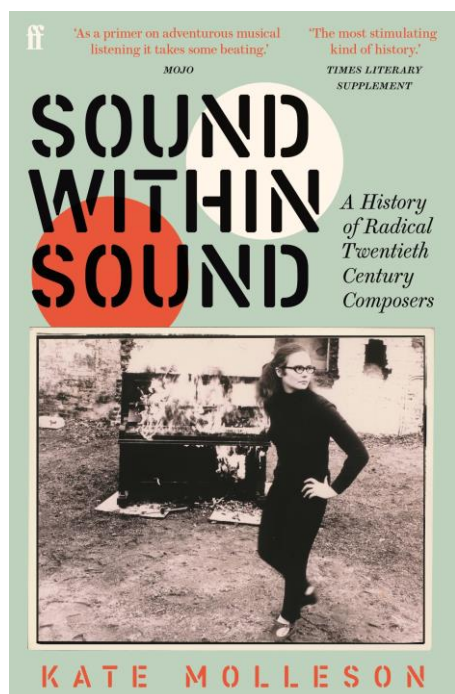


# RECENZII

## „Dezordinea fericită de la margini”: cu Kate Molleson prin colțurile muzicii

Diana Rotaru



Cartea *Sound Within Sound* [Sunet în interiorul sunetului]<sup>1</sup> este o scrisoare de dragoste adresată artiștilor periferici, muzicilor liminale și *Altfel-ului*, *Atipicului* sonor, care nu ar trebui să lipsească din biblioteca niciunui meloman: fie el pasionat de secolul XX – și, aș adăuga eu, de secolul XXI, a cărei *cornucopia* de direcții muzicale este născută și hrănită din curajul și inventivitatea radicală a compozitorilor „înaintași” –, fie...nu neapărat. Căci Kate Molleson, cu voluptatea metaforică a unui povestaș înnăscut, scrie atât de viu, de incitant și de pasionat, încât l-ar face și pe cel mai reticent auditor să caute degrabă pe internet și să asculte lucrările (sau, mai degrabă, *aventurile sonore*) pe care le descrie autoarea. Și nu este oare asta cea mai frumoasă misiune? Muzica este o plăsmuire profund umană,

emoție în stare latentă care hibernează înmărmurită pe portativ sau pe suport audio pentru a se trezi la viață doar în momentul *ascultării*. Ne-o pasăm unul altuia și ne leagă unul de altul, ca un fir invizibil care își asigură supraviețuirea

---

<sup>1</sup> Kate Molleson, *Sound Within Sound. A History of Radical Twentieth Century Composers* [Sunet în interiorul sunetului. O istorie a compozitorilor radicali din secolul al XX-lea], Editura Faber & Faber, Londra, 2023. Prima ediție a fost publicată în 2022, la aceeași editură.

doar prin această circulație permanentă de la ureche la ureche, de la suflet la suflet. Acesta ar trebui să fie rostul primordial al muzicianului – un rost pe care Molleson, o respectată jurnalistă scoțiană specializată în muzica nouă, critic muzical pentru *The Guardian* și *The Herald*, dar și realizatoare de documentare sau emisiuni radiofonice pentru BBC – și-l asumă cu brio. Un rost de care ar trebui să fim toți conștienți, prea adesea pierduți în prejudecăți estetice, orgolii ridicole sau analize sterile.

M-am grăbit să subliniez acest aspect pentru a asigura cititorii că motorul care a declanșat această carte – pe care o consider importantă – nu este unul combativ, ci unul *generos*. În ciuda afirmațiilor temperamentale, apanaj al implicării trup și suflet în propria sa muncă de cercetare („Scriu această carte din dragoste și furie. Dragoste pentru muzică; furie pentru neglijență.”<sup>1</sup>), Molleson nu dorește să dinamiteze canonul tradiției muzicale occidentale, ci să îl *extindă*. Să scoată la lumină, cu sânge și dedicația unui explorator, niște creatori care, dintr-un motiv sau altul, au sălășluit prea mult într-un con de umbră. Niște artiști suficient de particulari și de interesanți pentru a fi descoperiți de cât mai multă lume. Într-o lume sonoră dominată de icoana standardizată a artistului genial, aproape mereu alb, aproape mereu bărbat, întotdeauna influent, Molleson ne îndeamnă să ne îndreptăm atenția și înspre „dezordinea fericită de la margini”<sup>2</sup>. În ultimele decenii, *necesarul* impuls al descentralizării de filonul occidental, al demitizării și al umanizării creatorului de sunete, al integrării categoriilor marginalizate (non-caucazieni, femei, minorități) în scena muzicală universală, a produs multe fricțiuni, tensiuni, cârcoteli la adresa „corectitudinii politice” sau isterii extremiste. În vâltoarea declanșată, printre altele, de ceea ce Harold Bloom, autorul *Canonului Occidental*, numește „școala resentimentului” iar criticul literar Henry Louis Gates Jr., „coaliția multicoloră” (*rainbow coalition*), tindem să uităm de acel *rost* al muzicianului menționat mai devreme: cel de *transmițător generos de muzică*. Molleson pune punctul pe „i” în prefața cărții:

Compozitorul Charles Seeger, soțul lui Ruth Crawford, a recunoscut că avea o părere „nu foarte bună” despre femeile compozitoare „bazată mai ales pe absența menționării lor în istoriile muzicii”. Seeger nu a fost singurul care a pornit de la premisa leneșă că, în general, dacă nu citim despre cineva sau nu îi auzim prea des muzica în concert, probabil că nu este suficient de bun pentru a fi inclus. Este un mit al absenței răspândit în mare parte din industrie. Ne păcălim singuri. Câte sonorități deschizătoare-de-urechi am tot pierdut.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup><https://www.faber.co.uk/journal/faber-acquires-new-landmark-alternative-history-of-twentieth-century-music-by-kate-molleson/>, link accesat în 13.08.24

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Molleson, pag. 4-5. Toate traducerile îmi aparțin.

De câte ori nu am auzit eu însămi acest dureros și penibil argument din partea colegilor creatori. Și de câte ori nu am ales să îl trec cu vederea, așa cum o fac câteva compozitoare portretizate în carte – căci da, șase din cei zece creatori aleși de Molleson sunt femei. Toți cei zece explorează în miraculosul *Alfel* muzical, la granița a ceea ce considerăm, în mod tradițional, „muzică”. Toți cei zece înoată împotriva curentului. Toți cei zece fie fac parte din „categorii defavorizate”, fie sunt personaje auto-izolate, antagoniste, arțăgoase, bizare, asociale – anume alese așa de către autoare, care ne îndeamnă să avem curajul de a ne apleca urechea și către *voci incomode*:

Dacă muzica clasică dorește cu adevărat să se schimbe, trebuie să își recapete simțul înnăscut și vital al aventurii. Mă refer nu numai la creația aventuroasă, dar și la *ascultarea aventuroasă*. Genul de ascultare care ne face vulnerabili, care ne trezește, care „ne desface, dar ne stabilizează din nou”, în cuvintele scriitoarei moderniste Nan Shepherd [...]. Dacă dorim să îmbrățișăm o gamă reală de experiențe de viață, va trebui să încetăm să prescriem și să începem să îmbrățișăm o gamă reală de sonorități.<sup>1</sup>

Să ne aventurăm așadar în ascultare. Molleson își țese poveștile una de alta, ca o Șeherezadă, făcând permanente conexiuni între cei zece artiști. Prima pe listă este povestea mexicanului **Julián Carrillo** (1875-1965): violonist, compozitor, inventator de instrumente și polemist neînduplecat; un „țicnit antagonist” (*antagonistic kook*, pag. 16), autor al unei muzici „hipnotic de vizionare” care provoacă urechea să își curbeze auzul înspre zona fascinantă a microtoniilor. Convins că acordajul temperat și-a atins limitele, Carrillo propune revoluția *Sonido 13*: „al treisprezecelea sunet”, dincolo de cele douăsprezece din cadrul octavei temperate, concept-umbrelă prin care argumentează că viitorul muzicii se află în micro-diviziunile semitonului. Teoretizată într-un articol incendiar din 1923 – și, ulterior, în 1957, într-un tratat cu titlu „ispititor de mistic” (pag. 15), *Infinitul în scări și acorduri* –, viziunea lui Carrillo înfurie *Grupo de los 9*, un grup de intelectuali înființat taman pentru a contracara această „falsă revoluție muzicală”, ceea ce declanșează o ciondăneală furibundă în cursul anului 1924 în paginile ziarului *El Universal*. Carrillo, înconjurat de un cârd de discipoli ultra-devotați cauzei microtonale, creează o revistă de propagandă (*El Sonido 13*), visează la o fabrică în Aqualulco, la o școală în Mexico City și declară „cu modestie”, cum mustăcește Molleson, că „SUNTEM PE PUNCTUL DE A ASISTA LA CEL MAI TRANSCENDENTAL EVENIMENT PRODUS ÎN TEHNICA MUZICALĂ NU NUMAI DE LA RENAȘTERE SAU DIN EVUL MEDIU, CI ȘI DIN VREMURILE DINAINTEA LUI ISUS HRISTOS” (pag. 23). Culmea este că muzica acestui aprig mexican care își trâmbițează crezul estetic în ALL CAPS este de o delicatețe și de o expresivitate

---

<sup>1</sup> Molleson, pag. 5, subl.n.

năucitoare: îmi aduc aminte de prima mea audiție a unei piese de Julián Carrillo, concertul pentru pian „metamorfozator” și orchestră, *Baluceos* (1958) și de senzația de lichefiere lascivă a muzicii, în esența ei, *romantică*, prin intervențiile microtonale. Iată cum descrie Molleson prima lui lucrare-manifest microtonală, *Preludio a Colón* (1925), pentru soprană și ansamblu: „Sunetul este jilav, șoptit, un fel de incantație umedă [...] Apoi intră soprana cântând o vocaliză fără cuvinte, o buclă de fum înfășurată în jurul unui singur sunet [...] instrumentele șerpuiesc și tremură în cețurile microtonale.” (pag. 24). Despre *Horizontes* (1947), pentru soliști microtonali (vioară în sferturi de ton, violoncel în optimi de ton și harpă în șaisprezecimi de ton) și orchestră acordată standard, spune așa: „Este ca un miraj, o amestecătură bizară de elegie romantică și poem simfonic intensificat, cu cadențe de virtuozitate microtonale care deviază familiarul în fantasticul bizar” (pag. 17). După cum spuneam, primul impuls când citești descrierile lui Molleson este să dai drumul la muzică – ceea ce eu am și făcut: harpa în mod particular creează un efect suprarealist, făcând ca țesătura sonoră să se scurgă brusc, precum ceasurile lui Dalí. Printre instrumentele microtonale inventate de Carrillo numărăm, printre altele, oboaie, corni, harpe și cinsprezece pianе „metamorfozatoare” – dintre care unul, în șaisprezecimi de ton, a ajuns în Franța la Conservatorul din Pantin; compozitoarea Pascale Criton, fascinată de instrument, remarcă faptul că se întinde pe registrul vocii feminine (pag. 36), ceea ce îi conferă sonorității o senzualitate intimă. Interesant mai este de punctat – ceea ce face și Molleson – faptul că nimic nu este „mexican” în muzica lui Julián Carrillo, care își refuză rădăcinile indigene în favoarea unui discurs extrem de personal, dar foarte ancorat în tradiția occidentală, lucru pentru care a fost și constant criticat de conașionalii săi.

Una din cele mai emoționante – pentru mine – povești din carte este cea a americancei **Ruth Crawford** (1901-1953); nu întâmplător, cred, Molleson refuză cu încăpățănare să îi folosească numele complet, „Crawford Seeger”. O cunoaștem pe Ruth prin intermediul interviului luat fiicei sale, carismatica Peggy Seeger. Peggy și ceilalți copii, cântăreți folk de succes, nu au avut habar până după moartea mamei lor că aceasta a fost una din cele mai talentate compozitoare din generația moderniştilor americani (alături de Charles Ives, Henry Cowell și de alții): au știut-o să fie doar cercetătoare și orchestratoare de cântece populare, sau profesoară de pian. „Mi-am pliat aripile și am respirat praf bun și prietenos”, se pare că a spus Crawford (pag. 46), care a optat să își pună la păstrare creativitatea și perspectiva unei cariere posibil spectaculoase în favoarea vieții liniștite de familie, alături de un soț care considera că femeile nu sunt capabile să scrie simfonii (pag. 57). Zâmbetul angelic și placid ascundea un gust pentru incisivitatea disonanțelor; Peggy subliniază faptul că pentru mama ei, adjectivul „sweet” (dulce/drăguț) avea o notă profund peiorativă (pag. 47): Ruth, care disprețuia discursurile muzicale prea „lustruite” și voia inițial să scrie o muzică „care să fie altfel” (pag. 50), considera că „urâtenia” avea o frumusețe aparte (pag. 70). Nu este nimic „urât” însă în lucrări precum *Music for small orchestra* (1926), o plasă magică de pulsații narcotice obsesive

și cromatice, sau *Sonata pentru vioară și pian* (1926), a cărei partitură o va arde după căsătorie, bijuterie disonantă și foarte expresivă, cu o parte a doua șugubeață și delicată. Sunt lucrări care demonstrează un talent cu totul special. În 1929, Ruth se duce la New York să studieze cu Charles Seeger, un teoretician de succes și un compozitor mediocru, cu care împărtășește la început dragostea pentru polifonii cromatice – dar care o ține pe la uși în timpul discuțiilor muzicologice cu participare exclusiv masculină (pag. 56). Anul următor o poartă la Berlin, fiind prima femeie compozitoare căreia i se acordă râvnita bursă Guggenheim. Acolo, probabil din devoțiune pentru profesorul și – deja – iubitul său, refuză să se întâlnească cu Schönberg, dar scrie două capodopere: *Three Chants for Women's Chorus* (1930), într-o limbă inventată cu efect mistic-hipnotic, mai ales în superba parte a doua, „To an Angel”, și *Cvartetul de coarde* (1931). Acesta din urmă demonstrează o stăpânire impecabilă a unor tehnici modernist-matematice care „în alte mâini ar putea suna clinic, dar nu și în ale ei” (pag. 61): bunăoară, dialogul inedit din partea a IV-a, între vioara I (care tot adaugă sunete) și grupul celorlalte trei instrumente (care tot elimină sunete), în baza unei structuri seriale manipulate prin rotații, transpoziții și recurențe. M-a fascinat din nou transa din partea lentă, a II-a – o „trenodie”, cum o numește Molleson, în care sunetele unei melodii îngheață pe rând în pedale. În vara anului 1931 Ruth Crawford face alegerea: se căsătorește cu Seeger și se dedică copiilor – mai ales după Marea Depresiune, eveniment care o împinge definitiv în direcția muzicilor lucrative, accesibile unui public larg. Cu un an înainte de a fi secerată de un cancer necruțător, Ruth, acum cu o situație financiară comodă și cu copiii crescuți, își făcuse planul să se reapeuce de compus muzica „ne-dulce” pe care și-o dorea. A fost prea târziu. Avea doar 52 de ani.

Lui **Walter Smetak** (1913-1984), Molleson îi pictează, din mărturiile unui fost coleg, un portret delicios: un „cowboy” coliliu, temperamental, taciturn și morocănos din Bahia „care mârâia la studenți și mergea cu duzini de chei zăngănind la curea, ca să îl auzi venind în tot departamentul de muzică” (pag. 75). Mirosea permanent a pipă, care i-a fost de altfel fatală: s-a dus singur la spital, încălecat pe „Târfa din Babilon”, cum își botezase motocicletă, ca să moară de emfizem pulmonar la 71 de ani. Violoncelist născut la Zürich, lui Smetak i se oferă la 24 de ani un post într-o orchestră din Brazilia, unde va rămâne până la finalul vieții. Lumea colorată și vibrantă din Salvador (unde ajunge în 1948), care canibalizase o sumedenie de culturi (pag. 83) i s-a potrivit de minune. Acolo, „orice noțiune de ‚rasă-pură’ sau ‚autenticitate’ asumă fuziunea ca punct de pornire” (pag. 84). A fost, de altfel, „naș ocult” al mișcării artistice *Tropicália*, amalgam de avangardă cu popular, de ritmuri indigene și africane cu *psychedelia* occidentală (apropos de melanjuri inedite, unul din reprezentanții importanți al mișcării, Gilberto Gil, nașul fiului cel mic al lui Smetak, îl numea pe acesta „un amestec de om de știință nebun cu Moș Crăciun” – pag. 90). Misticismul țicnit al lui Smetak, care se auto-intitula „de-compozitor” (pag. 76) îl determină să împrumute ideea centrală a societății Eubiose, ramură braziliană a teosofiei care îl influențează profund la sfârșitul

anilor '40 – și anume, faptul că „lumina și sunetul ar putea proveni din același punct de plecare eteric” (pag. 82). De aici își construiește conceptul de „caosonanță” (*caossonance*), stare dincolo de consonanță și disonanță, „unde lumina devine sunet și este obținută o mare unificare a simțurilor” (pag. 99). O altă sursă importantă de inspirație este și *musique concrète*<sup>1</sup>: vom vedea că nu este singurul din cei zece portretizați de Molleson care este complet transformat de revelația că zgomotul (cotidian) poate fi *muzică*. Smetak forează la granițele muzicii prin *improvizație* și prin construcția de instrumente-compoziții, pe care le numește *plásticas sonoras* – sculpturi muzicale, muzică înfăptuită tridimensional. Realizate din „materiale ordinare, precum bambus, sârmă, plastic, mănuși de cauciuc și legume” (pag 78), instrumentele lui Smetak (176 în total, din care s-au păstrat cam 40) țintesc către acea stare „meta-senzorială” dintre lumină și sunet. Mie mi-au plăcut cel mai mult flautul colectiv, cinci metri de bambus la care pot cânta simultan 22 de oameni (pag. 77) și *Pindorama*, un fel de creatură între palmier, sistem planetar și caracatiță, confecționată din tigve de dovleac, *cowbells* și tuburi în care se suflă; la *Pindorama* pot cânta simultan 60 de oameni, iar Smetak ne avertizează: „Instrumentul este sensibil. Dacă îl ofensezi, clopotele încep să sune.” (pag. 88). Acest principiu al simplității, al integrării și al colectivității (la sculpturile sonore ale lui Smetak poate cânta oricine, fără a fi necesară virtuozitatea interpretativă tradițională) rămâne central și în cele două albume ale sale înregistrate la sfârșitul anilor '70, *Smetak* și *Interregno* – al doilea înfăptuit cu un grup de muzicieni care cântă la instrumente microtonale, *Conjuntu de Microtons*. „Rezultatul este o ceață [orig., *smirr*] astrală, o pată pointilistică, un cer nocturn aglomerat și întunecat ca o Cale Lactee microtonală, toate acestea ieșind parcă dintr-un singur metainstrument” (pag. 97). Dacă nu v-a convins descrierea lui Molleson, vă asigur că Smetak vă va face să plonjați într-o himeră muzicală lichefiată și profund bizară, la granița dintre grotesc și rafinement.

Filipinezul **José Maceda** (1917-2004) merge pe aceeași cale a *performance*-ului colectiv, mizând însă mult mai mult pe grandiozitate. Lucrarea sa de căpătâi, *Ugnayan* (1974), este o instalație performativă imensă la care au participat, timp de o oră, 37 de stații de radio din Manila (aproape fiecare difuzând alt strat din cele 20 preînregistrate, fiecare strat implicând cinci muzicieni cântând la instrumente filipineze tradiționale). Nu numai atât: masivul ritual metropolitan al lui Maceda a implicat milioane de locuitori, care s-au întâlnit organizat, cu aparate de radio portabile, în parcuri și în diferite spații urbane, manipulând astfel prin mișcările lor necoregrafiate substanța sonoră a lucrării (pag. 106). Din păcate, evenimentul a fost posibil numai datorită implicării Primei Doamne, Imelda Marcos – și a deturnării intenției

---

<sup>1</sup> Înaintea lui Pierre Schaeffer, Halim El-Dabh produce una din primele „muzici concrete” „de bandă” la Cairo, în 1944, înregistrând un exorcism public: lucrarea se numește *The Expression of Zaar*.

compozitorului în scopuri politic-naționaliste. „Blândul și diligentul Maceda s-a trezit, din greșeală sau din naivitate, instigatorul nu numai al unui experiment sonor revoluționar, ci și al unui spectacol patriotic umflat la scară gargantuescă” (pag. 107). Să luăm, însă, partea bună a lucrurilor: până la căderea regimului Marcos, Maceda a avut ocazia să își pună în aplicare viziunile sale spectaculoase – dar și cu o puternică componentă ritualică. Compozitorul a urmat cumva, față de Carrillo, drumul invers: după studiile în străinătate (Paris, California), nu încearcă să se distanțeze de originile sale muzicale, ci, din contra, devine profund pasionat de propria cultură – și, implicit, de etnomuzicologie (pag. 117). „Maceda își dorea să creeze sonorități de asemenea fluiditate și stratificare multitudinară, încât pentru ascultători (care [...] de multe ori erau și participanți) efectul era ca și cum s-ar fi alăturat unui stol de grauri, sau unei ceremonii imersive, relaxate, de tobe” (pag. 108). Așadar, Maceda abolește ierarhia atât între muzicieni, cât și între public și interpreți, propunând egalitarismul și macro-experiența participativă, prin lucrări precum *Cassettes 100* (1971) sau *Udlot-Udlot* (1975); „o nouă filosofie radicală bazată pe ritmurile colective ale ritualurilor satelor străvechi” (pag. 133). Masele sale poliritmice, halucinante, răvășitor de frumoase, dar eliberate de orice simț al formei convenționale, sunt, în fond, isonuri hiper-complexe, suprafețe sonore flexibile care respiră lent și se topesc una într-alta. „*Malleable drone*” numește tehnica asta Molleson (pag. 108), care îi compară muzica cu „un banc de pești” (pag. 120). Mi-a plăcut foarte mult propunerea lui Maceda, într-o conferință din 1975, de a fi reimaginat timpul asiatic, care să nu fie măsurat de ceas sau metru, ci „de evenimente naturale precum migrația păsărilor și înflorirea plantelor” (pag. 120). Filipinezul nu a fost deloc prolific: prima piesă a scris-o la aproape 50 de ani, iar creația sa cuprinde doar 24 de lucrări; pentru instrumente vestice începe să scrie abia după schimbarea regimului Marcos. Dar viziunea sa, grandioasă fără a fi grandomană, este foarte puternică.

Pe năpraznica rusoaică **Galina Ustvolksaia** (1919-2006) o iubeam deja, dar textul lui Kate Molleson m-a făcut să o ador. „Doamna cu ciocanul”, „marea preoteasă a sado-minimalismului” (pag. 139), fetița care asculta muzică sub pian și, întrebată fiind ce vrea să devină când va crește, a răspuns, „orchestră” (pag. 141), femeia aprigă care arunca cu cruzime din taxi-uri cu înghețată după trecători (pag. 155), dar și profesoara adorată, care avea în casă o vitrină plină cu mici cadouri făcute de studenți, Ustvolksaia a fost o forță a naturii și un paradox din toate punctele de vedere. Muzica sa este capabilă să taie în carne vie – de multe ori, la propriu: pianistul Frank Denyer, care i-a interpretat toate cele șase sonate, a trebuit să își arunce la gunoi instrumentul, ruinat de luni de clustere, iar Molleson subliniază că „durerea fizică nu este un accident, și nici trauma care se acumulează în timpul unei interpretări și persistă mult timp după aceea [...] fie exorcism sau catharsis, litanie sau meditație lacerantă, această muzică este un fel de ritual exigent” (pag. 139). Ne gândim la condensarea ororilor și terorii regimului comunist în *pătrimile-ciocane* care ți se înfig în moalele capului și care îi caracterizează majoritatea

lucrărilor – le auzim, bunăoară, în Simfonia a II-a (1979), asemănătoare unor pași violenți de gigant, sau în Sonata a VI-a pentru pian (1988 – scrisă la doi ani după explozia de la Cernobil). Ne gândim la clusterul pocnit de peste 150 de ori în nuanțe până la *fffff*, ancorat de un implacabil *re bemol* repetat, din finalul Sonatei a V-a (cluster care i-a stricat pianul lui Denyer). „Ustvolskaia a trăit într-unul dintre cele mai crude orașe [Sankt Petersburg, fostul Leningrad, n.n.], în timpul unora dintre cele mai crude acte ale secolului al XX-lea, și și-a canalizat experiențele în sunet fără a înceta să atenueze lovitura” (pag. 159). Pe de altă parte, compozitoarea este capabilă și de delicatețe austeră dezarmantă – de exemplu în partea a II-a a Trio-ului pentru clarinet, vioară și pian (1949), superb descrisă de Molleson drept „o plângere șoptită, atât de introvertită încât sfârșește prin a se înghiți complet” (pag. 143). Șostakovici, profesorul ei, a folosit teme din respectivul Trio în mai multe lucrări; el pe ea a iubit-o; ea pe el, se pare, mai puțin, neiertându-i lașitatea în fața regimului. Rebecca Saunders, compozitoare contemporană care are destul de multe în comun cu Ustvolskaia (inclusiv filonul durității), remarcă „fragilitatea profundă” care se ascunde în muzica acesteia: „Despre asta este vorba și în Beckett. Fragilitatea este brutalitatea a ceea ce ei deschid și ne permit să confruntăm” (pag. 140). Dictatorială cu interpreții, cărora le scria indicații în partitură atât de apăsător încât găurea foile și le impunea până și vestimentația pe scenă, Ustvolskaia ura analiza (pag. 156), iubea florile sălbatice (pag. 138) și considera, în general, că totul este fie „genial” sau „*sran*” – „rahat” (pag. 155). A inventat un instrument de percuție, un cub de lemn care trebuia să sune „mort” (pag. 138). Molleson remarcă faptul că instrumentele sale, mereu în combinații non-convenționale, nu cântă împreună ci, mai degrabă, par a vrea să se ucidă unul pe celălalt (pag. 151). Fetița care a vrut să fie orchestră a respins ideea de simfonie: numai primele trei sunt scrise pentru orchestră, în următoarele tunde fără milă din instrumentație, descărnează muzica până la schelet; a IV-a, *Rugăciune* (1989), este pentru patru interpreți, iar a V-a, *Amin* (1990), pentru șase. Muzica sa, austeră și viscerală în același timp, ni se înfinge direct în carne și în suflet – și trebuie ascultată, ne sfătuiește Molleson, ca un „reportaj, ca un testimonial”; este „echivalentul sonic al ochelarilor de realitate augmentată” (pag. 159).

**Emahoy Tsegué-Mariam Guèbru** (1923-2023) este și ea un personaj fascinant, dar caracterizat dimpotrivă, de o blândețe tulburătoare. Pianistă etiopiană devenită călugăriță, devenită compozitoare, Emahoy se naște într-o familie privilegiată de diplomați: mama, rudă a împărătesei, tatăl, primar și guvernator. Molleson o întâlnește în 2016 într-o modestă încăpere din mănăstirea Debre Genet, din Ierusalim, și trece „proba de foc” al citirii la prima vedere a ultimei lucrări. Autoarea consemnează că „un sentiment de nostalgie impregnează însăși gramatica muzicii sale” (pag. 169) și că utilizează adesea moduri etiopiene, precum *tizita* major – modul „dorului” (do-re-mi-sol-la). La șase ani, mica Emahoy este trimisă la un internat în Elveția, cu sora sa; când se întorc, Etiopia este invadată de Musolini, iar familia este exilată în Italia pentru trei ani. Pentru fratele său, ucis la 18 ani de către fasciști, va scrie ulterior *Ballad of the Spirits*. După revenirea la putere a împăratului, poliglota Emahoy



(care vorbea opt limbi) devine prima femeie care lucrează ca secretară pentru Ministerul de Externe. Supradotată pianistic, i se oferă un loc de studiu la Academia Regală de Muzică din Londra – dar administrația etiopiană îi refuză, din motive necunoscute, plecarea din țară și, implicit, o carieră internațională. Depresia este atât de mare încât Emahoy renunță la tot, inclusiv la pian, se călugărește și va viețui un deceniu pe muntele sacru din Gishen, la 3000 de metri înălțime, fără încălziri. „Fără pantofi, fără muzică, doar rugăciune”, spune ea (pag. 176). Când se întoarce, începe să improvizeze – noaptea. Își scrie *sie înseși* muzică, piese ce „evocă rugăciunea unei călugărițe și izolarea tihnită a unui pustnic” (pag. 177). Lucrările sale pentru pian au o expresivitate inocentă foarte bizară, care îmi amintește de Erik Satie: se simte studiul asiduu din tinerețe, dar și pauza de un deceniu de la studiu (pauză care va fi mult amplificată în cursul vieții); mâna dreaptă rulează figurații pe un acompaniament simplist, auzim ecouri ale unor clișee de repertoriu pianistic trecute prin ciurul timpului și amestecate cu armonii de *blues*, ca și cum Emahoy își visează muzica, își recompune trecutul muzical din cioburi de amintiri, cu o pace extraordinară; ritmul este imprecis, narcotic, repetitiv, totul sălășluiește la granița dintre amatorism și profesionalism și este extrem de fermecător. „Cu Emahoy, nimic nu este regulat. Nu există o măsură strictă, nici un puls care poate fi fixat în notație, nici o aderență la un sistem de scări. Muzica ei se învâрте pe propria sa axă”, spune Molleson (pag. 180). Spre sfârșitul vieții decide să își publice, pentru prima dată, un volum de lucrări – căutând, împreună cu doi colaboratori din Tel Aviv (Maya Dunietsz și Ilan Volkov), un tip de notație care să poată captura „țesătura de nedefinit” al cântării sale (pag. 181). În această fragilitate atât de importantă stă forța muzicii lui Emahoy – o parte din care poate fi ascultată și în *Éthiopiennes Volume 21* (album apărut în 1963).

Daneza **Else Marie Pade** (1924-2016) crează coșmaruri acustice de o senzualitate bizară, în care mocnește cruzimea din basmele lui Hans Christian Andersen, compatriotul său. Muzica sa „atinge cele mai intime aspecte carnale și fantastice” (pag. 186). Țintuită de pat din cauza bolii în copilărie și adolescență, Else Marie, care suferea și de sinestezie, învață să asculte și să transforme fiecare sunet venit pe fereastră sau pe undele radio în muzică, să își construiască propriile povești sonore. Simțul auzului devine primordial – și deosebit de ascuțit. „Savurează fiecare zgomot” (pag. 187). În 1940, Germania invadează Danemarca, iar Else Marie este invitată de profesoara de pian să se alăture unui grup de rezistență format din femei. În 1944, la 19 ani, este arestată pentru explodarea unor cabine telefonice și închisă într-un lagăr de concentrare – unde îi vine în minte un crâmpiei de patru măsuri, pe care îl scrijelește pe peretele celulei cu o clemă de la jartieră. Cele patru măsuri vor deveni începutul unui cântec pop, *Du og jeg og stjernerne* [Tu, eu și stelele], deloc remarcabil – dar remarcabilă a fost percepția sonoră a pedepsei violente pentru „vandalism”, percepută de tânără ca „un colaj sonor de strigăte și țipete, zgomot de bocanci, zăngănit de lanțuri, trântit de uși și clinchet sinistru de chei” (pag. 190). Și dacă în lagăr celelalte deținute îi admirau buna dispoziție

– „eu nu sunt de fapt aici. Eu sunt în viitor și scriu muzică”, le răspundea Else Marie (pag. 191) –, trauma va reveni peste ani de zile cu furia odioasă a bocancilor de nașiști. Când iese din lagăr, se căsătorește cu un alt deținut, cu care va avea doi copii, dar viața domestică nu i s-a potrivit niciodată. M-a amuzat teribil faptul că un reporter i-a mărturisit că, la cum sună muzica ei, nu i-ar gusta chiftelele (pag. 191); și m-am bucurat că, în loc să facă chiftele, Pade a făcut muzică. Îl descoperă pe Schaeffer (iată, din nou, influența muzicii concrete!) și îi vine ideea realizării unui film experimental, cu o coloană sonoră experimentală, despre cel mai vechi parc de distracții din lume – Bakken, lângă care, întâmplător, locuia. Apoi, în 1955, Societatea daneză de radiodifuziune îi comandă o serie de coloane sonore pentru șase basme de Andersen. Combinând muzică concretă cu sunet electronic pur (cele două tendințe „opuse” ale vremii), Else Marie dă drumul la imaginație: coloana pentru *Mica Sirena* este stranie, coșmărească și profund tulburătoare, „sunete adânc cicatrizate care comunicau dislocarea și dorința, exilul și frumusețea măcelărită” (pag. 196). Pentru „vocea mutilată a sirenei”, Pade combină o voce de soprană cu marginea zimțată a unui ferăstrău (pag. 197). Urmează *Simfonia magnetofonică* (1958), o zi în Copenhaga distilată într-un „poem sonor” de 20 de minute (cam ce face James Joyce cu orașul Dublin în *Ulysses*): un ceas cu alarmă ne trezește din vis și ne aruncă destul de brutal într-un colaj quasi-absurd de sonorități urbane, nelipsit de aspecte ludice. Molleson descrie piesa drept un „film pentru urechi” și o „carte poștală din zgomote” (pag. 199). La *Expo 58* din Bruxelles se împrietenește cu Stockhausen și e inspirată să scrie *Syv cirkler* [Șapte cercuri], prima lucrare daneză pur electronică. *Jocul cu măregele de sticlă*, ultimul roman al lui Herman Hesse, îi aduce aminte de măregele colorate pe care le asocia cu sunete în copilărie: compune superbe *Glasperlespil I* și *Glasperlespil II* (1960), o serie sculptată acustic, 12 sunete-măregele, fiecare cu propriile caracteristici sonore. Departate de austeritatea amorțită de care se face de multe ori vinovat limbajul serial, experimentele lui Pade sunt magie acustică și „vrăjitorie celestă” (pag. 207). În 1970, compozitoarea va crea ultima sa capodoperă - *Se Det I Øjnene* [Fă-i față], care m-a izbit direct în vintre: cumplit de minimalistă și de dură, lucrarea constă din repetarea obsesivă a unui vers, „Hitler nu este mort”, în acompaniamentul unei tobe militare implacabile și a unor „lătrături” sonore sinistre create din micro-fragmente distorsionate din discursurile lui Hitler. Pade va suferi o cădere nervoasă, se va converti la Catolicism și nu va mai compune nimic la nivelul anterior. Dar această femeie mărunțică, descrisă de propriul fiu drept un „extraterestru” (pag. 2016), a lăsat în urmă ceea ce Henrik Marstal, unul din cei care a „redescoperit-o” pe Else Marie la începutul secolului XXI, numește o formă de *Trauermusik*, „muzică funebră” (pag. 212): eu i-aș spune și *Träumerische Musik*, „muzică de vis”.

Din vis, ne mutăm înapoi în realitate: într-o sală din clubul de jazz C&C Lounge din Chicago, unde pianistul **Muhai Richard Abrams** (1930-2017) organizează repetițiile Formației Experimentale (*Experimental Band*) în anii '60 (pag. 219). Din aceste repetiții se va naște AACM - Asociația pentru

Promovarea Muzicienilor Creativi, fondată de Abrams și de alți muzicieni care amestecau cu fler jazz-ul de avangardă cu muzica clasică, mânați de un mare simț al aventurii și de dorința eliminării prejudecăților rasiale. „Prea negri pentru a fi clasici, prea avangardiști pentru a fi negri. Au continuat oricum să facă muzica lor confuză-ca-gen”, spune Molleson (pag. 221). Abrams a fost, poate în mod paradoxal, foarte influențat de sistemul algoritmic al lui Joseph Schillinger, un nume acum uitat, dar care în anii '30 a lucrat cu cei mai mari muzicieni ai Americii; sistemul lui Schillinger, care vedea muzica ca „proces pur” (pag. 226), dinamita practic „mitul geniului”, propunând o alternativă științifică la inspirația divină. Ce l-a tentat se pare pe Abrams a fost că această metodologie riguroasă putea fi învățată de oricine și aplicată oricărui tip de material (pag. 227). Sistemul a fost predat în școala AACM, inițiată în 1967 – an în care Abrams adoptă și numele „Muhal” (pag. 233). Primul album înregistrat în calitate de *bandleader* este *Levels and Degrees of Light* [Niveluri și grade ale luminii, 1968], o minune experimentală în care vocalize stranii se cațără șui prin registre, acompaniate de un fundal psihedelic (piesa cu titlul albumului), solo-uri hiper-virtuoizistice se fugăresc frenetic unul pe altul (*My Thoughts Are My Future*), dintr-o poezie recitată încep să țiuie armonice „cosmice” și se declanșează un vârtej de sunete care devine, în final, uragan (*The Bird Song*). Pentru a demonstra că diaspora africană nu se teme de tehnologie (pag. 235), Abrams începe să exploreze în anii '70 sintetizatoarele și muzica electronică: *Think All, Focus One* îmi pare un jazz extraterestru, cu „twang-ul său psihedelic”, cum îl descrie Molleson, „o vale sonică nepământeană încărcată de tehnologie” (pag. 234). *Afrison* (1975), primul album solo, ne plonjează în pianistica senzuală a lui Abrams, ale cărui degete curg hipnotic și omogen pe clape – cu excepția ultimei piese de pe album: în *The New People*, muzica explodează brusc în obiecte sonore disonante și fracturate care se zbat ca niște creaturi pe tot registrul pianului. Despre virtuozitatea muzicianului, Molleson scrie: „Abrams avea în mod notabil degete ca de păianjen [...] care puteau să exploreze și să vâneze, să țasă pânze contrapunctice și să se avânte la capetele opuse ale claviaturii” (pag. 237). Cu vechea sa echipă de muzicieni experimentali, Abrams se reîntâlnește în albumul *The Hearinga Suite* (1989), de o inventivitate debordantă: „un balet cromatic învolburat, un ucenic vrăjitor psihedelic cu schimburi stridente, calde, ciripitoare și sinuoase în cadrul ansamblului” (pag. 242) – da, auzim chiar un citat modificat din „Ucenicul” lui Dukas îngropat într-o orchestrație surreal de bizară. Din păcate, această inventivitate debordantă nu se regăsește și în lucrările sale „clasice-contemporane” din anii '80, din care eu am reținut doar un cvartet de saxofoane cu adevărat interesant, o ciripeală întortocheată și obsesivă din care țâșnesc spasme figurative lichefiate și care se liniștesc treptat în gesturi „jazzistice” mai recunoscutibile.

„Maestra tranzitivității, regina intermediarului” (pag. 249): așa o descrie Molleson pe *Éliane Radigue* (n. 1932), compozitoare franceză de muzică electronică de la care autoarea a împrumutat și titlul cărții: *sound within sound*. Radigue „spune că este mereu în căutarea *sunetului din sunet* – 90

un tărâm de parțiale, armonice și subarmonice” (pag. 249, subl.n.); pentru compozitoare, fundamentala spectrului este doar un fel de „canapea” pe care stai, o bază pentru producerea armonicelor, iar într-un articol, își aseamănă muzica unei plante: „Nu vedem niciodată o plantă mișcându-se, dar ea crește continuu” (pag. 261). Experiența ascultării muzicii lui Radigue este una solicitantă, pentru că ea împinge la limită accepțiunea convențională a „muzicii” drept „organizare”: de fapt, nu o asculți, ci te scufunzi în ea ca într-o „baie cosmică” (pag. 270). Metamorfoza plasmei sonore este continuă, dar ea se petrece atât de lent încât este practic imperceptibilă. În ciuda faptului că Radigue respinge termenul de *drone music*, ea creează isonuri colorate care viețuiesc într-un timp hiper-dilatat – timpul „vertical” de care vorbește Jonathan D. Kramer în *The Time of Music* [Timpul Muzicii, 1988], *zoom*-uri halucinante la microscop în carnea unui unic obiect sonor de tipul celor imaginate de La Monte Young sau, mai recent, de Salvatore Sciarrino. La fel ca acesta din urmă, Radigue este preocupată de *ascultarea propriului corp*: imaginea sa emblematică, folosită și de Molleson în carte, este cu ochii închiși și cu o scoică la ureche. „Auzi zgomotul sângelui”, spune ea (pag. 257) – și îl auzim și noi, cu pulsația sa obsesivă, în lucrările compozitoarei. Ca și Else Marie Pade, Radigue este fascinată de minunile sonore ale cotidianului: bunăoară, locuind lângă un aeroport, ascultă zilnic cu plăcere culorile diferite ale sunetelor de avioane (pag 255). După ce are revelația muzicii concrete, devine asistenta celor doi Pierre, Schaeffer și Henry: este conștientă însă de faptul că aceștia au acceptat-o doar în această funcție subalternă (pag. 257). Într-o primă perioadă de creație, explorează feedback-ul electronic, în lucrări precum *Jouet électronique* (1967), *Elemental I* (1968) sau *Labyrinthe Sonore* (1970) – și se joacă cu fragilitatea acestui feedback, intrigată de potențialul mare al pericolului de explozie al boxelor (pag. 260). După o rezidență la New York, Radigue descoperă sintetizatoarele – și începe, alături de ele, folosind expresia ei, „o mare poveste de dragoste” (pag. 262): nu numai atât, pe al doilea sintetizator modular cu care a lucrat, un ARP 2500, l-a botezat într-o primă fază, „Monseniorul” și apoi, mai afectuos, „Jules” (pag. 264). În aceeași perioadă descoperă și budismul și scrie *Les Chants de Milarepa* (1983), *Jetsun Mila* (1986) și capodopera *Trilogie de la Mort* (1970) – dedicată morții fiului său. La începutului anilor 2000 divorțează de „Jules” și începe să scrie muzică acustică – dar, atenție, nu pentru instrumente, ci pentru *instrumentiști*: conexiunea umană este atât de importantă, încât compunerea fiecărei lucrări este precedată de discuții profunde cu fiecare muzician în parte, chiar și în cazul unei lucrări pentru orchestră precum *Occam Ocean* (pag. 268). „Cavalerii lui Occam”, așa îi numește ea pe colaboratorii care participă în această serie deschisă de lucrări (pag. 250); cavalerii spectrali ai Sunetului Rotund și ai Muzicii-Scoică.

Dacă Radigue calcă pe granița muzicii, neo-zeelandeza **Annea Lockwood** (n. 1939) o incendiază – la propriu. *Piano Burning* [Pian arzând, 1968] este una din primele lucrări din seria *Piano Transplants* [Transplanturi de pian], fascinante piese / întâmplări / instalații sonore care constau în

intervenții radicale asupra instrumentului cel mai emblematic al culturii muzicale occidentale. Spre deosebire de John Cage, care avea grijă să nu deterioreze prin preparare pianul, Lockwood îl prepară...de tot: dar acțiunile sale nu sunt violente, așa cum se întâmpla adesea la sfârșitul anilor '60, perioadă în care era la mare modă „instrumenticidul” (pag. 278), ci se nasc dintr-o pasiune formidabilă pentru *sunet*, pentru *ascultare*. Spune Molleson: „[...] Lockwood a explorat ce ar putea însemna să lași elementele naturale – focul, apa, vântul, plantele, pământul – să-și facă treaba pe un instrument care a fost construit pentru un control maxim. Lucrează cu un abandon neastâmpărat și atent” (pag. 278). Pianine stricate, imposibil de reparat, sunt arse (*Piano Burning*), scufundate în apă (*Piano Drowning*) sau plantate în grădini englezești (*Piano Garden*); în ceea ce mă privește, am ascultat și vizionat pe internet o „punere în scenă” recentă a lucrării *Piano Burning* fără să mă pot dezlipi de ecranul calculatorului, complet captivată de sonoritățile obținute prin imolație. Gustul pentru explorare i-a fost inoculat lui Lockwood de aventurile în natură din copilărie, împreună cu familia (pag. 283); tot din copilărie apare nevoia asumării unei identități individuale, „Anna” schimbându-și singură numele în „Annea” (pag. 280). Explorările sonore le începe la Londra, unde se mută în anii '60. Seria de *Glass Concerts* de la finalul decadei, în care, în întuneric total, Lockwood manipulează obiecte de sticlă – acțiuni pe care le numește „anti-compoziții”, pentru că nu urmează un plan componistic pre-stabilit, ci sunt procese de explorare, de descoperire (pag. 287) – devine un eveniment-cult, cu un public devotat. Albumul de debut, *The Glass World Of Anna Lockwood* (1970), este plăcere acustică în stare pură – și, totodată, *pur acustic*: compozitoarea a explorat nu în lumea electronică, ci în lumea sunetelor naturale. Minunată și lucrarea *Tiger Balm*, din același an, în care Lockwood mixează înregistrări din arhiva BBC cu tigri care se împerechează, tors de pisică și propria sa voce – printre alte surse (pag. 289). Rezultatul este o piesă „hiper-senzuală, o elegie erotică, sunete de felină și femeie atât de împletite încât tigrul devine un fel de avatar sălbatic, glorios” (pag. 290). Printr-o prietenă comună, compozitoarea și acordeonista Pauline Oliveros, Lockwood o va cunoaște pe cea care îi va fi parteneră de viață pentru 46 de ani (și pentru care se va muta în America), Ruth Anderson – o altă compozitoare prea puțin cunoscută. Dintre lucrările lui Anderson, *I Come Out of Your Sleep* (la granița dintre *sound poetry* și muzică electronică) sau *Conversations* (scrisoare de dragoste pentru Lockwood, colaj de râsete din conversațiile lor telefonice înregistrate în prima vară împreună, în 1973, și fragmente distorsionate de cântece populare) sunt de un farmec oniric nebun. După moartea lui Anderson, Lockwood va revizita înregistrările vocilor și le va combina cu sunete din natură, întorcându-i scrisoarea de dragoste prin piesa *For Ruth* (2023), „plină de afecțiune profundă, liniștită” (pag. 301) – și de o dureroasă delicatețe.

Iată că am călătorit rapid prin Mexic, prin Brazilia, prin Etiopia, prin Statele Unite ale Americii, prin Franța, prin Filipine, prin Rusia, prin Danemarca, prin Noua Zeelandă – și câte și mai câte am mai avea de

descoperit. Kate Molleson a ales pentru coperta cărții sale o fotografie din tinerețe a lui Annea Lockwood, cu mâinile în șold lângă pianina sa arzândă și arătând „plăcut de aprigă”. Mi se pare extrem de potrivită expresia aceasta, „*breezily fierce*”, culeasă de pe o pagină de *social media* a autoarei, pentru atitudinea demersului lui Molleson însăși și pentru modul în care îți curge ție, ca cititor, cartea ei prin vene. Ne desface, ne cojește de prejudecăți și apoi ne reface din nou, mai curioși, mai bogați, mai stabili, așa cum spunea scriitoarea Nan Shepherd în citatul menționat la începutul recenziei mele – citat pe care Molleson și l-a ales drept motto, iar eu îl aleg drept concluzie, în speranța că rândurile de mai sus au provocat pe cineva să citească *Sound Within Sound* și, mai ales, să asculte muzicile povestite în ea:

...viziunea noastră obișnuită asupra lucrurilor nu este neapărat corectă: este doar una dintr-un număr infinit, iar a întrevădea una necunoscută, chiar și pentru o clipă, ne demontează, dar ne stabilizează din nou.<sup>1</sup>

## SUMMARY

Diana Rotaru

### „The Happy Mess at the Margins”: with Kate Molleson through the corners of music

The book *Sound Within Sound. A History of Radical Twentieth Century Composers* (Faber & Faber, 2023) is a love letter to peripheral artists, liminal musics and *the Other, the Atypical Sound*, which should not be missing from any music lover's library. Kate Molleson, with the metaphorical voluptuousness of a born storyteller, writes so vividly, excitingly and passionately that it would make even the most reluctant listener rapidly search the internet and listen to the works (or rather, the *sonic adventures*) the author describes in her book. Molleson does not set out to dynamite the canon of Western musical tradition, but to *expand* it. To bring to light, with the diligence and dedication of an explorer, some creators who, for one reason or another, have for too long lingered in the shadows. Artists who are special and interesting enough to be discovered by as many people as possible. Kate Molleson's book takes us on a journey through Mexico (Julián Carrillo), Brazil (Walter Smetak), Ethiopia (Emahoy Tsegué-Mariam Guèbru), the United States (Ruth Crawford and Muhal Richard Abrams), through France (Éliane Radigue), the Philippines (José Maceda), Russia (Galina Ustvolskaya), Denmark (Else Marie Pade), New Zealand (Annea Lockwood) and generously teaches us to open our ears to the liminal zone of music.

---

<sup>1</sup> Nan Shepherd, *The Living Mountain* [Muntele viu], citat extras din Molleson