ESEURI

În dialog cu Aurel Stroe

Corneliu Dan Georgescu

Am considerat că ar fi de datoria mea să-i dedic compozitorului Aurel Stroe un text special, după ce între 1972 și 2024 am scris mai multe studii pornind de la lucrările lui, în română, germană și engleză[1]. De datoria mea, pentru că am impresia că am rămas unul dintre puținii, poate singurul, care mai poate depune o mărturie referitor la *felul său de a gândi, așa cum s-a exprimat el în întâlniri și conversații private*, desfășurate de-a lungul unei perioade, chiar dacă întreruptă

[1] Acestea sunt studiile mele referitoare la Aurel Stroe:

1972: *Canto II de Aurel Stroe.* Muzica 11/1972:14-19; CDG Vol. 2 2019:441-454

2003: *Prezenţe româneşti in Berlin (noiembrie-decembrie 2002): Dan Dediu (opera Münchhausen), Liviu Dănceanu (ansamblul Archaeus), Trio-ul Contraste (muzică de Aurel Stroe).* Muzica 2/2003; CDG Vol. 2 2019:507-518

2009: *Aurel Stroe, Alain Daniélou și ideea sistemelor de acordaj incompatibile.* Muzica 3/2009:47-68; CDG Vol. 1 2018:379-400

2013: *Aurèle Stroë: Prairie-Prières.* CDG Vol. 2 2019:579-588

2016: *Tragicul contradicțiilor irezolvabile. „Privirea în gol" a lui Aurel Stroe / Die Tragik der unlösbaren Widersprüche. Aurel Stroes „Durchblick ins Leere".* Muzica 5/2017:18-39; *Pascal Bentoiu. Aurel Stroe. Schițe de portret*. 2017, p.76-99; CDG Vol. 2 2019:617-632; 633-650

2022: *Aurel Stroe și Iannis Xenakis. Scurte întâlniri providențiale / Aurel Stroe and Iannis Xenakis. Short Providential Stylistic Encounters.* Muzica 4/2022:14-24; CDG Vol. 3 2022:477-486; 487-494

2024: *Musikalische Wahlverwandtschaften. Aurel Stroe im internationalen Kontext / Afinități elective muzicale. Aurel Stroe în context internațional.* Muzica 8/2024:5-13

de unele lacune, de peste 50 de ani. Și cred că acest mod de exprimare dezvăluie o lume în sine, la fel de captivantă ca și tot ceea ce a produs el. Între temele abordate, desigur pe scurt, vor fi: ideea abaterii de la reguli, a „greșelii", „reducerea la esențial", „formele-mumă", urâtul și frumosul, tradiția, rolul metaforei, sistemele de acordaj, aleatorismul, improvizația, forma.

> Poate părea o întreprindere facilă aceea de a scrie bazându-mă pe amintiri. Am în fața mea doar o ceață vagă, din care mă străduiesc să desprind contururi pe cât posibil coerente. Dar nu contururi de orice fel, deoarece scopul acestui text este acela de *a reda pe cât posibil obiectiv felul propriu de a-și exprima ideile al unui mare compozitor și gânditor*, fie în mod direct, prin citate, fie rezumativ, încercând desigur ca vorbele sale, enunțate din memorie, să redea cât mai fidel realitatea.
>
> Se poate obiecta și faptul că Aurel Stroe și-a exprimat în definitiv destul de generos el însuși teoriile sale referitoare la muzică, mai ales cu privire la concepte științifice moderne. În cele ce urmează nu va fi vorba însă decât în mică măsură de teoriile sale *în sine*, presupuse cunoscute, ci de exprimarea lor într-un dialog liber, eventual contradictoriu, ca și de contextul ideatic al acestuia.
>
> Cu toată dorința mea de a fi obiectiv, imaginea despre Stroe va fi totuși *imaginea mea* despre el; și nu voi evita să mă refer și la omul Aurel Stroe *așa cum l-am văzut eu*, sau la momente din viața lui, probabil necunoscute. Iar, deoarece este vorba de un *dialog*, nu voi putea face abstracție întotdeauna nici de persoana mea.

L-am întâlnit pe Stroe pentru prima oară în anii 1958-59 în casa lui Mihail Andricu, eu fiind pe atunci student la compoziție la clasa acestuia. Stroe aparținea unei grupe de compozitori care tocmai absolviseră conservatorul, dar continuau să-l viziteze pe fostul lor profesor, în locuința căruia se putea asculta muzică modernă fără restricții. Alături de colegul meu Ștefan Zorzor am fost și ultimii studenți ai lui Andricu, deoarece pe 21 noiembrie 1959 avea să fie degradat din toate funcțiile și exclus din viața artistică, considerat „dușman al poporului", printr-o înscenare politică brutală care va rămâne în istoria nu numai a UCMR. Astfel s-a desființat poate singurul cerc organizat la nivel universitar român, unde se putea asculta și discuta liber muzică modernă și se puteau întâlni tinerii compozitori interesați.

Cu puțin înainte (1955), încă în Conservator, Stroe compusese prima sa sonată pentru pian, pe care o cânta și comenta el însuși cu diferite prilejuri. În acea perioadă el făcea parte dintr-o grupă de compozitori neacceptați și neînțeleși de către oficialități; este de imaginat că acești compozitori răspundeau uneori printr-o atitudine agresivă.

> În cenaclurile UCMR din anii 1955-60, la care luau parte și studenții, se evocau uneori curentele moderne occidentale, desigur pentru a fi repudiate, adesea fără ca vorbitorii să aibă vreo idee cu privire la aceste noțiuni. La un asemenea cenaclu, președintele UCMR, Ion Dumitrescu, tocmai îi critica pe compozitorii români care ar scrie muzica serială, dodecafonică, stocastică. La un moment dat se ridică Aurel Stroe din public, întrerupându-l politicos: „Ați putea vă rog să-mi indicați un compozitor român care scrie muzică stocastică?“. Întrebarea l-a pus în încurcătură pe vorbitor, care a încercat să devieze tema. Dar Aurel Stroe era neconciliant: “Ați spus: muzică stocastică. Vă rog să-mi numiți un compozitor român de muzică stocastică“. După câteva repetări, exasperat, Ion Dumitrescu spune: „Iată de exemplu, chiar Aurel Stroe…“, la care Stroe îl întrerupe, la fel de politicos: „Eu nu scriu muzică stocastică și nu cunosc vreun compozitor român care scrie așa ceva – m-ar fi interesat“. Efectul a fost desigur nefavorabil pentru președinte, dar i-a creat lui Aurel Stroe faima unui partizan ferm, și, la nevoie, agresiv, al muzicii moderne, care nu acceptă afirmațiile fără acoperire, atât de frecvente pe atunci.
>
> Remarc abia acum: agresivitatea lui Stroe nu provenea dintr-un ton violent sau jignitor (cum reacționau atunci adesea de exemplu Doru Popovici sau Nicolae Brânduș), ci din *conținut*, din ideile transmise calm, logic, „rece”.
>
> Aurel Stroe a susținut și o serie de conferințe, în care se remarca aceeași concizie, duritate și claritate de cristal a gândurilor (de exemplu: „Pentru a înțelege expunerea ce va urma, sunt necesare cunoștințe referitoare la teoria mulțimilor, teoria grupurilor și logica simbolică“ sau „Ca o lucrare sa aibă succes este necesar ca ea să fie susținută de un grup influent social“) ca și în muzica proprie a acelei perioade, pe care, mai târziu o va descrie în puține cuvinte, nu odată sunând bizar (de exemplu: „Eu nu mă gândesc să fac o muzică frumoasă, ci să construiesc un obiect care să existe în sine“).

În lucrările compuse de Stroe în acel timp (lieduri, *Concertul pentru coarde*, 1951, muzică de film, cantata *Chipul păcii*, 1959, *Uvertura burlescă*, 1961) se putea remarca mai ales forma clară relativ clasică, stringența organizării înălțimilor sunetelor, renunțarea la convenționalism, inclusiv cel modernist, într-un context structural care nu era departe de Bartók și avea puține contacte cu muzica românească a timpului. În acei ani, Alexandru Hrisanide, Doru Popovici, Mircea Istrate, Tiberiu Olah atrăgeau mai mult atenția celor interesați de o muzică specific avangardistă. Anul 1961 aduce, cu *Monumentum*, prima probă a modului original inconfundabil de a vedea muzica modernă al lui Aurel Stroe, confirmat între 1963 și 1967 prin *Arcade, Muzica de concert pentru pian, Laude I, II, Canto I, II*. Presupun că aceste lucrări sunt bine-cunoscute. Îmi amintesc că majoritatea acestor lucrări, mai ales *Arcade*, au suprins atunci nu prin modernitatea lor, ci dimpotrivă, tocmai prin o

anumită linie geometrică, simplă, quasi-clasică, care contrazicea benefic avangarda standard a timpului.

Deși eu eram entuziasmat fără rezerve de noutatea orientării sale – mai presus de orice, de nobilul ei ethos – a trebuit să treacă o bună perioadă până m-am hotărât să-l abordez. Am apelat la el cu rugămintea de a mă ajuta prin material informativ, să scriu un articol pentru revista *Muzica* despre el. A rezultat în 1972 un studiu destul de amplu și general, plecând concret de la *Canto II*, piesă definită de el ca fiind „punctul final al ciclului, când ajung la o schemă compozițională foarte simplă". Aici folosește el temenul *„meloformaţii"* pentru o instrumentație văzută statistic, cum sunt văzute și liniile melodice (extrase din colecţiile de folclor ale lui Béla Bartók). Am avut o lungă discuție cu el, pe care cred că o înregistrasem pe un casetofon, pentru că am citat apoi exact câteva formulări ale lui.

> Eu îi rugasem în acea perioadă pe câțiva compozitori pe care îi admiram, să mă ajute să scriu despre ei, iar ordinea în care ei au reacționat a determinat și ordinea publicării articolelor respective: Alexandru Hrisanide – 1968, Anatol Vieru – 1970, Ștefan Niculescu – 1971, Tiberiu Olah – 1971, Liviu Glodeanu – 1972, apoi Aurel Stroe – 1972, ultimul fiind Ulpiu Vlad – 1980. Cred că pentru aproape toți, aceste articole constituiau prima lor prezentare dedicată exclusiv lor, publicată în *Muzica*. Mi s-a relatat că Aurel Stroe, care se afla în spital la apariția articolului, s-a simțit foarte mulțumit că „mai sunt unii care se gândesc și la mine". Dar a mai durat ceva până ne-am întâlnit în mod firesc ca prieteni.

Într-una din discuțiile noastre, după ce ne apropiasem mai mult, discuție în cadrul cărei mi-am exprimat admirația pentru *Arcade*, dar și critica la adresa unor pasaje de orgă solo, care ar „impurifica" geometria perfectă și caracterul hieratic a arcadelor executate de orchestră, Aurel Stroe mi-a răspuns simplu: „Da, dom'le (așa începea el aproape orice frază, ca un apelativ, înlocuibil și cu ‚Da, drăguță'), așa am eu obiceiul, să-mi stric lucrările; când sunt gata, mă mai uit odată peste ele și mai întotdeauna stric câte ceva, cred că este necesar". Mi se pare și azi foarte interesant acest gând – și, de fapt, un fel de precursor al atitudinii lui de mai târziu, de a se interesa nu atât de regulile stricte ale unei lucrări, cât de „greșelile", abaterile de la ele, respectiv, de a introduce (voluntar sau intuitiv) asemenea „greșeli", deci de a deforma, „sparge", dar și „înviora" un sistem. Însă *ordinea* trebuia să domine, tocmai pentru a reliefa ceea ce poate fi denumit „abatere" de la ea, „greșeală". Stroe înțelegea să folosească cu discernământ, deci critic, posibilitățile „dezordinii", de exemplu, ale aleatorismului în general (*„aleatorismul a adus şi mult bine, dar şi o sărăcire extraordinară a muzicii")* și ale *haos*-ului, referitor la care

sublinia cât de dificil este chiar și pentru un computer, să genereze *structuri pur haotice*, deci, *să elimine complet orice urmă de ordine dintr-o structură.* Nu știu dacă și-a mai pus cineva vreodată problema, nu de *a ordona ceva,* ci dimpotrivă, de *a elimina, parțial sau complet, ordinea dintr-o structură.*

Ne-am întâlnit apoi la Cumpătu, Sinaia (unde veneam amândoi să lucram, alături de Vieru și de mult alții), la *Comisia de muzică simfonică și de cameră a UCMR* (unde el nu apărea prea des și era destul de rezervat), într-o excursie aventuroasă în *Piatra Craiului* (în care el a condus un grup de cinci tineri, format, alături de noi doi, din Alexandru Leahu, Ștefan Zorzor, Iosif Herțea, pe un traseu foarte periculos, nemarcat, de fapt rezervat alpiniștilor – „Padina lui Călineț" – , el aducând și o coardă, necesară pentru asigurare la cățărarea pe pereții verticali, traseu la care a trebuit să renunțăm după ce ne-am rătăcit pe ceață și ploaie pe creasta ascuțită și alunecoasă a Pietrei Craiului) sau la el acasă, alături de Octav Nemescu, la audiția integrală a operei *Einstein on the Beach* de Philip Glas, el reușind să obțină discul. Atunci i-am cunoscut și familia. Aurel Stroe era foarte interesat de muzica americană în general, inclusiv cea minimal-repetitivă și ne-am împărtășit entuziasmul nostru pentru o muzică ce a renunțat la informal, agresivitate, crispare, complicații, explicații para-muzicale, pentru *soluții arhetipale, pur muzicale, elementare.*

> Îmi amintesc că Aurel Stroe era de fapt destul de reținut, dar asculta cu interes și era de acord cu observațiile noastre. Și atunci, și mai târziu, am avut impresia clară că el prefera mai mult să tacă și să asculte ce spun ceilalți decât să-și expună părerile. Dacă era provocat însă, avea întotdeauna *ceva* deosebit de spus, ceva ce arăta cât de adânc înțelege el lucrurile pe care alții le privesc doar la suprafață. Și cât de simplu și firesc era pentru el acest lucru.

Tot cam atunci, în anii 1970-80, am discutat destul de amănunțit noile mele idei pe tema „muzicii atemporale" și a arhetipurilor muzicale. Aprecia ideea definirii unor arhetipuri muzicale pe linia lui C.G. Jung, dar el nu se considera un „compozitor arhetipalist", chiar dacă îi argumentam că la formularea ideii am plecat, între altele, tocmai de la *Arcade, Laude* și *Canto,* ca și de la Brâncuşi, artist cu care el avea incontestabil multe lucruri comune. Cu ideea „muzicii atemporale" era de asemenea de acord, dar găsea că formula „muzică non-temporală" ar fi fost mai precisă. Dacă îi aminteam faptul că și pentru această idee, între altele, tot de la muzica lui am plecat, spunea: „Da, dom'le... nu m-am gândit la asta". Dar era evident că el avea o înțelegere profundă atât pentru idea „atemporalității" cât și pentru cea a arhetipalismului; după cum era evident că el nu dorea să discute despre lucrările sale *decât în termenii pe care el îi propunea*.

Astfel, a declarat în repetate rânduri că a fost impresionat încă din copilărie de „cântecele lungi” auzite la țară, de „redundanța extraordinară a unui cântec simplu, repetat de nenumărate ori în șir” sau de „uniformitatea majestuoasă a peisajului montan”, o formă de redundanță vizuală. Ideea „atemporalității” este inclusă în aceste formulări, chiar dacă nu explicit.

> O altă impresie de atunci: pentru el erau clare multe lucruri, cu care alții încă își băteau capul, dar el nu dorea să le teoretizeze, ci doar *să le aplice* în compoziția lui. De altfel, o serie de alte idei ale lui nu părea deloc interesat să le discute, de exemplu cele referitor la programele sale de computer. Nivelul discuțiilor sale era fie foarte concret, la nivelul structurii muzicale pure (conform și orientării avangardei franceze, din al cărei arsenal terminologic își prelua el atunci noțiunile proprii, ca și punctul de vedere), fie foarte abstract, aspectele filozofice fiind mult mai frecvent abordate decât cele estetice sau psihologice.

Alte idei tangente din acel timp: „Mă interesează să construiesc o muzică non-informațională, dar perfect controlată”; „Mozart este cel mai mare maestru în transmiterea informației, dar estetica lui neo-platoniciană nu este obligatorie”, stilul mozartian fiind „înălţarea până la o culme ideală a frumosului în sens neo-platonic”; „Niciodată nu m-am gândit să fac o operă frumoasă, nici în *Arcade*, nici în *Laude* sau *Canto*”; „Urâtul şi frumosul se asociază cu o mentalitate neo-platonică, ori mentalitatea mea este generativă”; „Sunetele au devenit un mijloc pentru a realiza o construcție care să răspundă unor întrebări” (întrebări de ordin general uman, filozofic), „acesta este motivul pentru care nici nu-mi sunt necesare mijloace prea bogate”; o lucrare ca *Laude II*, derutantă în timpul audiției, „se impune cu adevărat abia după ce aceasta s-a terminat, obligând la reconsiderarea noțiunilor curente.” Scopul ei este acela de „a scălda auditoriul într-o anumită structură”, care-şi epuizează în fond noutatea informaţiei după câteva secunde, până ce acesta „se îmbibă de ea ca o sugativă de umezeală”. În timp ce o lucrare de Mozart nu poate fi „povestită”, dar poate fi audiată de nenumărate ori, o a doua audiţie a unei lucrări „non-informaționale” nu ar părea necesară şi, poate nici nu ar fi suportabilă.

El era în acel timp obsedat de ideea „reducerii la esențial”, a „spălării complicațiilor”, a dezvăluirii „formelor-mumă anonime”, numite de el şi „structuri generative”, idee care relevă încă odată punctul său de plecare în structuralismul lingvistic francez; dar și admirația sa timpurie pentru lumea sculpturală a lui Brâncuşi, ca şi tangența sa, acceptată conștient sau nu, cu lumea arhetipurilor muzicale (noțiune care, fără a fi preferențial privită, nu este totuși ignorată de post-structuralismul francez, dar considerată sub numele de „universalii”).

„Un tablou din renaștere reprezintă un limbaj, dar o sculptura din piatră al lui Brâncuşi poate face parte din natură și este nu numai un limbaj, ci o formă-arhetip, așa cum ar fi putut-o crea şi natura, în cazul în care nu a creat-o deja”. „Omul nu poate crea natură, dar dacă reuşeşte să creeze un obiect cu valoare ontică, de sine stătătoare, deci mai mult decât un limbaj artistic, el poate continua opera naturii”. „Natura a creat obiecte sau fenomene cărora omul le poate “găsi” o structură sau mai multe, pe diferite planuri, dar unei opere de artă îi preexistă structura, iar această intenţie a creatorului este încărcată de semnificaţii multiple”. Prezentarea ca operă de artă a unei structuri arhetipale, însoțită însă și de fazele căutării sale, sau înfățișarea a însuși procesului „descoperirii” acestor structuri dintr-un ansamblu inform, ca „o lume în stare născândă”, era ideea care-l preocupa în acei ani. Asemenea forme nu pot fi, desigur, continuate sau imitate, „ele pot fi doar o singură dată găsite”.

„Întreg ciclul care începe cu *Arcade* ţine de o estetică generativă”. „O lucrare nereuşită însemnează o lucrare insuficient simplificată, ‚spălată’, noţiunile de frumos şi urât având, într-o viziune estetică generativă, valoarea de *reuşit* sau *nereuşit* în funcţie de gradul de relevare a unei ‚forme-mumă’”. O piesă „nereuşită” nu se constituie deci ca structură-tip, ea nu are valoare ontologică, prezentând cel mult un interes parţial, pur experimental, documentar. „Eu prefer lucrurile duse până la ultima expresie”.

> Îmi amintesc că, în acel timp, erau voci care proclamau dreptul experimentului de a fi considerat operă artistică; pentru că, alte voci (aparținând tradiționaliștilor) pretindeau ca „experimentele să și le facă fiecare la el acasă, la UCMR să se vină cu opere finite”…

Critica severă a improvizației libere de către Iannis Xenakis întrunea deplinul său acord. „Această muzică sărăcește structura în afara timpului, fără care nu poate dura o operă artistică”, ea reprezintă un limbaj doar, şi încă un limbaj prea încărcat de locuri comune inevitabile, prea aproape de instinct; improvizația înseamnă „structură încă nefinisată”, încă „departe de o formă arhetipală”, deci ceva imperfect. Dacă „a finisa” înseamnă „a controla”: ,,Xénakis nu stăpâneşte, muzical vorbind, toate elementele pe care matematica le pune la dispoziţie”.

> Tema unei discuții între noi a devenit apoi tocmai *improvizația*. Există desigur şi argumente serioase în favoarea spontaneității, a jocului imprevizibilului, a capacităţii intuiţiei de a găsi idei noi, poate şi structuri *intuitiv bine ordonate*, poate mai interesante decât dacă ele sunt *conștient ordonate.* Rămâne deschisă întrebarea dacă, încercând să folosim rezultatele unei improvizaţii, se pierde ceva din spontaneitatea ei sau dacă, din contră, se

potenţializează ceva. Şi visul – subconştient pur – structurează într-un anumit fel, dar el aduce întotdeauna prea multă întâmplare destructurantă, prea mult „zgomot de fond”, balast, pentru a putea fi considerat altfel decât ca o sursă de idei sau ca un exerciţiu stimulativ, idei ce abia apoi pot fi întrebuinţate într-un ansamblu coerent.

Includ aici o discuție care a avut loc de fapt mai târziu, la Mannheim, pentru că tema ei este tangentă cu cea a improvizației. Nu a fost o discuție prea bine condusă de mine… Era vorba de *formă*. L-am întrebat, cum își „construiește” el compozițiile? La audiție, ce m-a impresionat întotdeauna a fost *felul perfect logic în care se înlănțuie ideile*, în mare parte, culori instrumentale; ele pot fi complemenare sau înrudite (de exemplu, un segment haotic după o melodie simplă, bine ordonată, un tutti după un solo, percuție după coarde etc.), succesiunea lor în timp este extrem de eficientă. Cum procedează el, pornește de la o schemă formală, consideră o serie de culori instrumentale și duratele lor, pe care le orânduiește apoi în timp? Nu mi-a fost ușor să explic ce vreau eu să aflu… Cred că el nu se gândea la formă în termenii în care îl întrebam eu. Răspunsul lui: Nu exista nicio schemă formală, ci doar un proiect vag, care conținea ideile principale. Aceste idei erau apoi lucrate definitiv pe partitură (cel puțin în perioada Mannheim), durata lor fiind dictată de conținutul muzical însuși – odată epuizat, se trecea la ideea următoare. „O idee spune ea singură, când trebuie încheiată”. Nu mi-am ascuns decepția… Nu este vorba tot de un fel de improvizație? Abia apoi am aflat că, totuși, el urmărește o linie „clasică” generală a formei, cu „expoziții”, „momente de dezvoltare”, „reprize”. În acest context, el vizează „catastrofe” și „moartea unor idei”. Aceasta ar constitui „structura în timp” a piesei, dar nu poate fi vorba de o improvizație (cum insinuam eu), pentru că „structurile în afara timpului”, alături de linia „clasică” generală, dictează forma. Nu poate fi vorba nici de o simplă juxtapoziție liberă de idei, pentru că aceste idei se influențează și „la distanță”. Cum anume… nu am reușit să aflu.

Preocuparea pentru sugestiile cele mai intime ale folclorului autohton sau oriental, determinată prin multe filiere şi planuri, nu constituia pentru Stroe „un punct de oprire în evoluția gândirii muzicale”. Astfel, el îl considera chiar și pe John Cage, adeptul fidel pe plan muzical al doctrinei *zen*, ca un „tradiționalist”: „Adevăratul compozitor inovator al secolului nostru este acela care utilizează mijloacele puse la îndemână de acest secol, deci calculatorul electronic, instrumentele şi posibilitățile muzicii electronice sau instrumentele logice de gândire matematică”. (Acest verdict îmi reamintește etichetarea avangardistului Igor Strawinski de către Theodor Adorno ca un „reacționar”, pentru că se inspiră uneori din muzica tradițională). Stroe considera însă că „în

anumite epoci, nu muzicienii cei mai autentici aduc cel mai mult nou” și a precizat: „cred că eu voi fi autorul unei singure piese electronice”.

În acel timp (anii 1960-70), Stroe colabora cu specialiști în domeniul informaticii, lucrând programe de computer aplicate apoi în compoziție. Programul său *Muzgener* a fost un program conceput iniţial din necesitatea dictată de vastitatea corespondentului sub aspect muzical al proiectului *Fântânii*, proiect „para-muzical” nerealizat, deşi de valoare incontestabilă pe multiple planuri, dintre care cel al poeziei nu ar fi fost nici pe departe ultimul. Am discutat doar odată pe această temă. În acea perioadă, el avea și alte idei „para-muzicale”, dintre care numai ideea unui balet dirijat prin aruncare de zaruri s-a finalizat.

Dar, repet, nu părea interesat să explice sau să discute cu privire la aceste programe de computer, deși le citase în comunicări orale și scrise. Mult mai târziu am înțeles că el nu s-a apropiat de fapt niciodată metodic de lumea programării la computer, ci a rămas la o distanță care nu îi permitea să se angajeze în discuții de detaliu. Dar problemele derivate erau domeniul său: se referea adesea la *clasele de compoziții* generate astfel și la *metoda selecției*, respectiv la criteriile unei selecții dintr-o anumită clasă a pieselor celor mai reprezentative. Neobișnuită este ideea lui: „Nu ştiu cum *să-mi transcriu* clasa mea de compoziţie, cum s-o fac practic”.

Aurel Stroe a dispărut însă deodată, și din viața de concert, pe atunci destul de activă în București, și de la Radio, și de la UCMR. Odată decis să rămână în Germania în 1986 (ceea ce s-a aflat mai târziu) la întoarcerea în Europa după o călătorie în calitate de profesor invitat la universitatea din Illinois, a fost trecut pe „lista neagră“ și nu am mai auzit de el decât prin ecouri indirecte vagi.

> Recunosc că am fost surprins. Aurel Stroe avea condiții de viață și de exercitare a profesiei mult deasupra mediei acelui timp. Era proprietar al unei frumoase case cu etaj pe strada Cazzavilan, situată central, dar într-un cartier liniștit, cam la distanțe egale de UCMR, Atheneu, Radio, Conservator, astfel că nu avea nevoie să apeleze la tramvaie sau autobuze, pe atunci o adevărată calamitate. Ceea ce puțini privilegiați aveau în acei ani, deținea și o doua proprietate la Bușteni, o vilă care îi permitea să se relaxeze la munte în voie și să lucreze în liniște. Ca profesor la Conservator din 1962 (din 1975 profesor de compozitie cu o clasă proprie) avea desigur obligații, dar și un program relativ liber, iar veniturile în calitate de compozitor, în ultimii ani în creștere, îi asigurau un standard de viață onorabil, la care contribuiau și bunele relații, un alt privilegiu ce aparținea celor ce proveneau dintr-o familie veche bucureșteană. Era destul de frecvent cântat, și cu succes, și i se permitea să

> călătorească în occident; vizitase Darmstadt-ul, predase cursuri în USA, era printre puținii care beneficiase de o bursă DAAD în Berlinul Occidental. Dar lista celor ce părăseau România creștea în ultimii ani într-un ritm accelerat. Plecaseră deja Gheorghe Costinescu, Costin Miereanu, Mihai Mitrea-Celarianu, Alexandru Hrisanide, Costin Cazaban, Horațiu Rădulescu, Horia Rațiu, Violeta Dinescu, Horia Șurianu, Ștefan Zorzor și alții, ca sa nu mai vorbesc de cei de naționalitate germană ca Walter Klepper, Adriana Hölszky sau Eugen Wendel, care beneficiau de un cu totul alt statut.

Apoi am emigrat și eu, în 1987. După o perioadă de, să le spun, greutăți administrative inevitabil legate de statutul de imigrant, am reușit să-l revăd pe Aurel Stroe. Ne-am întâlnit în 1988 la o cafenea din Mannheim, oraș în care trăia el, unde eu am venit special de la Lahr-Schwarzwald, unde locuiam atunci, și ne-am povestit trăirile. El mi-a relatat istoria deciziei lui de a rămâne în Germania și mi-a spus ca ar deține un „pașaport de personalitate" care îi oferă multe avantaje. Ajutat de Violeta Dinescu să primească o bursă de compozitor, apoi adoptat într-o foarte frumoasă relație romantică cu Angelika Kohli, care a preluat integral întreținerea lui, altfel nesigură, el îmi spunea: „Ei nu pot înțelege că mie nu-mi trebuie confort și comodități, ci doar un colț liniștit cu o masă la care să pot lucra".

> Acest „colț liniștit" l-am văzut apoi, era într-adevăr doar un colț într-o cameră mică, dar luminoasă, modest mobilată. Pe măsuța lui de lucru nu încăpeau mai multe decât o partitură deschisă, la care lucra, și câteva mijloace de scris. El mi-a arătat cum scria, pe baza doar a câtorva schițe, definitiv în partitura finală, câte două pagini pe zi – nici mai mult, nici mai puțin, după care se relaxa restul zilei, citind sau plimbând-se. Cel puțin în acea perioadă, nu era angrenat în nicio „sarcină gospodărească", Angelika asigurându-i tot ceea ce avea nevoie și, adesea, facilitându-i chiar și contactul cu lumea, inclusiv cu mediul muzical german, în care era implicată ca profesoară. Devotamentul ei era într-adevăr fără margini. Totuși... nu este exclus, ca întreruperea colaborării sale cu informaticieni să se fi datorat noului context în care compunea el atunci.

Aici au fost compuse, între altele, liedurile pe versuri de Morgenstern, 1987; *Capricci et Ragas*, 1990; a 3-a sonată pentru pian, 1991; *Chorales et comptines* pentru cor de cameră redus, patru tromboane și saxofon solo, 1992; *Prairie, Prières* pentru saxofon și orchestră mare, 1992–93; *Mozart Sound Introspection,* pentru trio de coarde, 1994; *Ciaccona con alcune licenze* pentru orchestră mare, 1995; *Mandala mit einem Crucifixus von Antonio Lotti* pentru cor de cameră și orchestră mare, 1997; *Humoreska* pentru oboi, clarinet, pian, vioară, cello și instrumente de percuție, 1997, și alte câteva. Lucrările au fost toate cântate în concerte, în Franța și România, datorită bunului său renume,

care începuse să se impună, în Germania, nu în ultimul rând și datorită relațiilor și impresariatului insistent și foarte eficient exercitat de Angelika (Roswitha Sperber, care promovase și muzică de Marbe, Hölszki sau Dinescu, a numit-o odată, „acea femeie îngrozitor de înfiptă“). Angelika a organizat pentru Aurel Stroe o serie de concerte la *Centrul Antropozofic* din Mannheim, unde era profesoară, și i-a facilitat acolo și un ciclu de conferințe. Cu ajutorul unei directoare interesate și foarte cooperative de la *Institutul cultural român Titu Maiorescu* din Berlin*,* am reușit și eu, în perioada în care am locuit în acest oraș (1989-2012), să organizez la acel institut sau cu prilejul expozițiilor de pictură ale prietenului meu, Christoph Niess, o serie de concerte în care era inclusă de fiecare dată și muzica lui, culminând cu unul dedicat exclusiv lui, cu prilejul unei aniversari. La acest concert a fost și el de față și a susținut o comunicare despre muzica sa, alături de Angelika, care îl prezenta cu un respect nedisimulat, aproape mistic. Ce m-a impresionat, a fost faptul că Aurel Stroe pierduse ceva din „aciditatea” expresiilor dure, atât de caracteristice lui, uneori ceea ce spunea sunând destul de convențional; și cred, de altfel, că s-ar fi exprimat mai bine în franceză decât în germană (observație valabilă pentru mai toți românii care vorbesc cele două limbi).

O serie de concerte ale trio-ului *Contraste,* condus de Sorin Petrescu, la Berlin, Düsseldorf, Mannheim, Heidelberg etc. au inclus frecvent piese ale noastre, mai ales transcripții, ocazii cu care desigur ne-am întâlnit. După fiecare concert, el rămânea să discute îndelung cu interpreții, cu care avea o relație foarte caldă. Sorin Petrescu l-a susținut și i-a stat alături de câte ori a avut ocazia, cu un devotament impresionant, care depășea atribuțiile unui interpret.

L-am întâlnit apoi pe Aurel Stroe și la un simpozion pe tema „muzicii ecmelice” (Ekmelische Musik) de la Heidelberg, unde amândoi am prezentat comunicări. Tema lui era legată de folosirea *multifonicelor*, exemplul muzical fiind începutul piesei sale *Ciaccona con alcune licenze,* acel complex-sonor de necrezut de sunete *multiphonics* la oboaie, pentru care este greu de găsit o descriere („cumplit de fals” ar fi prea puțin...), venit parcă din altă lume. Era prima oară când ascultam piesa și eram profund impresionat. Ceilalți spectatori, admiratori ai unei muzicii „corect acordate” nu păreau deloc entuziasmați. Aurel Stroe a dispărut însă imediat după ce și-a susținut expunerea, astfel că nu a putut lua parte la discuții.

Chiar și în acel în timp, dar mai ales apoi, ne-am întâlnit regulat atât la Neckarsteinach, unde eu călătoream de la Berlin, el venind cu Angelika, cât și la Mannheim, unde îi vizitam eu cu Dorothea. In timpul vizitelor noastre, între altele, ne-am audiat lucrări „în 4“ (cu soțiile noastre), discutându-le apoi. El a prezentat ca primă lucrare preferată de el, *Laude II*, pe care o considera cea

mai radicală compoziție a lui și cea mai greu de acceptat. El afirma că o lucrare ca *Laude II* ne emoţionează, în fond, prin prezenţa ei statuară, ca „un zid de care te loveşti fără să vrei”, ca un obiect din natură. Pentru că această lucrare, prin „structura ei în afara timpului”, nu poate fi uitată, neglijată. Era foarte mulțumit de ea, spunea că a lucrat-o fără să se gândească la artă, la muzică. Convingerea cu care repeta această idee îmi sugera că ea ar putea conta și ca o justificare a caracterului accentuat anti-expresiv al piesei, ca și al muzicii sale din acea perioadă. Dar... nu cred că se gândea la muzică sub aspectul ei de „artă expresivă”, cu „efect emoțional”; era vorba întotdeauna doar de structuri muzicale sau de semnificații filozofice.

Dar poate greșesc, deoarece el considera, pe de altă parte, că practic, „nu se poate investiga, căuta, fără a declanşa mecanismul emoţional”, după cum nu se poate urmări acest efect fără un minimum de experimentare. „Am pornit de la stări foarte subiective, ca un compozitor expresionist, şi am încercat, pe măsură ce lucram, să desprind de aici nişte legi de creaţie ale unei asemenea muzici, care să acţioneze câteodată mai puternic sau mai slab”.

La Opera din Mannheim am vizionat tot „în 4“, opera *Les Troyens* de Berlioz, lucrare pentru care avea multă admirație și referitor la care deținea uimitor de multe informații. În general, era foarte informat în tot ceea ce privea cultura franceză. Dar, spre deosebire de mulți alți intelectuali români de orientare pro-franceză, el avea cunoștințe solide și în cultura germană. Înțelegerea lui pentru Schopenhauer, Nietzsche, Mahler, depășea convenționalul. Un alt compozitor român de orientare pro-franceză, Ștefan Niculescu, era și el extaziat de ideile elvețianului german C.G. Jung.

Am discutat apoi pe terasa noastră cu privire asupra Neckar-ului, sau ne-am plimbat amândoi pe malul Rinului la Mannheim (unde trebuia să fac față tempo-ului său de plimbare, de melc...), tot atâtea ocazii de dialoguri purtate în jurul unei simple întrebări sau a vreunei teme complexe. În categoria primelor, confruntat cu părerea mea, formulată mai mult în glumă, că în *Prairie, prières,* saxofonistul „face tot ce se poate face, în afara cântatului normal la saxofon”, afirma, cu un scurt râs sarcastic, că... nu-i place deloc timbrul saxofonului, iar interpretul (Daniel Kientzy) îi ceruse o lucrare în care saxofonul „să lupte contra întregii orchestre și să fie copleșit de ea”, ceea ce el a făcut cu plăcere, ca să nu se audă prea mult instrumentul. Bineînțeles însă că nu este vorba numai de asta în fantastica piesă la care el ținea de asemenea foarte mult.

(Apropo de „râs sarcastic”: deoarece nici eu, nu știu de ce, nu pot râde „normal”, sunt foarte atent la felul în care râd ceilalți. Stroe nu putea râde

decât sarcastic, ori proiecta totul într-o explicație rațională „serioasă”, evitând astfel râsul. Un psiholog ar putea spune mai multe pe această temă…).

Tezele lui Alain Daniélou referitoare la cele patru sisteme melodice au fost o temă permanentă a discuțiilor noastre. Începute încă din România anilor 1980 (unde cred ca eram pe atunci singurii care citisem magistrala sa operă, *Traité de musicologie comparé,* mai târziu asociindu-se nouă și Nucu Teodoreanu) și continuate pe malul Rinului, la prima abordare a temei a fost poate singura dată când m-a contrazis categoric, și pe bună dreptate. Eu eram exasperat de haosul din cartea lui Daniélou, în care se începe de mai multe ori o idee și se lasă pe drum, în diferite capitole, aproape indiferent de titlu, ceea ce îngreunează înțelegerea, la care Aurel Stroe replica: „Da, dom'le, dar nu te uiți la asta, când este vorba de o asemenea idee“. Sigur că avea dreptate... Teoria celor patru sisteme melodice, privite „peste” muzica secolelor și a continentelor, vor reprezenta pentru el baza tehnică a organizării înălțimilor sunetului în general. Prima aplicație a fost cred încă din opera *Coeforele*, 1974-77 și în *Concertul pentru clarinet*, 1974-75. El afirma că ideile lui Daniélou au constituit o adevărată revelație pentru el. Aceste idei îl vor însoți permanent apoi, în diferite forme. El a luat cunoștință de ele din cartea amintită, dar și din muzicile tradiționale din lumea întreagă, unde ele se aplică (mai corect zis, de unde au fost ele deduse), muzici ascultate la *Institut für vergleichende Studien und Dokumentation* din, pe atunci, Berlinul Occidental, unde el avusese o bursă DAAD. Amintirea lui la acest institut, unde voi avea și eu o bursă mai târziu, era încă vie.

Referitor la *Capricci et Ragas*, compozitorul Eugen Wendel, prieten comun și specialist în muzică indiană, afirma că „muzica lui Aurel Stroe nu are nimic de-a face cu *raga* indiană” (ceea ce mi-a amintit că și Ton de Leeuw afirma că sistemul ritmic a lui Messiaen, considerat ca derivat din sistemul *tala* indian, nu are nimic de-a face cu acesta, precizând însă că acest fapt are doar o semnificație pur documentară și nu atinge cu nimic valoarea estetică a operelor de artă originale).

În același sens, felul lui Aurel Stroe de a folosi intonații netemperate este liber, și – deși inspirat de sisteme existente obiectiv, mai ales din Asia, respectiv din muzica tradițională hindusă sau chineză – nu trebuie relaționat strict cu ele. Aurel Stroe nu-și făcea aici nicio problemă. În plus, el considera că folosirea sunetelor *multifonice* (domeniu în care s-a informat metodic, pe baza celei mai bune literaturi) ar defini și un al 5-lea sistem melodic, deoarece sunetele obținute nu se pot explica în niciun fel. El a numit și a impus numirea acestor structuri „sisteme de acordaj”, ceea ce poate da naștere la confuzii, deoarece ele există și în muzica pur vocală a unor popoare care nu cunosc

instrumente acordabile și nici vreun acordaj abstract teoretizat; de fapt, nu sunt legate de vreun acordaj. Eu (în calitate de etnomuzicolog) pledam pentru noțiunea de „sistem melodic”, nu în ultimul rând pentru că ea releva și faptul că, deși aceste sisteme pot fi organizate metodologic într-un șir, un mod, pentru a putea fi descrise, ele „trăiesc” de fapt doar prin „formule melodice”, în realitatea vie a unei „melodii” concrete, în sensul cel mai larg al noțiunii desigur. Aurel Stroe era de acord cu mine, dar nu a renunțat la denumirea preferată de el.

> Întrebat odată de ce nu folosește muzica electronică, în care înălțimile sunetelor pot fi precis controlate la nivelul unui cent, Aurel Stroe afirma că prețuiește prea mult bogăția de culori a instrumentelor clasice, eventual tratate ne-clasic sau chiar electronic, în comparație cu o muzică electronică în sine, care suna încă, cel puțin în acei ani, relativ sărac și mai întotdeauna la fel. Dintr-un motiv similar nu mai era interesat în anii de la Mannheim să lucreze cu un computer, cu toate că în România considerase mult timp că „mai ales astfel poate fi definit un compozitor într-adevăr modern”: pentru că „este dificil a programa la computer o abatere de la norme, atât de ușor de realizat într-o partitură scrisă de mână”. La replica mea privitoare la computerele de azi, care sunt cu totul altfel decât erau în 1960-65 și pot programa acum orice, inclusiv „greșeli”, el răspundea: „Da, dom’le, dar acum sunt și prea bătrân ca să mai încep ceva în acest domeniu”. Cred ca motivul era în realitate mult mai profund... El nu mai era interesat de mult să „stăpânească” o structură pe cale logic-matematică, ci să-i urmărească evoluția liber, intuitiv, să o lase „să se dezvolte și să moară” în ritmul în care vrea ea... (Este explicația mea, dar sugerată direct de el).
>
> Trebuie precizat că Aurel Stroe era destul de sever, chiar rigid, nu numai în alegerea mijloacelor, ci și în definirea termenilor (vezi „sistemele de acordaj” sau deosebirea strictă între „incomensurabil” și „incompatibil” sau între „muzică atemporală” sau „non-temporală”). Cred că reflecta pedanteria formală a avangardei franceze clasice, intolerantă în ceea ce privește terminologia. El avea însă motivația lui proprie, întotdeauna solid construită.

În acest sens, o altă temă de discuție era teza sa a „întrebării greșit puse“, el subînțelegând că, într-un anumit context, nu se pot folosi decât anumiți termeni și nu se pot discuta decât anumite teme și anume, doar într-un mod aproape prescris dinainte. Și aici nu eram eu deloc de acord. Eu afirmam că, pentru mine, doar așa zisele „întrebări greșit puse“ sunt întrebări *reale*, interesante, ne-formale, care aduc ceva nou și nu doar repetă lucruri convenționale. Aurel Stroe îmi demonstra cu exemple concrete că la asemenea întrebări nu se poate răspunde, ele derutează, dezorientează doar, abat atenția de la aspectele esențiale ale temei. Replica mea: atunci trebuie

schimbat punctul de vedere, și asta va stimula o într-adevăr o noua perspectivă asupra temei. Și discuția continua...

> (Un exemplu: întrebarea „Cât costă un kilogram din David, sculptura lui Michelangelo?“ este o întrebare ridicolă, absurdă, într-adevăr „greșit pusă”… dar ea te face să vezi că nu orice se poate evalua în kilograme; dacă această „descoperire” folosește la ceva, se poate discuta... etc. etc.). Bineînțeles că ne și amuzam în asemenea discuții.

Un dialog pe tema „cine l-ar fi influențat pe el pe plan componistic”, dialog care evoca nume ca Strawinski sau Xenakis, Bartók sau Messiaen, sau chiar Debussy sau Mahler, nu a mers prea departe, părerea lui fiind că, „de la o anumită vârstă, nu ar trebui să se mai pună problema influențelor”.

Plecând de la indicațiile metaforice din *Prairie, prières* sau *Chaccona* (*„vers une mélodie lontaine”, „colinda infinită”* etc.) s-a încins o discuție privitoare la necesitatea lor: fiind scrise în partitură, ele pot fi percepute doar de dirijor și eventual de către interpreți. Aurel Stroe afirma că oamenii „normali”, care execută sau ascultă muzică, au dificultăți în a aprecia structurile abstracte, ei au nevoie de un „ajutor metaforic”. El a observat că și interpreții înțeleg mai bine intențiile compozitorului dacă ele nu sunt „seci”, ci poetice, metaforice. Se acceptă în general faptul că o metaforă poate exprima mai bine realități complexe, inclusiv aspecte contradictorii, în comparație cu o exprimare uzuală. Fenomenul este valabil și pentru spectatori, care sunt mai interesați și mai receptivi față de o lucrare, numită să zicem, „Vox Maris”, decât dacă se numește „Piesă pentru orchestră”. Chiar și într-o expunere teoretică sau într-un text științific, ar fi de preferat o asociere cu metafore sugestive unei exprimări exacte, care poate obosi auditorul.

Pe de altă parte, și oarecum înrudită cu acest subiect (dacă vedem metafora ca pe o „abatere estetică de la logica strictă”...), o importanță specială o acorda el din ce în ce mai mult „greșelii“, abaterii de la reguli, opțiune datând incipient, cum am arătat, încă din România. Cred că aici se poate recunoaște în germene ideea atât de dragă lui, a *catastrofei*. Nu mi-a venit atunci ideea să afirm că o „întrebare greșit pusă” este, în planul logic al întrebării, o „catastrofă”, deci ar trebui să-i înțeleagă sensul... El afirma că în ultimul timp, dacă ascultă muzică, el „caută“ mai ales greșelile, de aceea prețuiește o muzică apreciată ca „slabă, proastă”, deoarece ea ar putea conține mai multe sugestii neobișnuite decât una „perfectă”. De fapt, el căuta *ceva interesant pentru el*, eventual o sugestie, oricât de indirectă, pentru muzica lui, sau pentru teoriile lui, de construcția și formularea cărora era în ultimii ani mai interesat chiar decât de compoziție. Îmi spunea că, în ultimul

timp, scrie și lucrează la formularea acestor teorii mai mult decât compune, dar nu discuta bucuros despre ele și nici nu am văzut acele texte.

Cât de departe se poate merge cu acest punct de vedere? Cred că foarte departe, pentru Aurel Stroe. A găsit el un „numitor comun" între noțiunile de *greșeală*, *metaforă* și *catastrofă*? Eu am avut impresia că da, cel puțin cu privire la un „numitor comun muzical". Dacă pentru el, „greșelile", abaterile de la reguli sunt esențiale pentru a „mobila" o formă muzicală, pentru a-i da viață, nu este greu de văzut că și noțiunea de „catastrofă" este tot o metaforă extremă pentru „distrugerea" unei structuri în favoarea alteia sau a niciuneia, un fel de „greșeală fatală" pentru structura respectivă. Și noțiunea de „termodinamică" poate fi văzută ca o metaforă a disipării unei mase de sunete în alta, sau în gol. Dar ar fi greu de stabilit dacă Aurel Stroe „și-a căutat" în diverse teorii științifice metafore pentru procedeele sale componistice pre-existente, sau dacă, invers, luând cunoștință de o asemenea teorie, a fost inspirat, în dorința de a o exprima, să apeleze la un anumit procedeu componistic. Nu am avut o discuție decisivă cu el asupra acestui punct, tot ceea ce pot spune este că el mi-a sugerat aceasta idee, fără să precizeze direcția comunicării între cele două nivele. Cred că totuși era clar că, fără a avea în el deja o anumită idee de principiu componistică, nu ar fi fost receptiv la teoria științifică adiacentă; este posibil însă ca această teorie, odată explicit formulată, să-l fi ajutat să clarifice și procedeul componistic corespunzător. Nu aș adera deci la formularea uzuală „Aurel Stroe a dorit să exprime prin muzica sa anumite teorii științifice moderne", preferând-o pe aceea, conform căreia „Aurel Stroe a folosit rezonanța dintre ideea sa componistică și o anumită teorie științifică, pentru a-și clarifica un procedeu deja existent și a se ajuta în explicarea lui verbală metaforică". În concluzie, nu cred că Aurel Stroe ar fi fost interesat de vreo teorie, dacă nu ar fi avut germenele ei în el, în muzica lui.

> Ceea ce nu înseamnă că nu era interesat la nivel de cultură generală de domenii extrem de diferite. Se putea discuta *orice* cu el, era și foarte bine informat, foarte precis și metodic în expunere și foarte curios, și avea întotdeauna propriul său punct de vedere. Real interes avea însă numai în măsura în care o informație îi putea folosi în compoziție, respectiv, dacă „rezona" cu ceva din el. Și, în acest caz, avea întotdeauna întrebări de pus (de exemplu, în domeniul etnomuzicologiei).

Deși nu știu să se fi exprimat în acest sens, cred că el presupunea un *ethos clasic nobil* pentru arta lui; compoziția ca *producție de obiecte integrabile în natură* implică un asemenea ethos, chiar și fără un substrat panteist. Oricum, nu era dispus să facă nicio concesie prostului gust, elementului

distractiv, pentru el, o pseudo-artă, convențională estetic și care nu are altă rațiune de a exista decât comercială. Cred și că noțiunea de *profesionalism* avea o accepțiune specială pentru el, implicând nu numai „meșteșug" ordonator, ci și o anumită libertate de a se abate de la el. Dar, din critica adusă de el improvizației, rezultă că prețuia totuși puțin dogmatic *structura în afara timpului*, deci *construcția propriu zisă, controlul conștient,* și mai puțin realizarea acesteia *în timp.* Întâmplător (sau nu?) acesta este și un principiu al „muzicii atemporale" (pentru el, „non-temporale").

> Nu cred că își punea problema de a fi mulțumit sau nu de ceea ce realizează el, cu unele mici excepții. Mă întreba uneori care din lucrările lui îmi place mai mult (uneori lăsându-mă să aleg între două lucrări concrete), fără să comenteze impresiile mele. Referitor la execuția unor piese ale lui își exprima rareori aprecierea, mai ales, dacă era cazul, critică. Dar avea calitatea de a ști să obțină ceea ce vrea, chiar dacă la început provoca uneori o opoziție acerbă. În principiu însă, avea aceeași detașare, discreție, reținere, ca în mai toate contextele.

S-ar putea comenta și influența pe care Angelika a avut-o asupra lui. El afirmase adesea că în lucrările sale există o „falie", „o ruptură care amenință să distrugă unitatea operei de arta", o „prăpastie insurmontabilă" etc. Dramaturgia acestei catastrofe era pentru el punctul central de interes, pe care îl căuta și în alte muzici. În ultima perioadă a renunțat însă la această idee sau cel puțin la radicalitatea formulării ei, considerându-se un „Brückenbauer", un „constructor de poduri" între lumi incomensurabile, ceea ce corespundea concepției Angelikăi. Și alte noțiuni din felul său de exprimare au căpătat o formă mai blândă („distrugerea" a devenit „schimbare", „moartea" a devenit „despărțire"). Nu pot intra în detalii, dar cred că și alte fapte sau interpretări ale lor s-au schimbat, odată cu monografia scrisă de ea despre el și în urma confruntărilor repetate dintre ei.

> Am asistat la câteva asemenea discuții. Aurel Stroe era conciliant în ceea ce privește explicațiile ei asupra muzicii, iar Angelika, de obicei supusă lui, era mai convingătoare decât părea. Monografia scrisă de ea despre el am citit-o și intenționam să o traduc în română, la rugămintea ei. Dar nu am ajuns departe, cu tot regretul; nu mă puteam obliga să traduc un stil cu totul altfel decât puteam eu accepta. Nici nu știu precis dacă Stroe era cu totul de acord cu felul ei de a-l prezenta, dar nu cred. În orice caz, esențial este faptul că, dacă Angelika nu ar fi existat, nu ar fi existat probabil multe din lucrările „perioadei Mannheim". Cred că el era conștient de asta, și asta se vedea în felul lui de a o trata.

În încheiere, ca o completare, câteva impresii proprii sau informații referitoare la persoana lui Aurel Stroe, inevitabil subiective, cel puțin parțial.

Ca om, Stroe era liniștea întruchipată. Revin la expediția noastră din Piatra Craiului, expediție inițiată și condusă de el și eșuată din cauza ploii și a ceței: în condițiile în care nu mai puteam vedea unde mergem și puteam aluneca la fiecare pas pe coastele abrupte ale muntelui – pentru că acest munte are zone din care nu te mai poți întoarce (îmi amintesc că Leahu repeta îngrijorat: „Ce-mai, ne ducem în prăpastie”), Stroe fiind singurul care cunoștea traseul și purtând răspunderea, el a rămas perfect liniștit, decizând calm „Da, dom'le, trebuie să ne întoarcem” – deși întoarcerea nu era cu nimic mai ușoară sau sigură.

Nu l-am văzut niciodată pe Stroe, nu furios sau nervos, dar nici măcar agitat, în stres, în grabă, sau surprins de ceva și nici angajat pasionat în vreo dispută; rămânea întotdeauna relaxat, calm, vorbea clar, „tacticos”, cu un ton ușor didactic, sau, mai ales, tăcea. În discuții era politicos, rezervat (cel puțin în ultimul timp), nu se lăsa mult antrenat într-o discuție contradictorie, se retrăgea diplomat dacă discuția se înfierbânta și, cum am repetat de mai multe ori, nu se interesa de fapt serios de nimic altceva decât de ceea ce se putea raporta într-un fel sau altul la opera lui. La fel, nu se interesa de compozițiile altora decât dacă se apropiau cumva de cele proprii. Nu mi s-a părut niciodată emoționat sau tensionat, nici înaintea vreunui concert cu o lucrare a lui, nici după el. Deși asculta regulat postul *Europa Liberă,* nu era interesat serios nici de teme politice. Majoritatea opțiunilor politice, asupra cărora el păstra discreție, i-au fost atribuite lui de alții. *Discreția* referitoare la trăirile proprii sau la orice altceva părea să fie un principiu de la care nu se abătea decât foarte rar.

Iar rezerva sa se aplica și în ceea ce privește aprecierile. Numai după ce am discutat multe ore împreună și ne-am împrietenit mai bine am auzit de la el câteva laude sau, mai ales, critici, dar oricum lipsite de patos sau entuziasm, referitoare la muzica altora. Redau câteva exprimări disparate ale lui Aurel Stroe, provocate de mine în discuții care nu vor fi menționate aici. Referitor la Enescu: „A făcut unele lucruri pe care nimeni nu le-a făcut”, la Nemescu: „Face ce face Scelsi, doar mai clasic și cu o orchestră convențională”, la Țăranu: „Este poate singurul care l-a înțeles profund pe Enescu”, la Horațiu Rădulescu: „Un diletant”, la Theodor Grigoriu „...”, la Violeta Dinescu: „Nu are nimic comun cu Enescu”, la John Cage: „Un tradiționalist, un mare compozitor de sursă exotică”, la Șostakovici: „În finalul simfoniei a 7-a reușește să reducă o muzică inițial complexă la un mecanism primitiv”. (Întrebat odată dacă îi plac soliștii ruși de operă, a spus: „Dacă n-ar avea vocile alea de bivoli…”). Se exprima pozitiv cu privire la muzica dinainte și din perioada Monteverdi, la Gesualdo (referitor la care afirma că „este imposibil ca el să-și fi imaginat cum

sună muzica pe care o scria”), la Mozart, Beethoven, mai târziu la Mahler, dar și la Debussy, Messiaen, Stravinski, Bartók, Feldman, Ives, Crumb, Scelsi sau la muzica minimalist-repetitivă, ca și la muzica tradițională din Asia sau Africa. S-a referit totuși relativ puțin la Enescu și nu a scris nimic despre el, cum au făcut-o colegii săi Bentoiu, Niculescu, Țăranu, Marbe. Referitor la compozitorii români tradiționaliști contemporani se exprima depreciativ fără rezerve (uneori cu acel râs sarcastic tipic...), reamintindu-mi intoleranța agresivă a avangardiștilor români din anii 1960-65. Iar, odată ce nu era real interesat de nicio altă muzică, nici nu-și punea problema de a prezenta, a scrie ceva despre un alt compozitor (cu excepția lui Mahler, cu ocazia unui ciclu de emisiuni radio, compozitor pentru care avea un adevărat cult, mai ales pentru că se recunoștea parțial în el pe sine însuși – de exemplu, în cea ce privește principiile morfogenetice) sau de a organiza concerte, festivaluri pentru a promova muzica altora, așa cum au procedat mulți colegi ai lui. In plus, se simțea nedreptățit, privit fără înțelegere și simpatie, mai ales la București, dar și la Paris. Era o idee care l-a însoțit permanent, referitor la care am aflat însă mai multe de la Angelika decât de la el. Dacă încercam să-l conving că este înconjurat de respect și admirație, cel puțin în mediul românesc, clătina din cap neîncrezător.

Am avut de la bun început o imensă admirație pentru muzica lui, multă înțelegere, încredere și simpatie pentru felul lui de a fi, puțin „butucănos”, dar, în fond, profund pașnic și prietenos. Cred că a înțeles și apreciat asta. Uneori părea naiv, copilăros, uneori sugera un elev silitor, „tocilar”, dar neajutorat; nu căuta să se impună, nu reușea să se descurce, iar ajutorul Angelikăi a fost providențial pentru el, a numit-o „zâna mea cea bună”.

Dacă ne-am apropiat mai mult a fost datorită sorții noastre (dacă nu am fi locuit atât de aproape în Germania – distanța de la Neckarsteinach prin Heidelberg la Mannheim este la cca. 35 km., asta înseamnă cam 30 minute cu mașina – relația noastră s-ar fi redus la cele câteva întâlniri de la București), a fost în mare parte neintenționat și prietenia noastră nu a depășit o anumită distanță. Nu știu însă dacă el a avut vreodată *prieteni adevărați*; nu am avut impresia că ar avea nevoie de așa ceva. A fost sociabil și a întreținut multe legături, dar manifesta și o anumită răceală afectivă, indiferență, nu cred că s-a apropiat de cineva astfel încât să împărtășească cu el cele mai intime gânduri, trăiri, să se intereseze realmente de el. Am avut totuși impresia că relația cu Angelika era foarte „caldă”. De familia lui de la București s-a despărțit însă fără probleme. Dar poate că nu sunt eu informat în acest domeniu.

Aurel Stroe nu a făcut altceva în viața lui decât să compună, să se informeze și să se pregătească pentru asta, apoi să-și propage compozițiile și să le motiveze teoretic. Nu s-a interesat decât marginal de altceva, nu a făcut

nimic pentru bunăstarea și nici măcar pentru sănătatea lui (știam că în tinerețe a schiat și a mers regulat la munte, dar foarte sănătos nu cred că a fost vreodată), eventual a lăsat pe alții să facă asta pentru el. Dacă nu a refuzat nimic, nici nu a cerut ceva. Din acest motiv nu poate fi considerat egoist, ci mai degrabă „posedat" de ideile lui. Cred că s-ar putea vorbi despre un fel de *autism* al unui mare compozitor, care nu vede altceva în viață decât muzica lui și îi dedică orice energie, interes, cunoștințe, relație de care dispune, trecând cu vederea orice altceva. Dar lumea sa interioară era atât de bogată, de bine structurată și, în același timp, vie, generos productivă, într-adevăr constructivă, *creatoare*, și a adus atât de multe altora, încât el, spre deosebire de alții, și-a câștigat pe deplin acest drept. Nu am pretenția să fi înțeles pe deplin această lume interioară, nu întotdeauna ușor accesibilă, sper totuși să fi contribuit cu ceva, prin acest text, la cunoașterea coerenței, solidității și a valorii ei, prin implicare într-o operă componistică unică. Și, de fapt, până la urmă, doar asta contează.

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

A dialogue with Aurel Stroe

This reflective account spans over five decades of engagement with Romanian composer Aurel Stroe, centering on his singular worldview and compositional philosophy as conveyed through private conversations and shared experiences. Rather than presenting a biographical narrative or formal analysis, the text aims to illuminate Stroe's authentic mode of thinking – subtle, precise, philosophical and often unconventional.

Key themes include his fascination with "error" as a creative principle and the deliberate transgression of established rules; his emphasis on reduction to essentials, on uncovering fundamental "mother-forms"; and his rejection of conventional aesthetic dichotomies such as beauty versus ugliness; in their place, he proposed a generative model grounded in structuralist linguistics. Other central concerns include his exploration of alternative tuning systems and his use of the metaphor of "catastrophe" to describe radical structural transformations within music.

Stroe emerges as an intensely focused figure – detached from worldly distractions and wholly absorbed in the internal logic of his artistic vision. Emotionally reserved and often skeptical of other contemporaries' work, he nonetheless revealed a vast, coherent and intellectually generous inner world.