatare a potențialului unor morfologii cărora compozitorul le recunoaște sau le acordă un statut de arhetip.

Patru asemenea morfologii sonore, revelând corespondențe între demersul lui Xenakis și cel al compozitorilor români, vor fi discutate în continuare: glissando-urile din *Metastaseis*, masele din *Pithoprakta*, arhitectura de ansamblu din *La légende d'Eer* și formele arborescente. Dacă, așa cum afirmă Corneliu Dan Georgescu, „orice muzică este arhetipală”³, arhetipalitatea muzicii lui Xenakis are, cum voi încerca să arăt, anumite trăsături care îi sunt specifice.

***Metastaseis* și *Pavilionul Philips*. Naștere și Moarte, Axis mundi, Oul primordial, Ascensio**

Primele minute din *Metastaseis* ofereau în 1955 unui public uluit spectacolul unei duble Nașteri: ieșirea din crisalidă a unui compozitor-demiurg și irupția *ex nihilo* a universului sonor de o noutate derutantă imaginat de acesta. Cu o dezinvoltură deconcertantă, Xenakis taie aici nodul gordian al complexității seriale luându-și abrupt rămas bun – nu și adio – de la melodie, armonie și polifonie. Glissando-urile substituite de el acestora săvârșesc simbolic în huma sonoră gestul primordial, tranșant, al Genezei biblice: despărțirea cerului de pământ și a luminii de tenebre.

Pot fi identificate în *Metastaseis* câteva arhetipuri brâncușiene. Unul din ele este cel al dualității Naștere-Moarte (sau Initium-Finis), figurat de glissando-urile cu care piesa se deschide ca un evantai și se reînchide simetric la sfârșit ca un modul al *Coloanei infinite*⁴. Primul

¹ Iannis Xenakis, „Entre Charybde et Scylla” [1981], in *Kéleütha*, op. cit., p. 92.

² Despre acest procedeu, cf. Benoît Gibson, *The Instrumental Music of Iannis Xenakis. Theory, Practice, Self-Borrowing*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2011.

³ Corneliu Dan Georgescu, „Studiul arhetipurilor muzicale” (VI), *Muzica* Nr. 6/2020, p. 37.

⁴ Un alt parcurs între Naștere și Moarte este imaginat de Xenakis în *Concret PH*. El începe cu sunetele filtrate ale aprinderii unor tăciuni, continuă cu cele monotone ale

26

sunet de vioară, rapid înghițit de masa coardelor, apare în acest context ca un *Axis mundi* orizontal analog celui materializat de *Coloană*¹, în timp ce rotunjimile tridimensionale ale unora din mănunchiurile de glissando-uri (Fig. 2) evocă conturul cosmogonic al Oului primordial (Fig. 3).

Lenta desfășurare a glissando-urilor din *Metastaseis* desenează, paradoxal, în dimensiunea timpului contururile unui univers în care timpul e abolit. Ea pare a trimite la timpul „inexistent” evocat într-un enigmatic pasaj din *Musiques formelles* intitulat „Ontologie”:

Într-un univers vid. Un mic pachet de unde al căror sfârșit și început coincid (Timp inexistent), perpetuându-se la infinit. Nimicul absoarbe și creează. El e generator de Ființă².

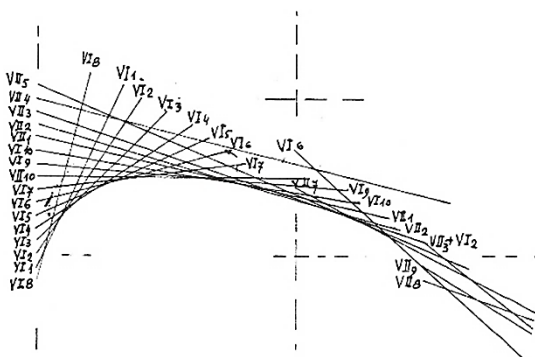


Fig. 2. Desen pentru *Metastaseis* (1954).
© DR Familia Xenakis.



Fig. 3. Brâncuși,
Le commencement du monde (1920),
Centrul Pompidou.

Asociată acestei perpetue coincidențe sau cuplări între Sfârșit (Moarte) și Început (Naștere), emergența cosmogonică a increatului își

arderii acestora și se termină prin bruscă lor stingere. Monotonia lui este cea asociată de Corneliu Dan Georgescu în general muzicilor arhetipale. Cf. „Studiul arhetipurilor muzicale (VIII). „Monotonia arhetipală” – un principiu estetic”, *Muzica* Nr. 4/2021, p. 11-33.

¹ Acest sunet trimite la „sunetul-centru” din muzica lui Scelsi asociat de Irinel Anghel isonului (cf. *Orientări, curente...*, op. cit., p. 208), element asimilat de Ana-Maria Avram unui *Axis mundi*. Cf. prefața culegerii de texte de Harry Halbreich, „Roumanie, terre du neuvième ciel”, Éditions Axis mundi, 1992, p. 6.

² Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, op. cit., p. 36.

găsește în *Metastaseis* o expresie sonoră arhetipală de o simplitate și de o pregnanță fără precedent în istoria muzicii.

În artă, afirmă Xenakis, abstracția e „mai suplă, mai eficientă, mai percutantă”, mai reală în fond decât figurația¹. Recurgând la forme abstracte el șterge într-o anumită măsură frontierele între muzică și arhitectură², între audibil și vizibil. Concepute pe hârtie milimetrică sub formă de figuri geometrice (paraboloizi hiperbolici), glissando-urile sale din *Metastaseis* (Fig. 4) au fost astfel reutilizate după spusele compozitorului în arhitectura *Pavilionului Philips* (Fig. 5).

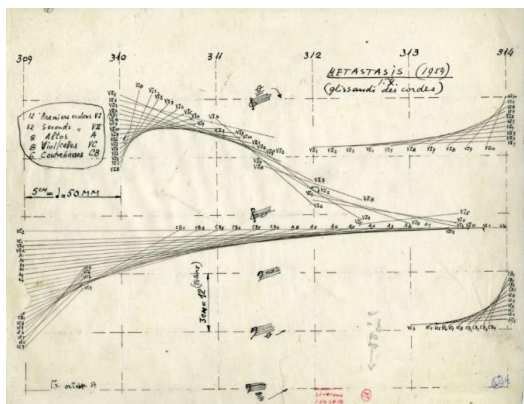


Fig. 4. Desen pentru *Metastaseis* reutilizat în proiectul *Pavilionului Philips*. © DR Familia Xenakis.



Fig. 5. *Pavilionul Philips* (Expoziția universală de la Bruxelles, 1958). Foto: Wouter Hagens. Wikimedia Commons.

¹ Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, op. cit., p. 433. Ca și mai sus (cf. nota 73), cuvântul „real” trebuie înțeles în sensul său platonician.

² „Goethe spunea că „Arhitectura este o muzică împietrită”. [...] Am putea inversa propoziția și spune că muzica este o arhitectură mobilă”. Cf. Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, op. cit., p. 79.

Cele trei vârfuri îndreptate oblic spre cer ale *Pavilionului* trimit de asemenea la arhetipul Ascensio, ca de altfel și turnurile înalte de 4-5 km ale „Orașului cosmic”, utopie urbanistică imaginată de Xenakis în 1964 (Fig. 6). Ele exprimă astfel năzuința umanității de a se avânta într-un spațiu care, așa cum observa Mircea Eliade referindu-se la *Păsările* lui Brâncuși (Fig. 7), „nu poate avea limite, întrucât ține de experiența extatică a libertății absolute”¹.

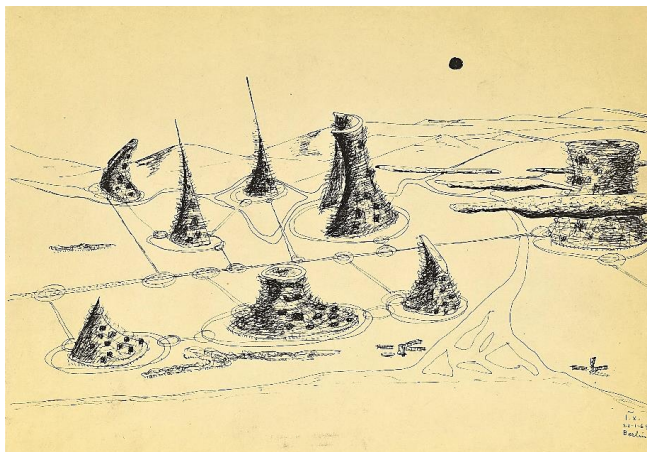


Fig. 6. Schiță pentru *Orașul cosmic* (1964). © DR Familia Xenakis.



Fig. 7. Brâncuși, *Pasăre în spațiu* (1931-36), National Gallery of Australia, Canberra.

¹ Mircea Eliade, „Brancusi et les mythologies”, in *L'épreuve du labyrinthe*, entretiens avec Claude-Henri Rocquet, Éditions du Rocher, 2006, p. 225. Prin comparație cu perfecta și supraumana verticalitate a *Coloanei infinite*, înclinațiile celor trei vârfuri ale *Pavilionului* pot fi interpretate ca exprimând tatonările și reajustările proprii unui efort uman prin definiție imperfect.

Prin abstracția lor, morfologiile sonore din *Metastaseis* ilustrează o situație limită în care diferența între arhetipul abstract și manifestarea sa concretă atinge un minimum. Împrumutând doi termeni utilizați de Dan Dediu aș spune că *arhetropul* (manifestarea specifică a arhetipului) tinde aici să se confunde cu arhetipul, situație în care *ornamentul* (expresia dată în mod individual arhetropului) nu dispune decât de un spațiu foarte redus de afirmare¹.

Abstracția formelor desenate de compozitorul arhitect reflectă această extremă proximitate între arhetip și reprezentarea sa (arhetropul). Ea trimite la acea simplitate geometrică definită de Brâncuși drept *complexitate rezolvată*, la care arta ajunge atunci când se apropie, cum spunea sculptorul, de *sensul real al lucrurilor*. Xenakis asumă în întregime faptul de a se situa prin acest demers la antipodul avangardei neo-seriale a anilor 1950:

Boulez a spus că muzica mea este prea simplă [...] și că muzica trebuie să fie complexă. M-am angajat într-o discuție cu el, spunând că dacă muzica ajunge într-un punct în care devine prea complexă, atunci e nevoie de un nou tip de simplitate [...] Complexitatea nu prezintă în sine un interes estetic².

Dacă simplitatea l-a îndepărtat pe Xenakis de Boulez, ea îl apropie în schimb de unii compozitori români. Suprafețele netede ale *Pavilionului Philips*, ca și cele ale glissando-urilor din *Metastaseis*, prezintă astfel analogii nu numai cu cele ale sculpturilor lui Brâncuși ci și cu cele care pot fi auzite în *Arcadele* lui Aurel Stroe³ sau în piesele lui Tiberiu Olah și Corneliu Dan Georgescu inspirate de *Coloana infinită*, chiar dacă acestea sunt realizate cu mijloace diferite⁴.

¹ Dan Dediu, *Fenomenologia actului componistic*, op. cit. Glissando-urile din *Metastaseis* confirmă postulatul lui Corneliu Dan Georgescu potrivit căruia „nicio muzică nu poate fi numai arhetipală” (cf. „Studiul arhetipurilor muzicale” VI, op. cit., p. 37), ilustrând cazul limită al unei muzici care este *aproape* pur arhetipală.

² Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, op. cit., p. 29.

³ Formele geometrice pure din *Metastaseis* ating acel tip de Sublim pe care Corneliu Dan Georgescu îl asociază structurilor „aproape scheletice” ale *Arcadelor* lui Stroe. Cf. „Tragicul contradicțiilor irezolvabile. „Privirea în gol” a lui Aurel Stroe”, *Muzica* Nr. 5/2017, p. 27-28.

⁴ Pentru o comparație între punctul de vedere al lui Tiberiu Olah și cel al lui Corneliu Dan Georgescu (mai apropiat de cel al lui Xenakis) asupra realizării muzicale a

30

***Pithoprakta. Ordine-Haos, Continuu-Discontinuu,
Unu-Multiplu, Imobilitate-Mișcare***

Cosmogonia sonoră inaugurată prin gestul tranșant din *Metastaseis* se continuă în *Pithoprakta*. Xenakis purcede aici la plămădirea unor Ființe sonore pe care le asemuiește unor nori evoluând în mod dezordonat, unor mase moleculare gazoase sau unei magme în stare de ebuliție. El le tratează ca pe niște fragmente informe și maleabile de Haos originar pe care le modelează ca un sculptor-demiurg, imaginând o „plastică temporală”¹.

Concepția xenakiană a maselor implică cel puțin patru dualități arhetipale: Ordine-Dezordine, Continuu-Discontinuu, Unu-Multiplu și Imobilitate-Mișcare. Prima din ele pare a ilustra teza jungiană a existenței unei ordini ascunse inerente haosului. Ea i-a inspirat lui Xenakis un parametru componistic inedit, cel al gradului de entropie a „moleculelor” sonore. Simulând – până la un punct – hazardul cu ajutorul stocasticii, masele sale moleculare produc un haos determinist (controlat).

Cea de-a doua dualitate, Continuu-Discontinuu, permite înțelegerea unor fenomene care modelează masele: coagulări-dezagregări, densificări-rarefierii, apariții-dispariții de „figuri” sonore perceptibile pe un „fond” aflat într-o perpetuă transformare, tranziții între diferite tipuri de texturi (*pizzicato, arco, col legno*). Toate aceste fenomene evolutive ilustrează o aceeași dialectică al cărei substrat matematic a fost pus în evidență de René Thom².

Cea de-a treia dualitate, Unu-Multiplu, explică fenomenele de masă (indiferent de natura lor) ca evenimente globale produse de o multitudine de micro-evenimente. Un fragment din *Pithoprakta* este astfel asimilabil unui nor de „grăunțe” sonore, la fel cum un simplu

arhetipurilor brâncușiene, cf. Andra Frățilă, „De vorbă cu Corneliu Dan Georgescu”, *Muzica* Nr. 4/2016, p. 8.

¹ Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, op. cit., p. 19. Un sugestiv echivalent grafic al „plasticii temporale” din *Pithoprakta*, a fost realizat de muzicologul Pierre Carré. Cf. [Iannis Xenakis - Pithoprakta youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=...)

² Despre analogiile între dinamica maselor sonore xenakiene și cea a fenomenelor la care se referă teoria catastrofelor, cf. Miha Iliescu, „Xenakis et Thom : une morphodynamique sonore”, in Dominique Chateau (ed.), *Les sciences de l'art en questions*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 181-204.

sunet produs prin procedeul sintezei granulare este asimilabil unui minuscul nor de particule sonore elementare, soi de cuante pe care Xenakis le numește „fononi” prin analogie cu fotonii.

În cheie mitică, evenimentele globale generate de masele sonore, ca și „aliajele” preconizate de Xenakis între Arte și Științe¹ sau ca „uniunea” imaginată de el între Parmenide și Heraclit², traduc un efort de a reconstitui plenitudinea mistică a Unului³, a *pleromului*⁴. În dorința sa de a concepe unitatea (sau coincidența) contrariilor, Xenakis merge de altfel până la a sugera posibilitatea de a reduce orice contradicție la o identitate tautologică⁵.

Considerate sub unghiul relației Unu-Multiplu, evoluțiile maselor sonore din *Pithoprakta* (Fig. 8) se raportează la un arhetip morfologic identificabil într-o serie de fenomene sonore sau/și vizuale care îl fascinau pe Xenakis: norii, stolurile de păsări (Fig. 9), foșnetul frunzelor, răpăitul ploii sau al grindinei⁶, țârâitul greierilor, aglomerările de stele (figurate de el sub formă de flash-uri în *Diatopul de la Beaubourg*, Fig. 10) dar și mulțimile umane cuprinse de panică (Fig. 11).

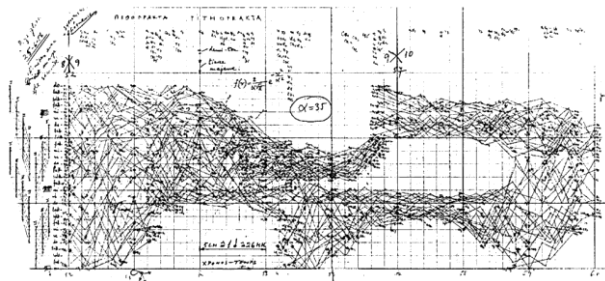


Fig. 8. Desen pentru
Pithoprakta (1955-56),
m. 52-59.

© DR Familia Xenakis.

¹ Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliages*, op. cit.

² Iannis Xenakis, „Sur le temps” [1988], in *Kéleütha*, op. cit., p. 105.

³ Xenakis se situează astfel într-o tradiție heracliteană și hermetică. Aforismul citat de el în *Arts/Sciences. Alliages*, op. cit., p. 21, „căile de sus și cele de jos formează una singură”, trimite la Fragmentul 60 al lui Heraclit, „Drumul spre sus și drumul spre jos sunt unul și același”, dar și la un precept atribuit lui Hermes Trismegistul, înscris în legendara Tablă de Smarald: „Ce e deasupra e la fel cu ce e dedesubt, iar ce e dedesubt e la fel cu ce e deasupra, pentru a împlini miracolul unui singur lucru”.

⁴ Xenakis definește muzica între altele ca un „plerom”, cuvânt grec care se traduce în general prin „plenitudine divină”. Cf. *Formalized Music*, op. cit., p. 181.

⁵ Xenakis parafrazează astfel un celebru vers din *Poemul* lui Parmenide, „este tot una a gândi și a fi”, împingând raționamentul tautologic până la ultima lui consecință: „este tot una a fi și a nu fi”. Ibid., p. 24.

⁶ „Foșnetul frunzelor sau zgomotul picăturilor de ploaie” sunt fenomene naturale citate și de Ștefan Niculescu pentru a ilustra noțiunea de eveniment sonor global. Cf. *Reflecții despre muzică*, op. cit., p. 227.



Fig. 9. Stol de păsări migratoare¹.

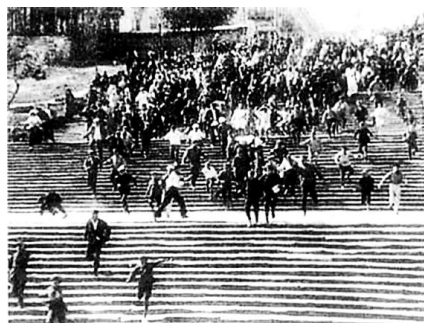
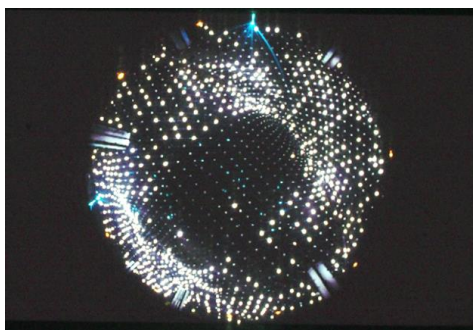


Fig. 10. *Diatopul de la Beaubourg* (1978). © Foto Bruno Rastoin.

Fig. 11. Fotogramă din filmul *Crucișătorul Potemkin* (1925) de Serghei Eisenstein².

Ceea ce au în comun toate aceste fenomene este modul lor non-linear, haotic (în sensul dat acestui cuvânt de fizica modernă), de a evolua în timp.

Dinamica evenimentelor sonore aglomerate, astfel cum le concepe Ștefan Niculescu, prezintă importante similitudini cu cea a maselor sonore xenakiene. Amestecul de ordine și dezordine (haosul determinist) propriu acestora corespunde unei logici formulate de

¹ Fotogramă dintr-un scurt film realizat de Philippe Lavaux în care un stol de păsări execută un impresionant balet aerian similar celui al sunetelor din *Pithoprakta*: www.youtube.com/watch?v=WAA6sdWrV20.

² Xenakis menționează filmul lui Eisenstein ca exemplu de artă bazată pe dinamica deplasării maselor umane. Cf. „Espace musical, espace scientifique”, *Courrier de l'Unesco*, 1986 n° 4, p. 8.

Niculescu în următorii termeni: „ca să înființez muzical dezordinea, ar trebui să mă sprijin pe o oarecare ordine și, prin urmare, dezordinea n-ar fi decât o ordine de alt fel”¹.

Dualitatea Imobilitate-Mișcare este prezentă în reflecția autorului *Aforismelor de Heraclit* asupra dualității Ființă-Devenire, înțeleasă de el ca o „coincidență paradoxală”². Relația între Unu și Multiplu constituie unul din fundamentele clasificării propuse de el în domeniul sintaxelor muzicale. În fine dualitatea Continuu-Discontinuu este determinantă în distincția pe care el o face între evenimentele sonore rarefiate, detaliate și aglomerate.

Relația Continuu-Discontinuu este și unul din subiectele importante de reflecție ale lui Anatol Vieru³. Ca și Xenakis, Vieru pune în legătură această relație cu cea între spațiu și timp și cu cea între mișcare și imobilitate⁴. În acest context amândoi compozitorii se referă la un celebru paradox antic implicând toate aceste trei dualități: cel al lui Zenon care afirmă imposibilitatea lui Ahile „cel iute de picior” de a depăși în fugă o broască țestoasă⁵.

Xenakis și Vieru au afirmat viziuni dialectice în fond foarte asemănătoare asupra relației Continuu-Discontinuu. Primul observă că în muzică impresia de continuitate poate fi generată nu numai de elemente continue ca glissando-urile ci și discontinue precum aglomerările de pizzicato-uri⁶. Cel de-al doilea constată că anumite „secvențe de sunete dispartate simulează curgerea”, muzica putând în general „simula trecerea de la discontinuu la continuu”⁷.

¹ Ștefan Niculescu, „Un nou „spirit al timpului” în muzică”, *Caiete critice* nr. 1-2, 1986, p. 36.

² Expresie citată pe site-ul

Contemporania: Niculescu la Ateneu (compozitorii.blogspot.com).

³ Cf. Anatol Vieru, „Tăcerea, ca o sculptare a timpului”, *op. cit.*; *The Book of Modes*, *op. cit.*

⁴ Concepția lui Vieru asupra dualităților continuu-discontinuu, spațiu-timp și mișcare-imobilitate a fost discutată de Patricia Firca. Cf. „Anatol Vieru...”, *op. cit.*

⁵ Xenakis se referă la paradoxul lui Ahile în *Musiques formelles*, p. 20, iar Vieru îl menționează în *The Book of Modes*, p. 153-154 și 178. Titlul uneia din părțile simfoniei sale *Odă tăcerii* este de altfel „Achilles and the Frog”.

⁶ Concepția lui Xenakis despre relația continuu-discontinuu este expusă în *Kéleütha*, *op. cit.*, p. 95-105.

⁷ Anatol Vieru, „Tăcerea, ca o sculptare a sunetului”, *op. cit.*, p. 17. *Metamorfozele* lui Escher, asociate de Vieru operei *Iona*, ilustrează vizual ambiguitatea percepției

**Diatopul de la Beaubourg. Descensio-Ascensio:
o călătorie inițiată**

Una din cele mai semnificative creații xenakiene din seria *Politopilor* este, sub aspectul arhetipurilor, *Diatopul de la Beaubourg*. Componenta sa muzicală, piesa electroacustică intitulată *La légende d'Eer*, desfășoară timp de trei sferturi de oră o unică morfologie monolitică de o factură brâncușiană¹: un neîntrerupt arc sonor în care se contopesc arhetipurile Descensio și Ascensio. Piesa începe în registrul supra-acut în pianissimo, se desfășoară lent într-un ambitus din ce în ce mai larg atingând nuanțe de fortissimo, pentru a reveni în final în registrul supra-acut pianissimo.

Această traiectorie de tip *katabasis-anabasis* poate fi raportată la unul din textele asociate de Xenakis *Diatopului* relatând coborârea pe Pământ a unei Ființe de lumină². Aceasta revelă umanității tainele universului, permițându-i astfel să-și redobândească „scânteia divină” moștenită de la Dionysos dar pierdută prin căderea sa în lumea pământească inferioară³. Direcția ascendentă luată de sonorități în a doua parte a piesei marchează urcarea către ceruri a Omului inițiat, exprimând astfel în planul sensibilului elevarea sa spirituală⁴.

anumitor evoluții între continuu și discontinuu analoage tranzițiilor „de fază” descrise de René Thom, ilustrate și de Xenakis în *Pithoprakta*.

¹ O morfologie similară (nu ca formă ci ca aspect monolitic), descrisă ca o „monostructură complexă, un bloc unic și non-evolutiv”, a fost remarcată în unele piese ale lui Corneliu Dan Georgescu. Cf. Dan Scurtulescu “Corneliu Dan Georgescu, portret”, *Muzica* Nr. 11/1982, p. 35.

² Este vorba de un fragment din tratatul mistico-filozofic *Poimandrès* atribuit lui Hermes Trismegistul, publicat în Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, op. cit., p. 367-368.

³ Menționată de Xenakis într-unul din textele sale („Culture et créativité”, în *Kéleütha*, op. cit, p. 134), „scânteia divină” a lui Dionysos pierdută de omul „căzut” este unul din principalele motive din miturile gnostice.

⁴ Scenariul *Diatopului* ilustrează o schemă narativă recurentă proprie miturilor gnostice pe care Ioan Petru Culianu o rezumă astfel: „Sufletul, pentru a se reîncarna în lumea inferioară, coboară din cer traversând sferele planetare pe care la întoarcere le va traversa din nou în sens invers”. Cf. *Expériences de l'extase*, Paris, Payot, 1984, p. 16-17. O altă ilustrație a acestei scheme arhetipale a fost evocată de Xenakis în *Nekuia*: coborârea lui Ulise în regatul lui Hades urmată de întoarcerea sa pe pământ. Traectoria parcursă după moarte de soldatul Eer, relatată de Platon în *Republica* (X, 613c-621d), ilustrează în schimb direcția inversă, *anabasis-katabasis*.

Diatopul a putut fi comparat cu o navă spațială la bordul căreia spectatorii efectuau o călătorie mentală între două lumi¹. Întinși pe o pardoseală translucidă, înconjurați de jocuri de lumini reprezentând o boltă cerească în permanentă transformare și de sunete proiectate pe traiectorii în formă de spirală, aceștia aveau uneori impresia că se desprind de pământ². Spectacolul oferea astfel tuturor celor prezenți o cale de acces la transcendență printr-un *ek-stasis* senzorial pe care Anticii îl rezervau unei elite de inițiați, înveșmântându-l într-un limbaj ezoteric.

„Scenariul” *Diatopului* este impregnat de sacralitatea pe care în general religiile o conferă dualităților Cer-Pământ și Lumină-Tenebre. El comportă o serie de motive literare care par a indica influențe gnostice și hermetice³. Astfel de motive, precum cel al omului înconjurat de abisuri sau cel al semnelor trimise umanității de univers, sunt recurente în selecția de texte care compun argumentul literar al spectacolului precum și în declarația de intenții a lui Xenakis:

Am vrut să tratez despre abisurile [...] destinului nostru, ale vieții și morții, ale universurilor vizibile sau invizibile. Semnele pe care ni le trimit aceste abisuri sunt făcute și din lumini și sunete [...] *Diatopul* se vrea a fi un loc de condensare a acestor semne [...] formând un fel de coardă întinsă de om în spațiu și în eternitatea cosmică, coardă în care se împletesc idei, învățămintele, revelații [...]⁴

„Condensarea” realizată de *Diatop* este o expresie a unei întâlniri a umanului (pământescului) cu supraumanul (cerescul). În proiectul inițial al instalației cele două regiuni comunicau de altfel printr-o coloană centrală luminiscentă având funcția de *Axis mundi*, care făcea probabil aluzie la „coloana de lumină” din mitul platonician al lui Eer. În

¹ Xenakis va relua tema călătoriei interstelare într-o compoziție electroacustică intitulată *Voyage des Unari vers Andromède* (1989).

² „Parcă te ridică în sus cu un motor nevăzut”, scria în jurnalul său Dan Dediú despre finalul unei alte piese de Xenakis, *Persephassa. Cotloane (III)*. Dan Dediú – Jurnal de compozitor - (*infinitezimal.ro*)

³ Despre aceste motive, cf. Miha Iliescu, “La Légende d’Eer à la lumière de son argument littéraire: symbolisme gnostique et morphologies archétypales”, in Makis Solomos (ed.), *Iannis Xenakis, la musique électroacoustique*, Paris, L’Harmattan, 2015, p. 225-240.

⁴ Textele asociate *Diatopului* sunt publicate în Iannis Xenakis, *Musique de l’architecture, op. cit.*, p. 366-369.

alți *Politopi* precum cei de la Micene și Persepolis luminile stelelor se confundau în unele momente cu cele ale făcliilor purtate de sute de figuranți părănd că „se îndreaptă către cer pentru a crea o nouă constelație¹”.

Casa familială imaginată de Xenakis în mijlocul unui peisaj sălbatic din Corsica (ultima sa creație arhitecturală) produce un efect similar cu mijloace mai simple. Acoperișul său în formă de terasă-observator invită la contemplarea cerului nocturn având darul de a-i transforma pe locuitorii săi în „cetățeni ai bolții cerești²”. Deschiderea sa către cer poate fi interpretată în cheie mitică drept o manifestare a unei pulsuni de „a sparge acoperișul casei” în care Mircea Eliade vede un simbol al aspirației omului arhaic de a intra în comuniune cu Cosmosul³.

Aceeași aspirație animă și miriadele de flash-uri ale *Diatopului* reprezentând cerul înstelat, care încarnă fundamentala antinomie Sus-Jos⁴. Toate spectacolele *Politopilor* lui Xenakis se desfășoară de fapt într-un univers etajat amintindu-l pe cel al muzicilor „de altitudine” ale lui Octavian Nemescu. Invers însă decât în *Diatop*, călătoria propusă de Nemescu „în Lumea de Dincolo” începe cu un Urcuș înțeles ca o „ieșire din trup”, ducând „spre etajele superioare ale înțelegerii”, și se termină cu o Coborâre reprezentând o reintrare în trup⁵.

Planta-arhetip: de la arborescență la rizom

În anii 1960 Xenakis experimentează o nouă morfologie sonoră, arborescența, inspirată de formele ramificate din natură. Arborescențele sale sunt concepute, ca și primele sale glissando-uri, pe hârtie milimetrică (Fig. 12) și apoi transcrise în notația muzicală convențională. Ele pot face obiectul unor numeroase transformări

¹ Dominic Gill, „Le Polytope de Mycènes”, in Hugues Gerhards (ed.), *Regards..., op. cit.*, p. 297.

² Antoine Grumbach, „L'œuvre ultime”, in François-Bernard Mâche (dir.), *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 198.

³ Mircea Eliade, *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*, Paris, Gallimard, Les Essais, 1986.

⁴ Despre asocierea între „antinomia metafizică” Cer-Pământ și dualitatea arhetipală Sus-Jos, cf. Dan Dediuc, *Fenomenologia actului componistic, op. cit.*, p. 175.

⁵ Andra Frățilă, „De vorbă cu Octavian Nemescu”, *op. cit.*, p. 19-20.

(contractii, dilatari, deformări, rotații) în cursul cărora ele conservă însă o esență matematică invariantă de ordin topologic.

Arborescențele reprezintă în viziunea lui Xenakis rezultatul unui proces de morfogeneză care începe cu un simplu punct. Prin duplicări succesive, explică compozitorul, punctul formează o linie iar aceasta, bifurcându-se, creează încrângături din ce în ce mai dense prezentând, ca și formele vegetale, similarități de ordin fractal. Demersul xenakian poate fi astfel raportat la conceptul goethean de *plantă originară* sau *plantă-arhetip* (*Urpflanze*) și la estetica organicistă a lui Kant.

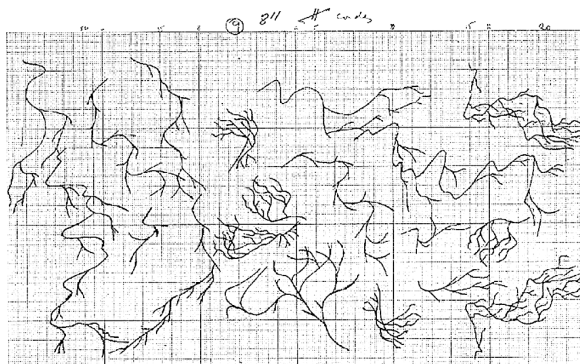


Fig. 12. *Erikhton* (1974) pentru pian și orchestră. Pagină de partitură grafică.

© DR Familia Xenakis.

În compozițiile bazate pe arborescențe Xenakis pare a reveni cel puțin în parte la o organizare tradițională a materialului sonor¹. În Ex. 16 bifurcările de pe notele încercuite (la^3 , la^4 și re^3) generează astfel suprapuneri de linii melodice a căror evoluție este similară celei a unei polifonii lineare la 3 voci unde vocea mediană trece uneori de la un portativ la altul.



Ex. 16. *Mists* (1980-81) pentru pian, m. 80.

La dreapta: desen realizat pornind de la partitură.

¹ Xenakis se aventurează aici pe „terenul advers al linearității”, notează Maurice Fleuret („Erikhton”, text nepublicat), sau chiar se întoarce la „hățișurile contrapunctului serial”. Cf. François-Bernard Mâche „Iannis Xenakis. Introduction aux œuvres”, in Hugues Gerhards (ed.), *Regards..., op. cit.*, p. 163.

Ca și masele sonore, arborescențele sunt însă structuri non-lineare concepute în afara timpului¹. Ele se pot astfel dezvolta și în sensul – teoretic – invers celui al scurgerii timpului și al creșterii organice: ramurile arborescenței din Ex. 17 se despart în cele 4 note încercuite, dar se și unesc pe cele 4 note încadrate. Ceea ce contează de fapt în acest exemplu, a cărui complexitate necesită 6 portative pentru notația clavecinului, este efectul sonor global.

Arborescențele au o plasticitate care le permite răspundă unor necesități expresive diverse. Cea din Ex. 17, reconstituită grafic, are un aspect accidentat, ca și cum ar fi suferit o agresiune care i-a deformat sau chiar rupt unele ramuri. Deși transcrierea ei în notația muzicală convențională este limitată la două dimensiuni (înălțimea și timpul), ea trebuie imaginată în trei dimensiuni, astfel explicându-se unghiurile în care se intersectează unele din ramurile ei.



Ex. 17. *Khoai* (1976) pentru clavecin, m. 37-38.
Jos: desen realizat pornind de la partitură.

¹ Arborescențele ilustrează în mod exemplar non-linearitatea proprie esenței arhetipale astfel cum o definește Dan Dediu, ca „înglobând linearitatea și non-linearitatea într-o structură complexă non-lineară”. Cf. *Fenomenologia actului componistic*, op. cit., p. 50.

În muzica românească arhetipul arborescenței este prezent într-un mod mult mai difuz, neipostaziat, de exemplu în scriitura simfonică de maturitate a lui Enescu. Metafora vegetală la care recurge Tiberiu Olah în analiza poliheterofoniile din *Vox maris* este elocventă:

Construcția pe verticală a lucrării pornește, din primele note, de la început, de la un trunchi, asemănător ramurilor unui copac care își crește crengile în diferite direcții, copacii ajungând să se transforme într-o pădure¹.

Orice notă din *Vox maris*, observă de asemenea Olah, poate în principiu genera bifurcații, în plan orizontal ca și în plan vertical. Olah a pus de altfel în evidență și în muzica preserială a lui Webern astfel de bifurcații generatoare de linii melodice greu detectabile la o primă analiză, care trec uneori de la o voce la alta sau chiar de la o piesă la alta². El însuși construiește într-un mod întrucâtva similar structurile melodico-armonice ale unora din piesele sale.

Pentru a descrie tehnica sa de compoziție un alt concept se poate însă dovedi de asemenea pertinent: cel de rizom. În accepția filosofică pe care i-o dau Gilles Deleuze și Félix Guattari, rizomul încarnă o creștere discontinuă, neregulată și imprevizibilă, diferită de cea a arborescențelor; el „nu are început și nici sfârșit, dar are întotdeauna un mijloc pe unde crește și debordează³”. De aceea el pare a lăsa mai mult loc imaginației creatoare.

Fugato-ul din *Sonata pentru clarinet* de Tiberiu Olah (Ex. 18), construit prin asamblarea și expansiunea în registre și planuri sonore diferite a unor mici celule modulabile, oferă un interesant exemplu de creștere în care arborescența se îmbină cu rizomul⁴. În ciuda

¹ Tiberiu Olah, „Pe teme de creație”, interviu realizat de Laura Manolache, in Tiberiu Olah, *Restituiri, op. cit.*, p. 252-253.

² Tiberiu Olah, „Muzică grafică sau o nouă concepție despre timp și spațiu? Însemnări despre perioada preserială a lui Webern” [1969]. In Tiberiu Olah, *Restituiri, op. cit.*, p. 79-107. Webern se referă de altfel el însuși la modelul goethean al plantei originare. Cf. *Le chemin vers la nouvelle musique*, Paris, Lattès, 1980, p. 47.

³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 31.

⁴ Aplicând aceste procedee la scară simfonică Olah creează în *Coloana infinită* și în *Masa tăcerii* încrengături orchestrale dense și subtil colorate. Merită remarcată intuiția lui George Draga care percepe momentele de maximă densificare a structurilor sonore

numeroaselor discontinuități între celule, acestea compun imaginea sonoră a două „ramuri” lineare contrastante din al căror dialog se naște o imagine arhetipală non-lineară, cea a *Păsării măiestre*.



Ex. 18. Tiberiu Olah, *Sonata pentru clarinet solo* (1963).

Și în muzica lui Xenakis proliferarea ordonată și continuă a arborescențelor face parțial loc unei creșteri rizomate. Mai puțin discontinuă decât la Olah, aceasta e realizată cu mijloace diferite: suprapuneri de durate și de diviziuni inegale, accelerări, mici hiatusuri, „noduri” sub formă de mini clustere care pot chiar sugera vizual mugurii unui rizom (Ex. 19). Astfel de elemente apar și în alte compoziții ale sale, una din ele fiind de altfel intitulată *Thallein* (în grecește, „a înmuguri”).



Ex. 19. *Mists* (1981) pentru pian, m. 130.

din *Coloana infinită* (coincizând cu punctele culminante) ca o expresie a epuizării unei creșteri de tip organic. Cf. „Coloana infinită” de Tiberiu Olah”, in Tiberiu Olah, *Restituiri*, op. cit., p. 355, 361.

În Ex. 20 iregularitățile și discontinuitățile tind să se generalizeze. Rămurelele izolate sugerate de coarde și frânturile de la flaut și clarinet amintesc totuși încă fostele arborescențe. Accentele intempestive, dinamica fluctuantă, vocalizele capricioase ale sopranei constant agrementate de tremolo-uri și glissando-uri, precipitățile pianului pe notele repetate, compun aici împreună o unică imagine sonoră luxuriantă a imprevizibilității inerente creșterii organice.

Ex. 20. *Akanthos* (1977) pentru soprană și 8 instrumentiști, m. 78-80.

Așa cum vom vedea într-un capitol ulterior, arborescențele marchează o cotitură semnificativă în evoluția lui Xenakis, bifurcările lor favorizând emergența în muzica sa a unor structuri eterofonice care pot fi raportate la eterofoniile din sud-estul Europei.

(va urma)

SUMMARY

Mihu Iliescu

Xenakis and Romanian music. South-East European affinities (II) Mythical thinking

The music of Xenakis reflects a mythical thinking related to the behavior of the archaic man described by Mircea Eliade. The three aspects of it tackled here - the sacred, timelessness and archetypes - are defining for the South-East European spiritual and cultural matrix to which Xenakis and contemporary Romanian composers belong.

Xenakis assumes a kind of atheism that does not imply the rejection of the sacred. His attitude is in fact that of the ancient Greeks, for whom science and faith are not antinomic. For him, music is a means to access knowledge through an irrational and mysterious revelation, brought about by a mystical ekstasis that only music is capable of producing.

Xenakis' musical conception stems from the parmenidean ontology of the immutable Being, unsubjected to Becoming, Time and History. Indeed, for the Greek composer the flow of musical time proceeds from a pre-existing *hors-temps*. The modern-archaic sonorities of his music reflect this vision as well as those of the atemporal music of Romanian composers.

In art and music, mythical thinking manifests itself in the form of archetypal morphologies. Xenakis's work embodies archetypal dualities such as Initium-Finis, Ascensio-Descensio, One-Multiple, Order-Chaos or Continuity-Discontinuity, and can thus be associated with the archetypal direction in contemporary Romanian music and its tutelary figure, Brâncuși.