

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

Mihu Iliescu

III. ASPECTE MUZICALE

Matricea culturală și spirituală sud-est-europeană discutată în primele două părți ale acestui studiu se manifestă sub forme similare în creația lui Xenakis și în cea a contemporanilor săi români. Trei principale expresii muzicale ale ei vor fi abordate în continuare: organizarea modală, structurile eterofonice și rolul primordial acordat sunetului în sine.

Organizarea modală

Scările modale reprezintă fără îndoială componenta cea mai tangibilă a substratului comun muzicilor din spațiul balcanic. În primele sale compoziții inspirate de melosul popular grec Xenakis a recurs la scările specifice acestuia, la fel cum alți compozitori din același spațiu (români, greci, bulgari, sârbi...) au recurs la scările (de multe ori identice între ele) din muzicile populare ale țărilor lor, considerându-le drept expresii ale specificului național¹.

Metabole și module. Problematika modală a fost abordată inițial de Xenakis prin prisma unor noțiuni specifice teoriilor muzicale antice și bizantine. Una din ele, *metabola* (în limba greacă „schimbare”), și-a lăsat în mod deosebit amprenta în creația sa². Definit de el în jargonul

¹ Makis Solomos (*Iannis Xenakis*, Mercuès, P.O. Éditions, 1996, p. 90, 93 ș. a.) și James Harley (*Xenakis. His Life in Music*, London, Routledge, 2004, p. 225, 231 ș. a.) au semnalat în muzica lui Xenakis un număr semnificativ de melodii modale.

² Despre diversele sensuri ale noțiunii antice de metabolă, cf. Brenno Boccadoro, „Limite et transgression dans la théorie musicale antique”, in Jackie Pigeaud (ed.), *La limite*, Presses universitaires de Rennes, 2012.

scientist al anilor 1960 ca un „algoritm de tranziție¹”, termenul de metabolă se referă la anumite procedee de transformare a tetracordurilor, scărilor și altor structuri intervalice.

Cele trei fragmente de melodii din *Zyia* (Fig. 1) ilustrează două asemenea procedee, *translarea* și *extensia*, utilizate de Xenakis la început într-un cadru modal tradițional.

a) *Scară modală inițială*

b) *Metabola 1 (translare la secundă mare și extensie)*

c) *Metabola 2 (translare la terță mare)*

Fig. 1. *Zyia* (1952) pentru soprană, flaut și pian. Manuscris, p. 4-5. © DR Familia Xenakis.
Trei fragmente de melodii modale împreună cu scărilor lor respective.

Modificările aduse structurilor modale prin metabolizare pot fi însă mult mai diverse și mai radicale decât în acest exemplu. În Fig. 2 metabola pianului plonjează bunăoară în registrul grav, „urcă” totodată din regiunea bemolilor în cea a diezilor, extinde primul tetracord al structurii modale (rezultat al unei precedente metabolizări) care devine astfel pentacord, și deplasează secunda sa mărită de pe sunetele 2 și 3 (*reb-mi*) pe sunetele 1 și 2 (*la-si#*).

Fig. 2. *Zyia* (1952). Structură modală tetracordală și metabolă. Manuscris, p. 3.

Considerată într-o accepție largă, metabola continuă să se manifeste ca principiu generativ în teoria neo-modală a „sitelor” elaborată de Xenakis în anii 1960. Aceasta asimilează scărilor,

¹ Iannis Xenakis, „Towards a Metamusic” [1967], in *Formalized Music*, New York, Pendragon Press, 1990, p. 185.

redenumite site¹, unor mulțimi matematice care pot fi exprimate sub formă de șiruri de numere sau de puncte pe o linie². Sitele i-au servit compozitorului pentru a organiza înălțimile și duratele, dar și arhitectului pentru a crea ritmuri vizuale prin intermediul unor structuri modulare.

Fig. 3 pune în evidență analogia între un tronson de sită și o astfel de structură modulară, în speță cea a panourilor de sticlă din fațada vestică a mănăstirii Sainte Marie de La Tourette, concepute de Xenakis ca parte a unui proiect condus de Le Corbusier.

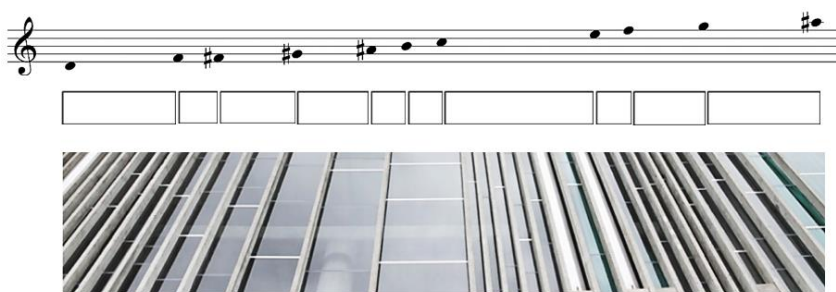


Fig. 3. Tronson de sită reprezentat vizual sub formă de module dreptunghiulare³.

Jos: fațada vestică a mănăstirii Sainte Marie de La Tourette (detaliu).

Foto © Luca Onniboni. Couvent de la Tourette | Archiobjects

Scări, site, moduri. Concepția neo-modală a lui Xenakis prezintă evidente similitudini cu sistemele modale elaborate de Anatol Vieru⁴ și

¹ Termenul de „sită” se justifică prin faptul că, la fel ca în piesa lui Anatol Vieru *Sita lui Eratostene*, scările sunt rezultatul unei „ceneri”. Sita formată de mulțimea sunetelor produse de clapele negre ale pianului este astfel un rezultat al cernerii pe anumite criterii a mulțimii sunetelor produse de instrument.

² Despre definiția matematică a sitelor, cf. Iannis Xenakis, *Kéleütha*, Paris, L'Arche, 1994, p. 75-87.

³ Tronsonul din Fig. 3 face parte din sita utilizată de Xenakis în *Paille in the wind* (1992), a cărei formă completă figurează în Makis Solomos, *Iannis Xenakis, op. cit.*, p. 91. Detaliul fotografic nu reprezintă un echivalent al ei. El ilustrează corespondența de ordin general între modulele audibile și cele vizibile.

⁴ Pentru o comparație între aspectele matematice ale teoriilor lui Xenakis și Vieru, cf. Moreno Andreatta, *Méthodes algébriques dans la musique et la musicologie du XXème siècle: aspects théoriques, analytiques et compositionnels*, teză de doctorat, EHESS Paris, 2003.

Wilhelm Berger¹ fondate pe mulțimi, module și proporții matematice. Spre deosebire însă de aceștia – ca și de Messiaen ale cărui moduri cu transpoziție limitată probabil că l-au inspirat – Xenakis respinge categoric noțiunea de mod. O sită (ca și o scară), subliniază el, nu trebuie confundată cu un mod².

Sitele, precizează el, nu comportă formule și întorsături melodice specifice. S-ar putea deduce de aici că ele nu au (și nu pot avea) un etos modal. În realitate structurile lor intervalice – uneori identice de altfel cu cele ale unor scări din muzicile tradiționale – pot avea un astfel de etos. Este cazul sitei din *Jonchaies* (Fig. 4), identică cu scara modului *pelog* din muzica indoneziană pe care Xenakis îl aprecia în mod deosebit pentru calitățile sale expresive³.



îndeobște asociată modurilor¹, tinzând oarecum să le substituie melodiilor². Sitele nu sunt de fapt pentru el niște colecții de note gata constituite (așa cum sunt scările modale), ci fructul unor căutări și experimente personale³.

Anatol Vieru a salutat „întoarcerea” lui Xenakis la *moduri* fără să acorde multă importanță noțiunii de *sită*⁴. Demersurile celor doi compozitori au de altfel cel puțin trei puncte comune: fundamentul matematic, atașamentul particular față de anumite scări (cea a modului „Miorița” pentru Vieru, cea a modului *pelog* pentru Xenakis) și utilizarea unor scări palindromice având ca axă de simetrie un interval (terța mare *do-mi* din Fig. 5) sau un sunet (*sol#* în Fig. 6)⁵.



Fig. 5. *Serment* (1981). Sită cu structură centrală palindromică⁶.



Fig. 6. Anatol Vieru, *Psalm* 1993 pentru orchestră.
Două moduri cu structură palindromică.

Dacă însă Vieru percepe scările modale naturale ca pe un germene fertil⁷ și le asumă ca termen de referință privilegiat, pentru

care își propunea să o repare! Cf. Enzo Restagno (ed.), „Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno”, in *Iannis Xenakis*, Torino/EDT, 1988, p. 60.

¹ Expresivitatea acestor site, sugerează el, este susceptibilă de a conferi unor piese valențe estetice. Cf. Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 144. Ea compensează de fapt într-un fel absența formulelor melodice purtătoare de etos modal cărora în principiu Xenakis nu le acordă atenție calificându-le drept „detalii”. Cf. *Formalized Music*, op. cit., p. 190.

² Xenakis califică unele site drept „melodice”. Cf. Enzo Restagno, „Un'autobiografia dell'autore...”, op. cit., p. 60.

³ Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 159.

⁴ Anatol Vieru, *The Book of Modes*, București, Editura Muzicală a UCMR, 1993, p. 17.

⁵ Cf. Adina Sibianu, „*Psalm* 1993 de Anatol Vieru”, articol publicat în 2012 pe site-ul revistei *No. 14 plus minus*. Fig. 6 reproduce două din modurile prezentate în acest articol.

⁶ Sită furnizată de James Harley. Cf. *Iannis Xenakis*, op. cit., p. 136.

⁷ „Un sistem practic neomodal [...] bazat pe o modelare logico-matematică” poate avea drept germene un mod „natural”, observă astfel Valentina Sandu-Dediu referindu-se la modul „Miorița” al lui Vieru. Cf. *Muzica românească între 1944-2000*, București, Editura Muzicală, 2002, p. 123.

Xenakis acestea nu sunt, în cadrul teoretic pe care i-l oferă formalizarea logico-matematică a sitelor, decât niște cazuri particulare¹.

Structura modală utilizată de Tiberiu Olah în *Timpul cerbilor* comportă, ca și sîta din *Jonchaies*, o serie de recurențe care îi conferă o expresivitate intrinsecă. Ea e bazată pe un modul de patru note dispuse la distanță de trei semitonuri, repetat (translat) de trei ori, prima sa prezentare trunchiată putînd fi considerată ca o metabolă (Fig. 7). Ca și sîta xenakiană din Ex. 5, ea conține o scară palindromică centrată pe un interval, în speță secunda mare *si-do*#.

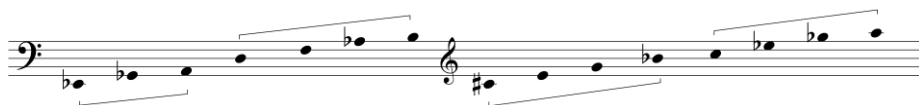


Fig. 7. Tiberiu Olah, *Timpul cerbilor* (1973) pentru cor mixt. Structură modală globală².

Asimetrii de genul celei create prin trunchierea primului modul al structurii din *Timpul cerbilor* există și în scările „aperiodice” – pe care Xenakis precizează că le preferă tocmai pentru caracterul imperfect al simetriilor din structurile lor³.

Unele structuri modale din muzica lui Ștefan Niculescu generează metabole care rezultă nu din translări, extensii sau trunchieri de module, ci din permutări de sunete. Modulele complementare ale structurii A din Fig. 8, care constituie împreună o scară mixolidiană pe *do*, formează astfel prin permutare modulele din tronsonul A1⁴.

¹ Vom vedea totuși că și alte moduri naturale decât *pelog*-ul indonezian revin uneori la suprafață în creația compozitorului grec, chiar dacă ele nu sunt asumate ca atare iar etosul lor este mult slăbit.

² Fig. 7 reproduce cu unele modificări structura modală prezentată în articolul lui Anton Dogaru, „Simfonia corală „Timpul cerbilor” de Tiberiu Olah”, in Tiberiu Olah, *Restituiri*, ediție alcătuită, îngrijită și adnotată de Olguța Lupu, București, Editura Muzicală, 2008, p. 430.

³ Aceste scări, afirmă Xenakis sunt cele mai interesante. Cf. Enzo Restagno (ed.), „Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno”, *op. cit.*, p. 45.

⁴ Folosesc aici analiza piesei realizată de Olguta Lupu. Cf. „Aspects of Heterophonic Syntax in the Works of Ștefan Niculescu: Case Study: *Hétérophonies pour Montreux*”, *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, 7/2 (26) (2016), p. 128. Cele două moduri din Fig. 8 sunt reproduse din acest studiu.



Fig. 8. Ștefan Niculescu, *Hétérophonies pour Montreux* (1968) pentru cvintet de suflători. Module complementare (A) și metabolizări ale acestora realizate prin permutări de sunete (A1).

Xenakis utilizează un procedeu similar în *Alax* unde harpele suprapun trei site izomorfe, cea de-a treia fiind extinsă prin intercalarea notei *do* (Ex. 1). Permutările elementelor acestor trei site produc o diversitate de module de dimensiuni inegale având unități de durată diferite¹. Ele au drept consecință o pulverizare a materialului sonor permițând un control global al timbrului mai fin decât cel posibil în cadrul structurilor modale nepermutabile².

Ex. 1. *Alax* (1985) pentru trei orchestre, m. 31-32. Trei site izomorfe suprapuse.

¹ Se poate presupune că sonoritățile complexe de genul celor din Ex. 1 au fost controlate cu ajutorul unor calcule matematice. Ștefan Niculescu a evocat astfel de calcule referindu-se la unele momente de „maximă aglomerare sonoră” din muzica sa. Cf. Olguța Lupu, „Aspects of Heterophonic Syntax...”, *op. cit.*, p. 129.

² Voi reveni asupra acestui exemplu în capitolul următor dedicat eterofoniilor xenakiene.

Tiberiu Olah efectuează permutări de sunete întrucâtva similare în *Armonii IV* (Ex. 2). El suprapune aici unui ison (și) două straturi sonore de densități diferite alcătuite din module de lungimi inegale (4, 5, 8 sau 9 elemente), combinând pentatonica *sol-si $\flat$ -do-mi $\flat$ -sol $\flat$* cu translarea sa la semiton *sol $\sharp$ -si-do $\sharp$ -mi-sol*. Spre deosebire însă de Xenakis el conferă modulelor sale o clară identitate motivică introducând accente care creează un pregnant relief ritmic.

Principiul translării își găsește de asemenea expresii similare celor din sitele xenakiene în modurile complementare izomorfe ale lui Aurel Stroe¹. Modurile din *Viziunea lui Ion* (Ex. 3) comportă o dublă translare: a unui prim micro-modul de trei note (*sol-sol $\sharp$ -la*) cu o cvartă mărită mai sus, și a hexacordiei astfel constituite cu o terță mică mai jos. În *Sonata nr. 2 pentru pian* (Ex. 4) translarea este însoțită de o inversare care generează o pereche de moduri palindromice.

The image displays a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The notation is complex, featuring many slurs, accents, and dynamic markings. Below the main score, two pentatonic scales are presented on a single staff. The first scale is labeled 'pentatonie viori' and consists of the notes sol, si $\flat$, do, mi $\flat$, and sol $\flat$. The second scale is labeled 'pentatonie viole' and consists of the notes sol $\sharp$, si, do $\sharp$, mi, and sol. The scales are separated by a double bar line.

Ex. 2. Tiberiu Olah, *Armonii IV* (1981), partidele de vioară, violă și violoncel.
Două pentatonii izomorfe.

¹ Afinitățile între Stroe și Xenakis depășesc cum vom vedea cadrul gândirii modale. Unele din ele au fost discutate de Corneliu Dan Georgescu în articolul său „Aurel Stroe și Iannis Xenakis. Scurte întâlniri stilistice providențiale”, *Muzica* nr. 4/2022.



Ex. 3. Aurel Stroe, *Viziunea lui Ion* (1982) pentru orchestră de coarde, m. 1-7 (reducție)¹.



Ex. 4. Aurel Stroe, *Sonata nr. 2 pentru pian* (1984). Începutul primei părți.
Suprapunere de moduri complementare izomorfe și palindromice.

Îi apropie mai ales pe Stroe și Xenakis absența din melodiile lor a unui veritabil etos modal, și aceasta chiar și atunci când ele conțin intervale tipice precum cvartele mărite lidiane (Ex. 5 și 6). Absența etosului explică probabil lipsa unei direcții clare și a unei finalități de ordin propriu zis melodic: indiferent de materialul pe care îl utilizează (cel din Ex. 8 constă în armonice ale sunetului *do*), melodiile lor par a se învârti în cerc într-un univers straniu² și opresant³.

¹ Exemplul 3 reproduce modurile prezentate de Valentina Sandu-Dediu și Dan Dediu în prefața partiturii lui Aurel Stroe, *Viziunea lui Ion*, București, Editura UNMB, 2018.

² Adjectivele „straniu”, „imprevizibil”, „ascetic-auster”, „imponderabil” și „lunar-extatic”, utilizate de Valentina Sandu-Dediu și Dan Dediu pentru a caracteriza melodia lui Stroe din Ex. 3 (cf. prefața partiturii *Viziunea lui Ion*, *op. cit.*) convin în bună măsură și melodiilor lui Xenakis.

³ Se poate imagina că meandrele repetitive ale melodiei din Ex. 3 traduc în plan sonor universul opresant și obsesional în care se zbate personajul alienat al lui Ion din 28



Ex. 5. *Knephas* (1990) pentru cor mixt, m. 20-25. Suprapunere bimodală.



Ex. 6. *Plektó* (1993) pentru șase instrumente, m. 22-24. Partidele de clarinet și violoncel. Suprapunere bimodală.



Ex. 7. *Alax* (1985), m. 28-30. Partida de harpe.



Ex. 8. Aurel Stroe, *Hoeforele* (1973-1977), Arioso (Oreste), m. 2-7.

Transformate de Xenakis prin permutări aleatorii de sunete și prin ritmuri neregulate, supuse de Stroe unor progresive alterări¹ morfogenetice, melodiile lor, ca și scările modale cu care ele tind de altfel să se confunde², apar ca niște obiecte ajustabile. Reflectând

Năpasta, iar cele ale melodiei din Ex. 8 sugerează opresiunea din „cetatea închisă” a trilogiei lui Stroe, metaforă a societății românești din perioada regimului comunist.

¹ Termenul grec *phthora* (alterare) împrumutat de Xenakis, ca și cel de metabolă, din vocabularul muzical antic și bizantin poate fi aplicat și erodărilor morfogenetice la care Stroe supune scările și sistemele de acordaj.

² Xenakis atribuie uneori o funcție melodică unor simple scări sau site parcurse în ambele sensuri. Cf. „Du projet bartókien au son. L'évolution du jeune Xenakis”, in M. Solomos (ed.), *Présences de Iannis Xenakis*, Paris, CDMC, 2001, p. 16. Stroe procedează

importanța pe care o are în concepția muzicală a celor doi compozitori dimensiunea *hors-temps*, ele nu creează o reală dinamică temporală, având în schimb un rol în instaurarea unor sonorități globale.

Dincolo de aceste particularități, concepțiile neomodale ale lui Xenakis și Stroe, ca și cele ale lui Vieru, Niculescu și Olah, confirmă însă în fond vocația modurilor de „a reveni pe scenă”, așa cum spunea Vieru, „în momentele de vacuum muzical, atunci când izvoarele seacă și celelalte posibilități sunt parcă stoarse de vlagă¹”. Ele se înscriu astfel în tendința mai largă de *întoarcere la origini* observată de Niculescu în muzica avangardelor anilor 1960 (cf. *supra*).

Structurile eterofonice

„Aproape toți compozitorii români practică eterofonia²”, spunea Ștefan Niculescu. Afirmția sa este în bună măsură valabilă și pentru compozitorii altor țări din Balcani și din alte regiuni unde muzicile tradiționale au o dimensiune eterofonică. Xenakis este unul dintre ei așa cum sunt și compatrioții săi mai puțin cunoscuți Arghyris Kounadis³, Theodoros Antoniou, Iannis Konstantinidis sau mai tinerii Dimitra Trypani, Fani Kosona, Minas I. Alexiadis și Stratis Minakakis.

Eterofonia – și nu polifonia occidentală – este de fapt pentru Xenakis modalitatea cea mai firească de organizare a materialului sonor pornind de la monodie, chiar dacă (la fel ca Enescu) el nu a utilizat termenul de eterofonie. Exegeții săi au remarcat de altfel în partiturile sale un număr considerabil de pasaje eterofonice, fără să le acorde însă

într-un mod similar în *Trilogia cetății închise* și în *Capricii și Răgas* unde anumite scări și sisteme de acordaj, înainte de a face obiectul unor alterări de ordin morfogenetic, sunt expuse ca atare.

¹ Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, București, Cartea Românească, 1994, p. 61.

² Luana Stan, „Ștefan Niculescu – Un public pentru muzica modernă”, *Muzica* nr. 4/2001, p. 15.

³ Contribuția lui Arghyris Kounadis pare a fi semnificativă sub acest aspect. Potrivit lui Nicolas Slonimsky (*“New Music in Greece”*, *The Musical Quarterly*, January 1965, p. 80) ea ilustrează trei tipuri de eterofonie: monofonică (lineară), armonică (verticală) și canonică (diagonală).

multă atenție și fără să le raporteze la matricea lor muzicală și culturală sud-est-europeană¹.

Eterofoniile lui Xenakis trimit la unele problematici la care s-au referit și compozitorii români, cele mai importante din ele fiind legate de dualitățile Unu-Multiplu și Identitate-Alteritate (cf. *supra*, partea II). Ele se disting astfel de polifonii, la fel cum se disting și eterofoniile lui Ștefan Niculescu, prin modul în care ele încarnă anumite noțiuni hibride și ambivalente precum „identitate în alteritate”, „alteritate în identitate”² sau „alteritate simultană”³.

Origini. Comentariile lui Xenakis despre polifoniile folclorice la 2 sau 3 voci din Epir și Dodecanez revelă o primă posibilă sursă de inspirație a eterofoniilor sale. Vocea secundară a acestor polifonii, observă el, „decurge din melodia însăși”⁴. Ea supune melodia unor „fricțiuni” generatoare de tensiuni pentru ca în cele din urmă să se (re)identifice cu ea. Gradul ei de autonomie este în fond cel al variantelor eterofonice ale unei melodii⁵.

Doi alți factori evocați de Xenakis, identificabili în muzica sa, au putut genera în muzica antică grecească forme incipiente de eterofonie: *aulosul* dublu⁶ și acompaniamentul de liră în cvarte paralele atribuit

¹ 11 din cele 22 piese compuse de Xenakis între 1978-1983 conțin eterofonii, observă Makis Solomos (cf. *Iannis Xenakis*, ed. rev., vers. electronică, 2004, p. 63). Numeroase exemple de eterofonii sunt de asemenea menționate de James Harley în „Formal Analysis of The Music of Iannis Xenakis by Means of Sonic Events: Recent Orchestral Works”, în M. Solomos (ed.) *Présences de Iannis Xenakis*, op. cit., și în monografia sa *Xenakis. His Life in Music*, op. cit. Primul care a semnalat în muzica compozitorului grec o organizare eterofonică (mai exact poliheterofonică) este însă Tiberiu Olah. Cf. „Poliheterofonia lui Enescu...”, op. cit., p. 136.

² Olguța Lupu aplică aceste două noțiuni eterofoniilor lui Ștefan Niculescu. Cf. „Aspects of Heterophonic Syntax in the Works of Ștefan Niculescu...”, op. cit., p. 123.

³ Hans Sachs, *The Wellsprings of Music*, ed. Jaap Kunst, New York, Da Capo Press [1962], 1977, p. 177.

⁴ Iannis Xenakis, „Problèmes de composition musicale grecque”, în Makis Solomos (ed.), *Présences de Iannis Xenakis*, op. cit., p. 13.

⁵ În polifoniile folclorice grecești, precizează Xenakis, vocea secundară nu are acea „reală independență” față de melodia principală pe care ea o are în *organum*-ul occidental, dar ea se deosebește și de „isonul mobil” din muzica bizantină ecleziastică. Ibid.

⁶ Ibid. Prin însăși construcția sa, observă Xenakis, *aulosul* dublu atestă existența unei muzici polifonice în Antichitate. Cf. prefața la *À Colone*.

muzicienilor greci de la Pontul Euxin¹. Acesta din urmă produce, ca în *Procession aux eaux claires* (Ex. 9), ceea ce unii autori numesc o „proto-eterofonie paralelistă²”, adică o prezentare simultană a unei melodii și a transpozițiilor sale³.



Ex. 9. *Procession aux eaux claires* (1953), manuscris p. 9. Partidele de coarde și lemne (reducție).

Textele autorilor antici asociază într-adevăr atât *aulosul* cât și lira noțiunii de eterofonie⁴. Ele se referă la două genuri de eterofonii: cele cu caracter ornamental generate de acompaniamentul instrumental în cvarte paralele sus menționat; și cele ocazionate de o voce izoritmă relativ autonomă de tip *punctus contra punctum*, care însoțește melodia principală producând ceea ce acești autori numesc uneori „parafonii⁵”.

Scriitura unora din piesele corale la 2 voci cu tentă arhaică ale lui Xenakis precum *À Colone* (Ex. 10) și *À Hélène* trimite la aceste antice *paraphones* în care intervalele de triton, secundă sau septimă, în principiu considerate „dizarmonice” și „dezagreabile”, erau totuși relativ frecvente. Acestea erau de fapt apreciate tocmai pentru că ele puneau în valoare, prin contrast, unisoanele și raporturile „armonice” între sunete⁶.

¹ Cf. Iannis Xenakis, „Problèmes de composition musicale grecque”, *op. cit.*, p. 13.

² Noțiune utilizată de Jacques Amblard în articolul său „Hétérophonie”, în Nicolas Donin, Laurent Feneyrou (ed.), *Théories de la composition musicale au xx^e siècle*, Paris, Symétrie, 2013, p. 1191-1212.

³ Makis Solomos a asociat acest pasaj acompaniamentului de liră evocat mai sus. Cf. „Du projet bartókien au son. L'évolution du jeune Xenakis”, în M. Solomos (ed.), *Présences de Iannis Xenakis*, *op. cit.*, p. 17.

⁴ Tratatul *De Musica* al lui Plutarh compilează o bună parte din aceste texte. Cf. ediția critică franțuzească a tratatului comentată de Henri Weil și Theodor Reinach, Paris, 1900, p. 75 și 111 (gallica.bnf.fr).

⁵ Despre parafonii (*paraphones*) ca formă arhaică de eterofonie, cf. M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, 1992, p. 206; Florence Malhomme, Anne-Gabrielle Wersinger (éd.), „Avant-propos”, în *Mousikè et aretè*, Vrin, 2007.

⁶ Cf. M. L. West, *Ancient Greek Music*, *op. cit.*, p. 207. „Polifonia și armonia se pot dezvolta în afara „consonanței naturale” a acordurilor de terțe”, afirmă Xenakis în „Problèmes de composition musicale grecque”, *op. cit.*, p. 13.



Ex. 10. *À Colone* (1977), cor de voci egale. Reper 707, antistrofa 2.

Primele eterofonii (1951-1953). *Dhipli Zyia* (Ex. 11) conține una din primele eterofonii xenakiene inspirate de folclorul grec. Vioara „urmărește” aici violoncelul într-un spirit improvizatoric a cărui suptele contrastează cu rigiditatea imitațiilor din polifoniile occidentale. Cele două melodii pot fi considerate ca „derivate heterofonice” nesubordonate între ele, la fel ca și cele două voci din *Vox maris* astfel cum le-a transcris și analizat Tiberiu Olah (Ex. 12)¹.



Ex. 11. *Dhipli Zyia* (1952) pentru vioară și violoncel, m. 65-77.



Ex. 12. George Enescu, *Vox maris* (1954), m. 25-31².

În Ex. 11 motivele A și B sunt supuse unor transformări (metabolizări) substanțiale: translare, extindere prin repetarea unor tronsoane (tronsoanele *do-sib-la-solb*, în motivul A), scurtare, deformare, grefare a unuia pe celălalt (incipitul *reb-do-re-mib* al motivului A este de exemplu intercalat în motivul B). Ele sunt de altfel înrudite între ele

¹ Cf. Tiberiu Olah, „Poliheterofonia lui Enescu...”, *op. cit.*, p. 120.

² Am utilizat aici transcrierea celor două voci realizată de Tiberiu Olah (fără adnotările lui însă) comportând rectificarea operată de editor, Olguța Lupu (cf. *ibid.*, p. 120-121), la care am adăugat un decupaj al motivelor A și B precum și două adnotări proprii.

având în comun elemente modale caracteristice precum cvarta mărită lidiană și cadența frigiană (*solb-fa*).

Fragmentul din *Zyia* prezentat în Ex. 13 ilustrează un alt tip de eterofonie. Pulația mâinii drepte a pianului și relația între melismele mezzosopranei și ecurile lor deformate de la mâna stângă amintesc întrucâtva începutul primei părți din *Sonata a III-a pentru pian și vioară* de Enescu. Răspunsurile pianului au însă deja rugozitatea caracteristică muzicii de mai târziu a lui Xenakis, contrastând astfel cu fluiditatea și blândețea scriiturii enesciene.



Ex. 13. *Zyia* (1952) pentru mezzosoprană, flaut și pian, manuscris, p. 4.

Fragmentul următor, extras din *Procession aux eaux claires* (Ex. 14), prefigurează un al treilea tip de scriitură eterofonică, de o factură originală, care va fi dezvoltat pe plan ritmic în anii 1970-80 (cf. infra, Ex. 21). Tetracordia *fa#-la-si-do* distribuită la 10 voci constituie aici unicul material sonor al unei întregi secțiuni construite prin juxtapunerea și suprapunerea unor motive de 6 note repetate, transpuse la terță și la cvartă și permutate în mod aleatoriu¹.

Ex. 14. *Procession aux eaux claires* (1953), manuscris, p. 29-30. Textură eterofonică.

¹ Makis Solomos a identificat în această secțiune 22 combinații (permutări) diferite de câte 6 note a căror ordine de succesiune nu pare a se supune vreunei reguli. Cf. „Du projet bartókien au son...”, *op. cit.*, p. 23-24.

Un alt pasaj din aceeași piesă (Ex. 15) conține prima polieterofonie xenakiană. Patru straturi de câte două voci sunt suprapuse aici unui *cantus firmus* intonat de un cor bărbătesc distinct de cel mixt. Scriitura duo-urilor corn englez/clarinet bas și violă/violoncel trimite la proto-eterofonia din acompaniamentul de liră în cvarte paralele evocat în Ex. 9, iar stratul sopranelor *divisi*, ca și cel al vocilor bărbățești, poate fi raportat la anticele *paraphones* (cf. supra).

Ex. 15. *Procession aux eaux claires* (1953), voci selecționate dintr-un *tutti*. Manuscris, p. 19.

Polieterofonie compusă din patru eterofonii la două voci
și un *cantus firmus* intonat de corul bărbătesc.

Arhetipul liniei. Tendința de structurare eterofonică a melosului grec observată în primele compoziții ale lui Xenakis va continua să se manifeste, sub alte forme, în noul univers sonor imaginat de el în anii 1950, constituit la fel ca și cel al pictorilor abstracti din puncte, linii, suprafețe și volume. Liniile drepte sau curbe, percepute auditiv ca isoane, glissando-uri sau melodii, vor juca în acest cadru un rol structurant de primă importanță.

Cele mai simple forme de eterofonii din creația de maturitate a lui Xenakis comportă un singur sunet-ison supus unor variații timbrale și unor „îngroșări” sau „subțieri” care produc un efect analog variațiilor de grosime ale unei linii drepte. Astfel de „eterofonii pe un singur sunet” – cum le-a numit Olguța Lupu referindu-se la muzica lui Ștefan Niculescu (Ex. 16)¹ – pot fi întâlnite în piese ca *Akanthos* (Ex. 17), *Terretektorh*, *Eridanos*, *N'Shima* sau *Phlegra*².

¹ Olguța Lupu, „Aspects of Heterophonic Syntax in the Works of Ștefan Niculescu...”, *op. cit.*, p. 128.

² Astfel de eterofonii pot fi întâlnite și la Scelsi în *Quattro pezzi sulla una nota sola* și în ciclul *Sauh*. Despre similitudinile și diferențele între demersul lui Xenakis și cel al lui

Fl. $J = 92$
 C. ingl. (Fa)
 Cl. (Sib)
 Fag.
 Corno (Fa)
 Corno
 Corno

Ex. 16. Ștefan Niculescu, *Hétérophonies pour Montreux* (1986)
 pentru cvintet de suflători, m. 1-4.

Cl. sol.
 Cl. basse
 Soprano solo
 Vlc.
 Cb.

Ex. 17. Akanthos (1977) pentru soprană și ansamblu, m. 102-108

Îngroșările iau uneori forma unor mini-clustere precum cel din Ex. 18, ale cărui șase linii-isoane separate de intervale de sfert de ton formează o singură tușă sonoră acoperind întreg spațiul sonor între *sol* și *la#*. Absența coziilor pune aici în evidență echivalența între note și puncte, iar pulsațiile diferite ale celor șase linii, care suprapun măsuri de 8, 9, 10, 11, 12 și 13 timpi, reprezintă în contextul dat un procedeu de eterofonizare.

Corn
 Trb.
 Voix

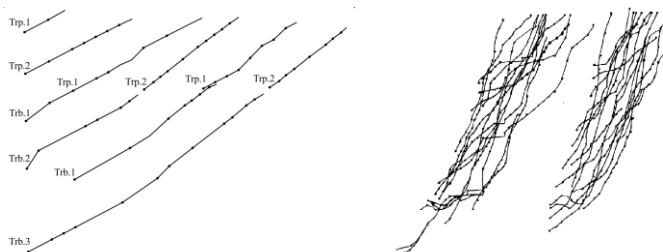
Ex. 18. *N'Shima* (1975)
 pentru două voci
 feminine, doi corni, doi
 tromboni și violoncel,
 m. 254-257.

Scelsi, cf. Makis Solomos, „Deux visions de la „vie intérieure du son” : Scelsi et Xenakis”, *Filigrane* n° 15, 2012.

Fragmentul din *Eonta* din Ex. 19, reprezentat grafic în Fig. 9, ilustrează o scriitură eterofonică de un tip aparte care produce o senzație de perpetuă ascensiune¹. Micile diferențe între traseele paralele ale celor cinci linii melodice țin de o *repetiție infidelă* care joacă un rol cheie în muzica lui Xenakis². „Infidelitatea” lor este în fond cea remarcată de Theodor Grigoriu în general în fenomenul intonării simultane a contururilor unei eterofonii³.

Ex. 19. *Eonta* (1963) pentru cinci alămuri și pian, m. 199-202.

O dinamică ascensională de o factură diferită este creată în *Terretektorh* (Fig. 10) de evoluția spre registrul acut a unor mănunchiuri de „fire” melodice împletite ca niște șuvițe.



Stânga: Fig. 9. *Eonta* (1963) pentru cinci alămuri și pian, m. 199-202, reprezentare grafică.

Dreapta: Fig. 10. *Terretektorh* (1965) pentru orchestră, m. 190-201, reprezentare grafică⁴.

¹ Această senzație este obținută printr-un procedeu de trecere a ștafetei între cele două trompete și primii doi tromboni care trasează astfel linii paralele.

² Despre „repetiția infidelă”, în accepția pe care Xenakis o acordă acestei expresii, cf. Miha Iliescu, „Xenakis’ conception of creativity and the notion of emergence”, *Muzica* nr. 2/2023.

³ Cf. Mihaela Marinescu, „*Columna modală*. Dialog cu Theodor Grigoriu”, *Muzica* nr. 3/1993, p. 57. Unele secțiuni eterofonice din această piesă sunt semnificativ intitulate „*Infidelită*”.

⁴ Desen reprodus din Makis Solomos, *De la musique au son*, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 360.

Dubla notație muzicală și grafică utilizată de Xenakis în partituri ca *Nuits*, *Oresteia* sau *Mikka* pune în evidență faptul că linia vizibilă și cea audibilă pot fi tratate ca două expresii echivalente ale unei linii arhetipale abstracte. Această echivalență explică probabil lipsa în cele trei voci eterofonice din *Nuits* (Ex. 20) a unui veritabil relief melodic. Profilurile lor plate, desfășurate într-un ambitus limitat la o terță mare, par astfel a calchia curbele grafice.

Approx. $\text{♩} = 60$ modulation continue, très lié, glissando

S1 ♩^1 Vi Hi Oi Ki

S2 ♩^1 Vi Hi Oi Ki

S3 ♩^1 Vi Hi Oi Ki

Ex. 20. *Nuits* (1968) pentru 12 voci mixte, m. 1-6.

Firele împletite de genul celor din *Terretektorh*, observă Makis Solomos, sunt la originea arborescențelor¹ al căror aspect eterofonic a fost deja evocat aici (cf. supra, partea II)². Ele marchează începutul unei transformări a glissando-urilor în melodii prin încorporarea unor note „nod” figurând îngroșări ale „ramurilor”. Discontinuități analoage se produc și în plan vertical prin scindarea maselor sonore și organizarea lor în straturi³.

Decalări și permutări. Cele trei voci din *Ikhoor* (Ex. 21) ilustrează un tip de structură sonoră al cărei caracter eterofonic reiese din descrierea sa de către Xenakis. Compozitorul menționează o „multiplicitate de linii melodice decalate” situate „în același ambitus și utilizând aceleași scări⁴” desemnând astfel suprapunerile ușor decalate

¹ Cf. Makis Solomos, *Iannis Xenakis, op. cit.*, p. 70.

² Primul exeget xenakian care a observat că arborescențele sunt la originea „unui fel de eterofonii” este François-Bernard Mâche. Cf. „Iannis Xenakis. Introduction aux oeuvres”, in Hugues Gerhards (ed.), *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981, p. 163. Despina Petecel Theodoru a identificat în unele arborescențe xenakiene „polieterofonii supraetajate ca într-un palimpsest”. Cf. *De la mimesis la arhetip*, București, Editura muzicală, 2003, p. 327.

³ Xenakis va rămâne totuși profund atașat unei viziuni „continuiste”. Chiar și în piesele pentru pian sau clavicin el cere interpreților să treacă de la o notă la alta cu o maximă fluiditate. Cf. indicația „legatissimo liquide” dată pianistului solist din *Synaphai*.

⁴ Bálint András Varga, *Conversations..., op. cit.*, p. 164-165.

ale unei melodii și ale variantelor sale (în special ritmice) mai mult sau mai puțin asemănătoare între ele.

The image shows a musical score for three instruments: Violin (V.), Viola (vla), and Violoncel (vlc.). The score is in 9/8 time, with a tempo marking of quarter note = 60. The music is written in a key with one flat (B-flat). The score consists of two systems of staves. The first system has three staves (V., vla, vlc.) and the second system has three staves (V., vla, vlc.). The music features complex rhythmic patterns, including many beamed eighth and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). There are also time signature changes indicated by '9:8' and '7:8' above the staves.

Ex. 21. *Ikhoor* (1978) pentru vioară, violă și violoncel, m. 94-98.

În Exemplul 21 decalările sunt însoțite de permutări în aparență aleatorii ale elementelor unei tetracordii (*sol-sib-do-re*). Acestea sunt concepute în spiritul unei *ars combinatoria* experimentate de Xenakis încă de la începutul anilor 1950 în *Procession aux eaux claires* (cf. *supra*, Ex. 14). Concomitența ușoarelor decalări ritmice și a permutărilor produce aici un interesant efect de irizare care va fi discutat în capitolul următor.

Elementul poate cel mai frapant îl constituie însă în acest fragment inserțiile de motive ornamentale în treizecișidoimi utilizând scări complementare tetracordiei *sol-sib-do-re*. Exuberanța lor creează un binevenit contrast, amintind originile folclorice ale eterofoniilor compuse de Xenakis în prima sa perioadă de creație (cf. *supra*, Ex. 1). Astfel de motive ilustrează acea „tulburare improvizatorică a cursivității unimelodice” pe care Ștefan Niculescu o asociază eterofoniei¹.

În compozițiile de maturitate ale lui Xenakis liniile melodice decalate, din ce în ce mai numeroase, sunt grupate în 2-4 straturi producând polieterofonii sau “heterofonii evenimentțiale”². Sub aspectul

¹ Ștefan Niculescu, *Reflecții...*, op. cit., p. 274.

² Noțiune utilizată de Olguța Lupu cu referire la *Timpul cerbilor*. Cf. „Tiberiu Olah și Timpul memoriei”, in Tiberiu Olah, *Restituiri*, op. cit., p. 616.

etajării evenimentelor sonore (12 voci mixte *a cappella* utilizând foneme, divizate în 4 grupuri de câte 3) ca și sub cel al arhaismului lor de sorginte sud-est-europeană, pasajul din Ex. 22 (*Nuits*) prezintă unele similitudini cu cel din *Timpul cerbilor* de Tiberiu Olah din Ex. 23.

Ex. 22. *Nuits* (1968) pentru 12 voci mixte, m. 54-59. Polieterofonie.

Ex. 23. Tiberiu Olah, *Timpul cerbilor* (1975), partea II, m. 12-13. Polieterofonie.

Cele două piese aparțin însă unor universuri estetice și emoționale diferite. În timp ce vocile feminine din *Nuits* stilizează parcă țipetele unui grup de bocitoare din Balcani¹ (Ex. 20), cele din *Timpul cerbilor* evocă o lume pură a începuturilor. Pe plan structural muzica lui Xenakis este preponderent constituită din sonorități nearticulate sintactic, în timp ce cea a lui Olah comportă succesiuni de motive net decupate având un profil ritmico-melodic pregnant.

Exemplul 24 conține un fragment dintr-una din cele mai lungi și elaborate secțiuni eterofonice din muzica lui Xenakis. Coardele divizate în șase grupuri amestecă aici două texturi eterofonice distincte, una din ele expusă de grupurile I, V și VI, iar cealaltă de grupurile III, IV și (cu un mare decalaj) de grupul II. De-a lungul întregii secțiuni din care este extras acest fragment cele șase linii melodice întreșute produc o unică sonoritate scânteietoare în continuă transformare².



Ex. 24. *Jonchaies* (1977) pentru orchestră, m. 22-24. Partida de coarde (reducție).

¹ Sunetele acute ale sopranelor din Ex. 20 (<https://youtu.be/jESS3gP1GGE>, primele măsuri) și țipetele stridente ale femeilor din secvența morții Bubulinei din filmul *Zorba grecul* (<https://youtu.be/qvEoQ8H7tjA> începând de la 7") aparțin unui același univers sonor arhaic.

² Textura descendentă a coardelor din această secțiune din *Jonchaies* prezintă similitudini cu cea de la începutul *Simfoniei nr. 4 „Deisis”* de Ștefan Niculescu. Pentru o comparație auditivă, cf. înregistrarea piesei lui Xenakis în versiunea lui Arturo Tamayo (https://youtu.be/vb3Sn8g1o_Y începând de la 50") și cea a simfoniei lui Niculescu în versiunea lui Adrian Morar (<https://youtu.be/MSTzVzxxtCQ> începând de la 28").

Unison și plurimelodie. Unisonul cu funcție de ison este omniprezent în muzica lui Xenakis. El e uneori menținut pe durata unor lungi secțiuni introductive (*Terretektorh*, *Empreintes*, *Phlegra*) sau chiar a unei întregi piese, ca în *Polla ta dhina* unde el figurează un fel de *axis mundi*. Împreună cu diversele structuri melodice, armonice și ritmice recurente care îl înveșmăntează el creează aici ceea ce Ștefan Niculescu numește un ison de structuri¹.

Muzica lui Xenakis abundă în tranziții între unison și plurimelodie (sau invers) amintind structurile eterofonice comparate de Niculescu cu apele unei delte care „când se adună într-o confluență (un singur sunet), când se despart în meandre capricioase²”. Unisoanele pe *la*^b (în stratul eterofonic superior) și *re* (în stratul inferior) din *Nekuia* (Ex. 25) constituie puncte de plecare ale unor astfel de mici „delte”, la fel ca și cele pe *re* și *la* din *Lichens* (Ex. 26).

Exemplul 26 ilustrează de asemenea paralela pe care Niculescu o face între alternanța unison-plurimelodie și alternanța nod-ventru din vibrațiile sonore³. Nodurile de acest tip pot fi de altfel figurate și de acorduri sau de clustere. Astfel în *Alax* o răsfirare eterofonică compusă din 9 linii începe de la un acord-nod al coardelor (*fa-la-mib*). Ea se întrepătrunde cu o altă răsfirare de 12 linii pornind de la un cluster-nod al cornilor și trombonilor (Ex. 27).

Acest tip de scriitură poate fi afiliat categoriei sintactice pe care Ulpiu Vlad o numește „spațialo-eterofonică⁴”. Asociat unor procedee precum schimbările de registre sau jocurile de intensități și de timbruri, el contribuie într-adevăr la crearea sau sugerarea unui spațiu multidimensional propriu muzicii care include uneori spațiul fizic al scenei și al sălii de concert, ca în *Terretektorh*, *Persephassa*, *Retours-Windungen* sau *Alax*.

¹ Ștefan Niculescu a utilizat noțiunea de „ison de structuri” în textul de prezentare a lucrării sale *Ison II*. Cf. *Reflecții...*, op. cit., p. 312.

² Ștefan Niculescu, citat de Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, prefață de Oleg Garaz, București, Eikon, 2018, p. 163.

³ Ștefan Niculescu, *Reflecții...*, op. cit., p. 310.

⁴ Ulpiu Vlad, *Determinări selectiv în Poetica viselor*, București, Editura Muzicală, 2005, p. 197.

În *Alax* distanțele între cele trei orchestre dispuse în triunghi potențează astfel efectul de perspectivă acustică creat de micile decalaje eterofonice¹. Eterofonia în sine nu e ea oare în fond „sunetul auzit – și văzut! *acustic*, în mai multe dimensiuni?”, întreba retoric Tiberiu Olah². Polieterofoniile sale, ca și cele ale lui Xenakis, pot fi văzute ca un mijloc de a concepe și de a modela sonorități într-un spațiu imaginar multidimensional³.



Ex. 25. *Nekuia* (1981) pentru cor și orchestră, m. 45-47.

Unisoanele *lab* (soprane) și *re* (altiste) generează prin răsfireare o unică textură eterofonică.



Ex. 26. *Lichens* (1983) pentru orchestră, m. 1-3. Săgețile indică unisoanele-nod *re-la-re-la-re*.

¹ Se poate presupune că, prin dispunerea în triunghi a celor trei grupuri de percuționiști din *Spațiu și ritm* (1964), Olah viza efecte de profunzime sonoră similare celor din *Alax*.

² Cf. Tiberiu Olah, „Poliheterofonia lui Enescu...”, *op. cit.*, p. 135.

³ Olah observă în această ordine de idei că plasarea în culise a tenorului solist și a corului din *Vox maris* adaugă o dimensiune suplimentară spațiului imaginar „proiectat” de operă. *Ibid.*, p. 134.

[illegible]

Ex. 27. *Alax* (1985) pentru trei orchestre, m. 41-42.

Săgeata indică acordul-nod *fa-la-mi*^b al coardelor urmat de o largă răsfirare eterofonică.

Eterofonie, polifonie, textură. „Cine hotărăște când anume o eterofonie devine polifonie?¹” – sau când anume o eterofonie devine textură?² Polifonia și eterofonia nu sunt separate de pereți etanși, spunea Boulez³. Ele sunt de altfel compatibile cu texturile. Se poate astfel vorbi de polifonie eterofonică⁴, textură heterofonică⁵, „textură în același timp polifonică și eterofonică⁶”, „polifonie texturată [...] având deschideri spre heterofonie⁷”...

Eterofoniile lui Xenakis comportă ambiguitățile inerente frontierelor poroase între cele trei noțiuni. Theodor Grigoriu subliniază densitatea lor și construcția lor rațională opunându-le de aceea eterofoniilor intuitive și aerate ale lui Enescu⁸. Scriitura xenakiană este impregnată de fapt de acel *spirit* al eterofoniei propriu muzicii lui Enescu (chiar dacă el se considera un polifonist), care avea să devină o trăsătură definitorie a școlii românești de compoziție.

Muzica lui Xenakis este eterofonică nu numai în accepția largă și diluată a cuvântului potrivit căreia, la limită, „orice aglomerare este mai mult sau mai puțin o eterofonie, adică o *textură*”⁹. Ea e realmente structurată eterofonic. Creația compozitorului grec a fost de altfel uneori injust redusă la compozițiile sale bazate pe texturi și evenimente sonore compacte (eterofonice sau nu), controlabile eventual cu ajutorul unor calcule stocastice.

Muzica sa de cameră, mai puțin analizată, se situează în general într-o zonă în care detaliul este perfect perceptibil sau într-una intermediară, între detaliu și aglomerare (Ex. 11, 13, 17, 19 și 20), în care ea se întâlnește cu muzicile lui Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel

¹ Jaap Kunst, „Metre, Rhythm, Multi-Part Music”, Leiden, E.J. Brill, 1950, p. 47.

² „O heterofonie supraaglomerată imperceptibilă auditiv încetează să mai fie heterofonie? Da și nu, depinde de partitură, interpretare și public”, răspunde Peter Koter, cf. „[H]eterofonia. Considerații teoretice și analitice”, *Lucrări de muzicologie*, vol. XXXVI/2, 2021, p. 118.

³ Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Mainz, Denoël/Gonthier, 1963, p. 151, 153.

⁴ Theodor Grigoriu, în Mihaela Marinescu, „*Columna Modală...*”, *op. cit.*, p. 58.

⁵ Tiberiu Olah, „Poliheterofonia lui Enescu...”, *op. cit.*, p. 124.

⁶ Costin Mioreanu, *Fuite et conquête du champ musical*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 156.

⁷ Vasile Herman, „Structură și dezvoltare în monodiile melurgilor români medievali”, în Tiberiu Olah, *Restituiri*, *op. cit.*, p. 367.

⁸ Theodor Grigoriu, în Mihaela Marinescu, „*Columna Modală...*”, *op. cit.*, p. 57.

⁹ Ștefan Niculescu, *Reflecții...*, *op. cit.*, p. 275.

Stroe, Anatol Vieru, Mihai Moldovan, Cornel Țăranu sau Corneliu Dan Georgescu. Invers, unele eterofonii ale acestora din urmă se situează în zona aglomerării privilegiată de Xenakis.

Între Orient și Occident. Muzicologul franco-marocan Anis Fariji asociază eterofonia unui anume comportament sonor colectiv care reflectă un mod de a-fi-împreună specific oriental¹. În Orient, observă în același sens compozitorul libanez Zad Moultaqa, muzicienii „cunosc drumul” dar „fiecare merge pe el așa cum are chef”. Ei nu renunță astfel la o anume intimitate, știind însă că la un moment dat, într-un fel sau altul, se vor (re)întâlni unii cu alții².

Această manieră orientală de a merge în aceeași direcție pe drumuri mai mult sau mai puțin diferite comportă o funciară libertate căreia îi sunt atașați și compozitorii români și în general cei din sud-estul Europei. Eterofonia, observă astfel Theodor Grigoriu, este un „fenomen care ține de esența libertății³”. El se referă fără îndoială la faptul că vocile dintr-o eterofonie, în ciuda aspectului lor gregar, manifestă o paradoxală și irațională autonomie⁴.

Autonomia vocilor din eterofonii trebuie raportată la constrângerile proprii aceluia a-fi-împreună oriental evocat mai sus precum și la limitele pe care acesta le implică. Ea este de o altă natură decât autonomia pe care o încarnă – în alt fel – vocile dintr-o polifonie occidentală. Acestea din urmă reflectă un alt gen de a-fi-împreună, fondat pe responsabilitatea individului emancipat, incontrollabil⁵, dornic și capabil de a se detașa de masa gregară.

¹ Anis Fariji, „Les figures multiples de l'hétérophonie dans la musique de Zad Moultaqa”, *Circuit*, 27/2017, p. 37.

² Cf. *ibid.*, p. 27, 32.

³ Cf. Mihaela Marinescu, „*Columna Modală...*”, *op. cit.*, p. 57. Cele două părți intitulate „Eterofonie” din *Columna modală* de Theodor Grigoriu dau o idee despre noțiunea de libertate la care se referă compozitorul.

⁴ În timp ce polifonia occidentală „raționalizează de la bun început simultaneitatea și organizează coincidența”, eterofonia orientală, observă Anis Fariji, este lipsită de constrângeri, intuitivă, instabilă, suplă, imprevizibilă. În același timp diferite și solidare, vocile ei au tendința de a umple progresiv un spațiu care rămâne însă întotdeauna deschis și disponibil. *Ibid.*, p. 26.

⁵ Xenakis observă că vocea secundară din *organum*-ul occidental are în raport cu melodia principală o „autonomie incontrollabilă”. Cf. „Problèmes de composition musicale grecque...”, *op. cit.*, p. 13. Ca alternativă la acest tip de relație care nu pare a-l satisface, el imaginează un control rațional al vocilor din eterofonii care prezervă însă (sau simulează) o anume paradoxală autonomie.

În Balcani, ca și în alte regiuni unde Occidentul se întâlnește cu Orientul, eterofonia îmbracă forme hibride, ambivalente, uneori ambigue. Iraționalitatea inerentă originilor ei orientale este temperată aici de raționalitatea polifoniei occidentale, cele două noțiuni putând fi uneori confundate. Eterofoniile din muzica românească, prin felul în care ele reflectă raporturile între rațional și irațional, libertate și constrângere, individual și gregar, ilustrează acest caracter temperat.

Demersul lui Xenakis se înscrie în acest orizont comun polifoniei occidentale și eterofoniei orientale. Pe de o parte compozitorul grec încearcă să domine iraționalitatea inerentă eterofoniei supunând-o unei organizări raționale, la fel cum încearcă să domine hazardul cu ajutorul stocasticii și al altor proceduri logico-matematice. Pe de altă parte însă el își acordă un esențial spațiu de libertate, de joc arbitrar și imprevizibil care scapă rațiunii.

Vocile din eterofoniile lui Xenakis, spre deosebire de cele din polifonii, sunt astfel în principiu autonome, chiar dacă autonomia lor e încadrată, la fel cum este cea a individului dintr-o masă umană în mișcare¹. Așa cum observă filosoful Michel Serres, în masele xenakiene „fiecare individ vorbește cu vocea sa singulară” iar „fiecare voce diferă de toate celelalte”, formând astfel împreună un fel de cor dezlânat² în care „polifonia își află limita, realizarea și negația³”.

Eterofoniile xenakiene diferă în orice caz de cele teoretizate de Boulez⁴, care potrivit lui Ștefan Niculescu pun în lumină o „limitare occidentală⁵”. Spre deosebire de acestea ele nu exclud înălțimile nedeterminate, ornamentele și un anume spirit improvizatoric care evocă originile arhaice ale eterofoniei⁶. Ele sunt, așa cum Anatol Vieru

¹ Despre relația între individ și masele umane reflectată în muzica lui Xenakis, cf. Mihail Iliescu, „Espace musical et espace socio-politique. Connotations de la conception massique de Iannis Xenakis”, in Jean-Marc Chouvel, Makis Solomos (ed.), *L'Espace : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 265-288.

² Expresia utilizată de Michel Serres, dificil de tradus, este „*un chœur en rupture de chœur*”. Cf. „Musique et bruit de fond”, *Hermès II L'interférence*, 1972, p. 186.

³ Ibid.

⁴ Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, op. cit., p. 70-75.

⁵ Ștefan Niculescu, *Reflecții...*, op. cit., p. 273.

⁶ Ibid.

consideră că sunt eterofoniile, un element „opozabil tradiției polifonice occidentale”¹, fără însă a fi incompatibile cu aceasta.

Sunetul în sine

Ca și Debussy, Varèse, Scelsi, Messiaen sau Ligeti², Xenakis compune esențialmente cu sonorități, sintaxele muzicale nefiindu-i neapărat necesare³. Mai exact el compune sunetul însuși, nesupus vreunei sintaxe, imaginat sub forma unui „timbru global”⁴ în continuă prefacere. „Sunetul Xenakis”, remarcat de Despina Petecel Theodoru⁵, explică de altfel în mare parte impactul direct, uneori brutal, pe care muzica sa îl are asupra auditorilor.

Compozitorul grec evocă în scrierile sale un „mister” al sunetului⁶. El încearcă să-l „rezolve” organizând rațional timbrul, la fel cum procedează și cu alți parametri⁷. Relația sa cu sunetul este însă în fond una senzorială, cvasi-tactilă, imediată, similară cu cea a sculptorului aflat în contact cu materia brută. Ea suscită astfel sonorități fruste, parcă cioplite, trimițând la un univers arhaic care este în bună măsură și cel al compozitorilor români.

O muzică spectrală sui generis. Încă din anii 1950 *Pithoprakta* anunță curentul spectral, afirmă Makis Solomos. Forma generală a piesei, observă el, „simulează desfășurarea unui sunet” care evoluează progresiv de la starea de zgomot la o stare „pură” reprezentată de

¹ Citat de Irinel Anghel, *Orientări...*, op. cit., p. 165.

² Contribuția lui Ligeti, ca reprezentant de frunte al *esthesis*-ului muzical est-european, incită la o comparație cu cea a lui Xenakis care depășește însă cadrul acestui studiu.

³ Toate piesele lui Xenakis, afirmă Makis Solomos, pot fi definite ca „succesiuni de sonorități”. Cf. *Iannis Xenakis*, op. cit., p. 134.

⁴ Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 145.

⁵ Cf. Despina Petecel Theodoru, *De la mimesis la arhetip*, op. cit., p. 325-328.

⁶ Iannis Xenakis, *Formalized Music*, op. cit., p. XII.

⁷ Xenakis a experimentat în *Horos* (1986) o metodă de organizare a timbrurilor bazată pe un algoritm din categoria automatelor celulare. Cf. Peter Hoffmann, „Towards an “automated Art”: Algorithmic Processes in Xenakis’ Compositions”, in James Harley (ed.), *Xenakis studies: in memoriam*, *Contemporary Music Review* 21, 2-3, 2002, p. 121-131; Makis Solomos, “Cellular automata in Xenakis’s music. Theory and Practice”, in M. Solomos, A. Georgaki, G. Zervos (ed.), *Definitive Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis*, Athens, 2005.

armonicele supra-acute ale coardelor¹. Spre deosebire însă de compozitorii spectrali Xenakis nu revendică drept material sonor privilegiat armonicele rezonanței naturale.

El împărtășește în schimb aspirația lor de a unifica toți parametrii sunetului, care îl conduce în ultimă instanță, așa cum observă Solomos, la o inedită fuziune a *forme*i muzicale și a *materialului* sonor². Noțiunea de sunet înglobează într-adevăr la Xenakis înălțimea, durata, intensitatea, densitatea dar și arhitectura (fluidă) de ansamblu a pieselor sale³. Ea ilustrează astfel definiția pe care Gérard Grisey o dă muzicii ca *devenire a sunetului*.

Muzica compozitorului grec posedă într-adevăr cele trei principale caracteristici pe care Grisey, împrumutând vocabularul acusticii, le atribuie muzicii spectrale: ea este (în felul ei) *diferențială*, *liminală* și *tranzitorie*⁴. Evoluțiile maselor din *Pithoprakta* prefigurează jocul practicat de spectralii francezi cu *pragurile* dincolo de care un proces de transformare continuă poate conduce la discontinuități brutale, la *catastrofe* în sensul lui René Thom⁵.

Spectralismul *sui generis* al lui Xenakis prezintă însă mai degrabă afinități cu cel al lui Horațiu Rădulescu⁶. Similitudini pot fi de asemenea observate între sonoritățile xenakiene și cele (propriu zis spectrale sau nu) ale lui Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Theodor Grigoriu, Costin Mioreanu, Costin Cazaban, Iancu Dumitrescu, Uliu Vlad, Călin

¹ Makis Solomos, *Iannis Xenakis, op. cit.*, p. 27-28.

² Ibid., p. 133.

³ Bálint András Varga, *Conversations...*, *op. cit.*, p. 67. Trebuie amintit în acest context că Xenakis tinde să unifice prin intermediul unui singur concept organizarea microstructurii interne a sunetului, cea a structurilor sonore de talie mijlocie (echivalente motivelor și frazelor) și cea a macroforme muzicale. Cf. Marie-Hélène Serra, „Stochastic composition and stochastic timbre : GENDY 3 by Iannis Xenakis”, *Perspectives of New Music* Vol. 31 n° 1, 1993, p. 236-257.

⁴ Gérard Grisey, *La Musique : le devenir des sons* [1982], in *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, ediție îngrijită de Guy Lelong și Anne-Marie Réby, Paris, Éditions MF, 2008.

⁵ Despre analogiile între concepția muzicală a lui Xenakis și teoria catastrofelor a lui René Thom, cf. Miha Iliescu, „Xenakis et Thom : une morphodynamique sonore”, in *Cahiers arts et sciences de l'art* n° 1, 2000, p. 183-204.

⁶ Octavian Nemescu îi afiliază pe Xenakis și pe Rădulescu unei aceeași estetici „barbare”. Cf. „Istoria muzicii spectrale”, *Muzica* Nr. 5/2015, *op. cit.*, p. 18.

Ioachimescu, Fred Popovici, Doina Rotaru, Adrian Iorgulescu, Horia Șurianu sau Ana-Maria Avram.

Îl apropie pe Xenakis de toți aceștia un anume atașament de ordin general – depășind cadrul gândirii spectrale – față de sunetul *în sine*, față de ceea ce Theodor Grigoriu numea „imanența sunetului”¹. La fel ca ei și ca Ligeti, Xenakis este sub acest aspect un urmaș al lui Enescu în măsura în care, cum observă Tiberiu Olah, pe Enescu (mai mult decât pe Bartók) „l-a interesat sunetul, diferitele trepte și grade ale calității acestuia”².

Jocul spectral cu armonicile creează, așa cum observă Octavian Nemescu, o senzație de „plonjare în interiorul sunetului”³. Muzica lui Xenakis are această calitate fără a fi însă propriu zis spectrală. Ea are capacitatea de a-i cufunda pe auditori într-o lume sonoră luxuriantă, cea a maselor moleculare viermuind sub acțiunea unor forțe invizibile. Uneori, la fel ca atunci când imaginează eterofonii (cf. supra), Xenakis se poate însă limita la un singur sunet.

Procedeele folosite de el în acest caz sunt diferite de baleiajul pe armonicile unei fundamentale practicat de precursorii români ai curentului spectral Corneliu Cezar și Octavian Nemescu. Ele prezintă în schimb similitudini cu micro-oscilațiile și infimizezimele transformări timbrale din *Quattro pezzi sulla una nota sola* și din ciclul *Sauh* de Giacinto Scelsi⁴, precum și cu unele aspecte întrucâtva asemănătoare din compozițiile isonice ale lui Ștefan Niculescu.

Xenakis, ca și Stroe în unele piese, preferă însă masele orchestrale entropice⁵ și magmele electronice efervescente de genul

¹ Cf. Mihaela Marinescu, „*Columna Modală...*”, *op. cit.*, p. 45.

² Tiberiu Olah, „Poliheterofonia lui Enescu...”, *op. cit.*, p. 135. Unul din exemplele cele mai semnificative în acest sens îl constituie rezonanțele de clopot din „*Carillon nocturne*” (1916) care anticipă (altfel decât muzica lui Debussy) armoniile-timbru spectrale.

³ Octavian Nemescu, „Istoria muzicii spectrale”, *op. cit.*, p. 10.

⁴ Despre similitudinile și diferențele între Xenakis și Scelsi (doi compozitori care se apreciau reciproc), cf. Makis Solomos, „*Deux visions de la „vie intérieure du son” : Scelsi et Xenakis*”, *Filigrane* n° 15/2012.

⁵ Corneliu Dan Georgescu compară sonoritățile „entropice” din *Eonta* de Xenakis cu cele din *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri* de Stroe. Cf. „Aurel Stroe și Iannis Xenakis...”, *op. cit.*, p. 20. Analogii pot fi de asemenea făcute sub acest aspect

celor din *La Légende d'Eer* (hipnotica secțiune mediană). Mijloacele utilizate de el sunt diferite de cele empirice ale lui Iancu Dumitrescu ca și de suprapunerile de armonice îndepărtate ale mai multor fundamentale din muzica lui Horațiu Rădulescu, dar rezultatul obținut este de multe ori comparabil sub aspectul senzației de imersiune.

Alchimii și osmoze timbrale. Texturile eterofonice din piese ca *Jonchaies*, *Nekuia*, *Lichens* și *Alax* evocate în capitolul precedent generează mixturi și aliaje timbrale pe care Xenakis le compară cu spectrele de frecvențe¹ referindu-se la ele ca la niște „alchimii sonore”². Ele apar astfel ca un mijloc de a realiza acea osmoză sau fuziune între dimensiunea armonică și cea timbrală pe care compozitorii spectrali au numit-o *armonie-timbru*³.

Termenul de „mixtură acustică”, utilizat de Tiberiu Olah pentru a descrie efectul sonor produs de multiplele interacțiuni între straturile eterofonice și timbrale din *Vox maris*⁴, convine și unora din eterofoniile xenakiene, chiar dacă acestea se înscriu într-un univers estetic diferit. Timbrurile lor, la fel ca și cele analizate de Olah în muzica lui Enescu, nu se „cuplează” ca în mixturile unei orgi ci „se infiltrează asimetric printre vocile heterofonizate”⁵.

Eterofonia devine în asemenea cazuri un mijloc de a realiza eterocromii⁶. Alternanța neregulată a nodurilor și a ventrelor, a răsfirărilor și a confluențelor din straturile eterofonice de genul celor din *Jonchaies*, *Lichens* (Ex. 26) și *Alax* (Ex. 27), compune în fond jocuri de culori. Acest tip de scriitură ilustrează paralela făcută de Ștefan

între sonoritățile orchestrale din *Ciaccona con alcune licenze*, *Concertul pentru acordeon* sau *Prairie-Prêtres* și cele din *Cendrées*, *Alax* sau *Dämmerschein*.

¹ Cf. *Formalized Music*, op. cit., p. XII.

² Cf. Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 190.

³ Tristan Murail, *Modèles et artifices*, ediție îngrijită de Pierre Michel, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 130.

⁴ Tiberiu Olah, „Poliheterofonia lui Enescu...”, op. cit., p. 139; 130-133.

⁵ Ibid., p. 139.

⁶ Texturile lui Ligeti (unele din ele eterofonice) din *Clocks and Clouds* produc de asemenea eterocromii, la fel ca și unele pagini din *Chronochromie* de Messiaen chiar dacă aici, așa cum precizează compozitorul francez în prefața partiturii, culoarea timbrală este pusă în serviciul „decupării timpului”.

Niculescu între pendularea unison-plurimelodie și cea între „starea contopirii timbrurilor” și starea „ramificării” lor¹.

Creația românească oferă variate exemple de eterocromii (asociate sau nu unei scriituri eterofonice), de la Olah (piesele auto-superpozabile), Niculescu (ultimele două simfonii), Vieru (*Odă tăcerii*) și Stroe (*Arcade, Prairie-Prières*) până la Octavian Nemescu (*PostSimfonia II*), Mihai Moldovan (*Texturi*), Lucian Mețianu (*Pythagoreis*), Corneliu Dan Georgescu (*Pianissimo, Corona borealis*), Costin Mioreanu (*Finis-Terre, Première coïncidence*), Fred Popovici (*Heterosynthesis II*), Maia Ciobanu (*Simfoniile nr. 1 și 2*), Doina Rotaru (*Simfonia nr. 2, Nymphæa*), Adrian Iorgulescu (*Simfonia nr. 2*), Liviu Dănceanu (*Șapte zile*), Violeta Dinescu (*Lebenszeiten*), Horia Șurianu (*Au-delà de l'estuaire*), Sorin Lerescu (*Suono tempo I*), Ana-Maria Avram (*Textures liminales*), Dan Dediu (*Formido*), Irinel Anghel (*Allures*)...

Un alt tip de osmoză este cel produs de anumite agregate-spectre construite ca în *Horos* prin insolite combinații de timbruri. *Kuïlenn* și *Ittidra*, două din ultimele compoziții ale lui Xenakis, sumbre și austere, sunt în întregime constituite din succesiuni de astfel de agregate². Calitățile acestora sunt cele pe care Dan Dediu le atribuie agregatelor cromatice (mult mai luminoase însă) ale lui Niculescu, văzând în ele o expresie a unei “chimii inefabile”:

O știință secretă de a alia metale instrumentale diverse într-o sonoritate compactă și terifiantă pare a fi la originea tuturor acestor calități: o știință a combinatoricii și analogiei, a corespondențelor sonore infinitezimale, a dublajelor rafinate și a tensiunilor intervalice relative³.

Desigur, așa cum observă Dediu (el însuși autor de astfel de aliaje), agregatele lui Niculescu nu seamănă cu “brontozaurii” acordici ai lui Xenakis⁴. Mugetele acestora din urmă se preschimbă totuși uneori în

¹ Ștefan Niculescu, *Reflecții...*, op. cit., p. 310.

² Fiecare din cele nouă agregate din *Ittidra* constituie într-un fel un spectru, notează Makis Solomos. Cf. “Notes sur les dernières œuvres de Xenakis”, in M. Solomos (ed.), *Présences de Iannis Xenakis*, op. cit., p. 61.

³ Dan Dediu, *Radicalizare și guerila*, București, Editura muzicală, 2004, p. 257. Agregatele lui Aurel Stroe din *Ciaccona con alcune licenze* (prima secțiune) ilustrează aceeași știință secretă a aliajelor timbrale.

⁴ Ibid.

delicate rezonanțe, ca în finalul din *Jonchaies*¹ sau ca în *Anaktoria*². Diferența între Niculescu și Xenakis este în fond una de ordin estetic, seninătatea mioritică a celui dintâi contrastând cu înrâncenarea prometeiană a celui de-al doilea.

Halouri, aure, plasmе. În piese ca *Jonchaies*, *Lichens*, *Nekuia* sau *Alax* intrările ușor decalate ale vocilor din texturile eterofonice produc un fel de irizări sonore care au fost comparate cu niște halouri³. Principala funcție a acestor decalări este probabil chiar aceea de a crea un astfel de efect diafan pe care Xenakis îl numește „reverberație artificială⁴” și îl compară cu „un fel de vapori⁵” revendicând de altfel paternitatea lui.

Un fenomen similar a fost observat în eterofoniile din muzicile tradiționale ale Orientului: ascultându-le, remarcă Anis Fariji, percepem „o singură voce-linie înveșmântată în propriul său ecou”, un „halo nebulos”, un „efect de flu” care coroborează imprecizia inerentă eterofoniei⁶. Pierre Boulez recurge la o noțiune similară pentru a descrie timbrurile produse de eterofonii: cea de *aură*⁷, pe care de altfel Gérard Grisey o asociază spectrelor.

În ce-l privește pe Xenakis un termen de comparație pertinent îl constituie aurele din muzica lui Iancu Dumitrescu și Horațiu Rădulescu. Primul le obține prin procedee empirice lăsate în bună parte în seama interpreților: instrumentele, spune el, „se întrec pe ele însele, emițând o

¹ Îngănările din ce în ce mai îndepărtate ale celor doi flauți piccolo rămași singuri în finalul din *Jonchaies* pot fi considerate ca niște rezonanțe „decupate dintr-un conglomerat”, astfel cum le definește Theodor Grigoriu. Cf. Mihaela Marinescu, „Columna modală...”, *op. cit.*, p. 45. <https://youtu.be/MZ5771zMOeE?t=920>

² O apropiere poate fi făcută sub semnul metaforei animaliere între mugetele generatoare de spectre inarmonice ale „brutozaurilor” lui Xenakis și tropăielile înfundate ale „rinocerilor” din piesa cu același titlu de Irinel Anghel. Zguduirile produse de ele se situează într-o zonă a tragicului reprezentată în muzica românească de Aurel Stroe. Despre acesta din urmă, cf. Corneliu Dan Georgescu, „Tragicul contradicțiilor irezolvabile. „Privirea în gol” a lui Aurel Stroe”, *Muzica* n° 5/2017, p. 18-39.

³ Cf. Makis Solomos, *Iannis Xenakis*, *op. cit.*, p. 84-85.

⁴ Iannis Xenakis, prefața la *Nekuia*.

⁵ Bálint András Varga, *Conversations...*, *op. cit.*, p. 164-165.

⁶ Anis Fariji, „Les figures multiples de l'hétérophonie...”, *op. cit.*, p. 27.

⁷ Pierre Boulez, *Leçons de musique : deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*, *Points de repère III*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 401.

anumită *aură* care le apropie de sunetele arhaice, primitive¹. Cel de-al doilea se referă la o „aură armonică” pe care o asociază unei *plasme* de esență mistică imaterială².

Unele sonorități xenakiene comparabile cu o plasmă au conotații mistice³. Ele se disting însă printr-o consistență cvasi materială și prin mijloacele în general simple cu care sunt obținute. Astfel, în *Paille in the Wind* pedala pianului „malaxează” 12 clustere evoluând în fortissimo spre cele două registre extreme, topindu-le în cele din urmă într-un unic spectru ale cărui rezonanțe prelungite lasă în urma lor un fel de aură (Ex. 28).



Ex. 28. *Paille in the Wind* (1992) pentru violoncel și pian, m. 6-8.

Sunete „impure”. Xenakis face apel în compozițiile sale de maturitate la o întreagă panoplie de procedee a căror menire este de a „injecta viață sunetului⁴”: tremolo-uri, diverse ornamente, sunete (in)armonice, fluctuații bruște de intensitate, moduri de atac mai puțin obișnuite, etc. Acestea produc adesea sunete „impure” pe care compozitorul grec le consideră din principiu mai „bogate” și mai interesante decât sunetele ordinare⁵.

Pot fi astfel menționate moduri de emisie precum *sul ponticello*, *sul tasto*, *col legno battuto*, *frullato*, *bouché*, manipulări ale anciei vizând generarea de multifonice, iar în scriitura vocală o gamă largă de

¹ Iancu Dumitrescu, prefața la *Ursa Mare*, București, Editura Muzicală, 1988.

² Cf. *Sound plasma. Music of the future sign*, München, Edition Modern, 1975. Pentru Horațiu Rădulescu aurele sunt susceptibile de a conduce la o formă de *nirvana*, iar pentru Iancu Dumitrescu ele au conotații magice.

³ Trebuie amintită în acest context o ipostază vizuală a halourilor și plasmelor sonore xenakiene: aurele create de dispozitivul de lumini din *Diatopul de la Beaubourg*. Acestea pot fi raportate la mistică luminii evocată în textele care formează argumentul literar al spectacolului. Despre dimensiunea mistică și sacră a creației lui Xenakis, cf. partea a doua a prezentului studiu.

⁴ Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 70.

⁵ Ibid., p. 66-67. Sunetele de acest gen, precizează Xenakis, „se sustrag tradiționalei relații între înălțime și timp precum și idealului muzical asociat acesteia. Timbrul și materia sunetului devin astfel dintr-o dată importante”.

onomatopee, strigăte și şușotiri¹. Xenakis manifestă în acest cadru o netă preferință pentru sunetele aspre, zgrunțuroase, precum cele obținute prin frecarea brutală a coardei și a călușului cu lemnul și cu părul arcușului, corespunzând indicației „*bridge*”.

Astfel de sunete au particularitatea de a comporta o marjă de neprevăzut, de „joc” liber, sugerată uneori de indicații precum „*jouer avec les harmoniques*”. Pot fi de asemenea citate în acest context „sunetele-fantomă²” care evocă suflul respirației, și în general cele, frecvente în partiturile xenakiene, situate la limita audibilului (sau a suportabilului), sau cele greu de controlat precum sferturile și optimile de ton și sunetele din registrele instrumentale extreme.

Musical score for "Le pont de la Vierge" by Olivier Messiaen, featuring Clarinet (Cl.) and Violoncelle (Vlc.). The score includes dynamic markings, articulations, and performance instructions in French.

Tempo: $\text{♩} = 1/2$

Instruments: Cl., Vlc.

Dynamics: *fff*, *ff*, *ppp*, *pp*, *fff*, *ppp*, *ppppp*, *fff*, *ppp*, *pp*, *fff*, *ppppp*, *ppp*.

Articulations: *pontic.*, *harm. Zone I*, *~ 8"*, *~ 12"*, *~ 7"*, *~ 10"*, *~ 15"*, *~ 20"*.

Performance instructions: *Silence*, *monter légèrement pour créer les battements avec le violoncelle*, *zéro battements*, *4 interf./sec*, *zéro interf.*, *"bridge" brutal mais court*.

Ex. 29. *Charisma* (1971) pentru clarinet si violoncel, fragment din pagina 2.

Sub acest aspect două dintre compozițiile cele mai reprezentative ale lui Xenakis sunt *Charisma* și *Anaktoria*. Prima, considerată de Makis Solomos ca „o pură combinatorică de timbruri”³⁹,

¹ Pot fi de asemenea menționate în acest context vocile nelucrate, „țărănești”, la care Xenakis se referă în prefața de la *N'Shima* unde cele două mezzo-soprane trebuie să cânte în permanentă în voce de piept evitând *vibrato*-ul cântărețelor profesioniste.

² Numeroase astfel de sunete-fantomă (*ghost sound*) figurează în partiturile de la *Cendrèes* și *Eridanos*.

³ Makis Solomos, *Iannis Xenakis, op. cit.*, p. 131.

reunește armonice, apogiat-uri în registrul supra-acut, contraste dinamice, efecte „bridge”, interferențe între sunete vecine la distanță de optime de ton (Ex. 29). Cea de-a doua mizează îndeosebi pe sonorități eterate obținute prin suprapuneri de armonice ale coardelor în pianissimo¹.

Multe din sonoritățile de acest gen trimit la aproximațiile intonaționale sau ornamentale caracteristice muzicilor tradiționale din spațiul balcanic: tremolo-uri, melisme, mici glissando-uri, apogiat-uri, mordente, zgomote și alte „impurități” involuntare, sunete guturale, silabe asemantice²... Ele constituie un argument în plus în sprijinul includerii lui Xenakis și a contemporanilor săi români într-o aceeași familie a compozitorilor care perpetuează și îmbogățesc matricea muzicală sud-est-europeană.

(va urma)

SUMMARY

Mihu Iliescu

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

The South-East European cultural and spiritual matrix takes similar forms in Xenakis' work and in that of his Romanian contemporaries. These relate to three main musical features: modal organization,

¹ Se poate imagina că imaterialitatea pianissimo-urilor din *Charisma* evocă momentul morții lui Patrocle la care se referă versul din *Iliada* ales de Xenakis ca motto al piesei: „Sufletul, tocmai ca fumul, sub glie s-a risipit țărâind” (Cântul XXIII, trad. George Murnu). În ce privește transparența unora din texturile de armonice din *Anaktoria*, ea ar putea avea o referință erotică. Titlul piesei, însemnând „frumoasă ca un palat”, este o frântură dintr-un vers al poetei Sapho care immortalizează numele uneia din amantele sale.

² Ulpiu Vlad a repertoriat aceste aproximații (cf. *Determinări selective...*, op. cit.) și a recurs la ele în propria sa creație, reflectând o concepție componistică axată pe ideea de *precizie a indeterminării*. Într-un registru diferit, Doina Rotaru acordă de asemenea un loc important unor mici ornamente și glissando-uri de sorginte folclorică. Spre deosebire însă de Vlad, ea le notează cu precizie în partitură, așa cum procedează în general și Xenakis.

heterophonic structures and a particularly important place accorded to sound in itself, unsubjected to any musical syntax.

Xenakis first composed a modal music inspired by the Greek melos, showing the influence of Antique and Byzantine musical theories. He then developed an original neo-modal conception, that of the "sieves", which bears significant similarities with those of Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe and Tiberiu Olah.

For Xenakis, as a Greek, heterophony is a natural way of organizing sound material starting from monody, even if (like Enescu) he did not use the word heterophony. His approach falls within an intermediary horizon shared with Romanian composers, between freedom (autonomy) and constraint, individual and gregarious, West and East.

Xenakis composes with sonorities, more precisely he composes the sound itself, imagined as a global timbre in perpetual change. He thus in a way announces that *becoming of sound* which is the hallmark of spectral music. In this frame, he conceives subtle sonic osmoses and alchemies, including "impure" sounds and approximations typical of traditional Balkan music.