

STUDII

„Vidul” compus de Aurel Stroe în W.A. Mozart Sound Introspections și în alte lucrări.

Relațiile cu tendințele nihiliste din realismul și expresionismul european¹

Adalbert Grote

În eseuul său „Tragicul contradicțiilor irezolvabile. ‘Privirea în gol’ a lui Aurel Stroe”², Corneliu Dan Georgescu pornește, în primul rând, de la înțelegerea istorică a tragicului în istoria gândirii. El înseamnă la Aristotel – care se referă la tragedie (în limba greacă, τραγικός) ca *formă literară* – un eveniment care provoacă în același timp compasiune (*eleos*) față de cel afectat, dar și teamă (*phobos*) pentru noi înșine și, prin aceasta, o purificare (*katharsis*) cu privire la asemenea stări. Termenul de *tragic* trebuie diferențiat de alte noțiuni precum patetic, sublim, dramatic, trist, deznădăjduit etc. În acest context, potrivit lui Georgescu, termenii *dramatic* și *sublim* joacă un rol special: „Căci tragicul este făcut perceptibil printr-o anumită dramaturgie și, în absența *Sublimului*, nu se mai poate vorbi de *Tragic* – se discută despre ‘*Sublimul* din *Tragic*’ și aporiile sale”.

Despre implicarea tragicului în muzică pot fi menționate patru situații, în primele trei tragicul fiind „adăugat din exterior” și doar în al patrulea caz

¹ Acest articol a fost prezentat în octombrie 2025 în cadrul Simpozionului internațional cu tema „Aurel Stroe – Opțiuni pentru viitor”, organizat la Conservatorul *Carl-Maria von Weber* din Dresda. Traducerea în română a fost realizată de Corneliu Dan Georgescu în mai 2026.

² Georgescu, Corneliu Dan, *Die Tragik der unlösbaren Widersprüche. Aurel Stroes „Blick ins Leere”*. În: Corneliu Dan Georgescu, *Atemporal music – Archetypes – Ethnomusicology – Romanian Composers*. Vol. II. București 2019, p. 617-632

fiind dedus din muzică însăși: 1. Muzica redă un subiect literar tragic – așa cum se întâmplă în genurile muzicii vocale; 1.2 Muzica instrumentală are la bază un program cu substrat tragic; 1.3. Muzica instrumentală este caracterizată ca „tragică” printr-un titlu; 1.4 Tragicul este exprimat prin structuri muzicale specifice¹.

Sunt imaginabile două strategii pentru a ne apropia de conceptul de tragic în muzică. În primul rând, întrucât muzica care ilustrează teme sau personaje tragice (Oedip, Electra, Salome... Siegfried, Woyzeck) ar trebui să privilegieze anumite structuri muzicale, este necesar să le definim. În al doilea rând, s-ar putea însă aplica selectiv și diferențiat la muzică principii abstracte, considerate determinante pentru noțiunea generală de tragic la nivel filosofic, sau *să se transfere aceste principii la nivelul structurilor muzicale*². Se poate vorbi despre „tragedii in abstracto”, despre *drama ca model de referință al formei muzicale*, despre *transferul modelului dramatic de la nivelul metaforic la cel al tehnicii compoziționale*³. Se acceptă faptul că „stilul sonatei este dramatic”⁴, chiar dacă accentul pus pe simetrie în forma sonatei (prin repriză) este modelul opus interpretării dramatice. De asemenea, „marea unitate în construcția dramei grecești [...] este cu siguranță muzicală” [Fr. Schlegel 1803, după Stollberg]⁵.

Un tragic în sensul romantismului german sau al postromantismului nu intră în discuție pentru Stroe, muzica sa se înscrie mai degrabă într-o estetică care se situează pe linia Debussy-Satie, Stravinski-Bartók, Messiaen, Xenakis, Varèse, Ives și, prin urmare, se subscrie unei viziuni asupra lumii care se opune tragicului romantic în sensul marilor simfonici germani și – până la un anumit punct – condamnă patosul, respectiv pateticul în general, ca fiind chiar de prost gust. O excepție ar fi aspectele ascunse ale tragismului implicat ocazional în „nihilismul deznădăjduit” al curentului dada original.

Dincolo de explicațiile de natură științifică ale compozitorului, muzica lui Stroe are o dramaturgie proprie incontestabilă. El subliniază în mod conștient această dramaturgie prin descrieri metaforice: astfel, operele sale târzii sunt prevăzute cu formulări precum „*des formes naissent dans une milieu*

¹ Ibid., p. 621

² Ibid., p. 618

³ Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen*, München 2014, p. 48, 60 și urm.

⁴ Tovey, Donald Francis, *Musical Articles from Encyclopedia Britannica*, Londra 1944, după Georgescu, p. 621

⁵ Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen*, München 2014, p. 75

homogene”, „*ascension vers une mélodie lointaine, stable reprise par rarefaction du multimobile*”¹. În muzica sa, metaforele lui sunt considerate indicii (sugestii) care – conform propriilor sale afirmații – ar trebui să-i ajute pe interpreți să se apropie de sensul muzicii.

Operele anterioare, dar semnificative ale lui Stroe, precum *Arcade* pentru orchestră cu orgă și Ondes Martenot, 1962, sau *Laude I* pentru 28 de instrumente cu coarde, 1966, se bazează în principal pe structuri geometrice, susținute de algoritmi simpli, expliciți sau implicați, și de elemente ale teoriei probabilităților. Se poate vorbi aici despre un tragic ciudat, tipic pentru Stroe, al *lipsei oricărei afectivități convenționale*, despre structuri *pure, ca niște schelete*, care au în sine o valoare cognitivă asemănătoare cu un obiect natural – dar tocmai asta a vrut el și nimic altceva. Referitor la operele sale din perioada următoare, Georgescu spune: „Este vorba despre viața, lupta și înfrângerea *structurilor muzicale* înseși, despre *conflicte muzicale* irezolvabile, despre o *muzicală lipsă de speranță*, despre catastrofe și ‘surprize negative’ și despre o dramaturgie proprie, tragică, a *forme muzicale*”².

Piesa lui Aurel Stroe din 1994, *W. A. Mozart Sound Introspections*, nu pretinde a fi o succesiune de variațiuni ale unei teme melodice a lui Mozart. Ea înseamnă mai degrabă o privire spre interior, o *introspecție*, care poate avea loc și sub forma unor momente ce apar ca iluminate deodată de un reflector. Chiar și alegerea pasajului pe care Stroe îl vizează ca obiect al introspecției sale asupra lui Mozart este departe de toate clișeele pe care le putem asocia cu melodiile frumoase și plăcute ale lui Mozart, cu arcurile lor clasic echilibrate și cu căldura antropogenă, pe de o parte, și cu bogăția varietății lor, dificil de cuprins, pe de altă parte. Stroe este mai degrabă interesat de un moment extrem din opera lui Mozart, unde, la începutul dezvoltării din partea a IV-a a Simfoniei în sol minor KV 550 (măsura 125 cu Auftakt până la 134), apar 11 din cele 12 note ale unei scări cromatice în decurs de patru măsuri. În plus, Stroe este interesat de parcursul unic al temei, nu doar prin prelucrarea sa cromatică extremă, ci și prin îndrăzneala lui Mozart de a reduce tot mai mult distanța dintre intrările temei (măsurile 134-152). Este deci un aspect tehnic obiectiv care îl interesează, care nu are nimic de-a face cu evocările elegiace târziu-romantice ale mișcării finale din *Variațiunile după Mozart* ale lui Max Reger. Stroe urmărește o perspectivă punctuală asupra materialului folosit de Mozart și asupra posibilităților sale de dezvoltare într-o lucrare contemporană bazată

¹ Georgescu, 620, 623, 629

² Georgescu, 622

pe variațiuni, și nu descrierea muzicală a unei imagini a lui Mozart. Aici nu contează deci atmosfera, ci mai degrabă structura tehnică.

Fiecare parte constă dintr-o pereche de ipostaze: *tremolo-glissando*, *pizzicato-col legno*, *premere-flageoletti*, deși ipostazele nu sunt ușor de identificat în ductul muzical concret.

În prima secțiune a primei sale părți – *Tempestoso* –, Stroe urmează figurile cromatice ale modelului ales și le reunește la început într-o frază plină de energie, care însă se estompează repede. A doua secțiune reprezintă o citare literală a fragmentului tematic, în sensul că se aud notele structurale, ceea ce evidențiază și latura ritmică. De la măsura 16 începe a treia secțiune a primei părți cu o succesiune cromatică de optimi care se desfășoară paralel la toate cele trei instrumente. Începând cu măsura 18, această idee degenerază la violă într-un lanț cromatic descendent în pătrimi, care este preluat în măsurile 22 și 23 de vioară și violoncel și care scoate din nou în evidență cromatismul de bază al lui Mozart, dar într-o execuție diferită. Următoarea secțiune începe după o pauză de o măsură, urmată de lanțuri cromatice ascensionale diferite din punct de vedere ritmic, element cu care se și încheie prima parte.

Partea a 2-a – *Allegro vivace* – preia salturile de intervale caracteristice din măsura 26 a originalului mozartian și dezvoltă o structură proprie la toate instrumentele, cu salturi mari ascendente și descendente de diferite tipuri, nesincrone între ele. Astfel se creează o țesătură polifonică axată pe figuri de cvintă micșorată, în care apar grupări motivice din punct de vedere ritmic și al intervalelor. Începând cu măsura 40, interpreții folosesc *col legno battuto* și *pizzicato* și trebuie să „lovească corzile cu degetele mâinii stângi pe notele indicate”. Mișcarea trebuie să se stingă treptat la vioară și violă¹.

Partea a 3-a – *Lento* – mărește contrastul dintre original și părțile anterioare ale *Introspecțiilor* prin note susținute *premere* și, începând cu măsura 17, prin succesiuni de sunete armonice la violoncel în șaisprezecimi și optimi, apoi prin sunete armonice la vioară în treizecideoimi. Totuși, vocea mediană a violei, caracterizată prin note susținute, joacă aici rolul unei voci principale.

Partea a 4-a – *Allegro* – abordează din nou cromatica ascendentă și descendentă a temei, precum și diferitele intrări ale temei din original, însă în niciun caz exact, ci doar ca figurații de optimi-șaisprezecimi care alternează în mod constant, la intervalul de secundă-terță. Asimetria pe plan ritmic al originalului este invocată aici încă o dată prin intrările decalate ale instrumentelor.

¹ Partitură, p. 5 și 6

Partea a 5-a – *Prestissimo, tempestuoso* – reia izbucnirea de la începutul primei părți într-un pasaj care trebuie să fie executat de patru ori la rând. Structurarea în măsuri este suspendată, muzica se desfășoară liber. Deasupra continuării din următoarea secțiune muzicală apare indicația: „comme un cri” (ca un strigăt). Din punct de vedere onomatopeic, primele note de șaizecipătrimi ar putea reprezenta intensitatea și caracterul brusc al strigătului, iar notele lungi legate ar putea reprezenta starea psihică de *suspans* imediat după aceea. Pasajul *Tempestoso* este repetat din nou *pianissimo*, de data aceasta urmat de un episod cu note întregi *tenuto* și *legato*, intitulat *ruvido* (aspru), a cărui durată de 22 de secunde conduce, conform partiturii, la un final *dolcissimo*. Într-un contrast extrem, o melodie consonantă „angelică” la patru voci, prezentată în note întregi, dar fără măsură, „coboară” într-un pasaj de acorduri consonante, a cărui execuție este consemnată ca „impersonală”. Notele repetate prin *gettato* produc un efect „ca un ecou”, urmate de indicația „bătând cu mâna pe cutia de rezonanță”. Figura de triole de șaisprezecimi din originalul lui Mozart din măsura 128 este reluată și este însoțită, inclusiv la repetare, de indicația *lontano*. Aceste scurte inserții sunt contrabalansate de zgomote percusive. Pe de o parte, tocmai în mișcarea a 5-a, cu indicația de interpretare „ca un strigăt”, pasajul coral-consonantic și legătura strânsă cu originalul ar lăsa să se presupună că Stroe regretă faptul că în zilele noastre nu mai poate compune o muzică precum cea a lui Mozart. Pe de altă parte, izbucnirile *Tempestoso*, loviturile pe cutia de rezonanță și interpretarea *ruvido* chiar înainte de citatul coral sugerează că furia și poate chiar disperarea l-au cuprins pe compozitor. Pare chiar că el se află într-o criză creativă, care își strigă ineficiența („comme un cri”) și vrea să-și exprime, prin sunete aspre, față de cultura fin cizelată a lui Mozart, regretul că nu poate face altfel decât să opereze cu contraste extreme. S-ar putea presupune că în el se instalează un sentiment de neputință și de gol.

Despre mișcarea a 6-a, Georgescu scrie: „‘Valse vide’ (*Comodo, tempo* 63) – se bazează pe o formulă de acompaniament bizară, cu sunete repetate mecanic, întrerupte de un motiv diatonic *con legno*. Alte forme de exprimare a golului, precum *flageoletti* lungi în *tenuto*, sună aici grotesc și pot fi interpretate ca o parodie a unui dans de salon [...] Stroe nu se preocupă de spiritul lui Mozart, ci de o prelucrare sistematică, neconvențională, excentrică, a fiecărui detaliu al scurtei citări [...] O decompoziție a ideii există în fiecare parte și este perceptibilă și la nivelul întregii piese. Golul este întotdeauna în prim-plan: prin pauze sau note de lungă durată, repetiții mecanice, ‘degradarea’ informației muzicale”¹.

¹ Georgescu, p. 627

Ceva similar se poate observa la Stroe și în alte lucrări: „Ciudata temă principală din *Prairies-Prières* pentru saxofon și orchestră mare din 1992–93, titlu ce exploatează din punct de vedere lingvistic asemănarea aliterativă dintre cuvintele franceze „prairie” și „prières” și face astfel din nou aluzie la un *peisaj pustiu* (reprezentând golul) și la o *rugăciune* (reprezentând un obicei special, pur uman) constă dintr-o singură notă supraacută, stridentă și de lungă durată a saxofonului sopranino în mi bemol (efect sol bemol). Această notă apare pentru prima dată într-un haos greu de cuprins, *ca evenimentul cel mai puțin așteptat, și astfel se impune ca temă principală*. Aceasta este o expresie a singurătății și a unui gol insurmontabil [...] este un *gest tragic pur muzical*¹. *Ciaconna con alcune licenze* din 1995 pentru orchestră începe cu 21 de coloane masive, disonante, greu de diferențiat, care constau din *multiphonics* executate de patru oboae sunând iritant, ciudat de monoton, apăsător, fără speranță – metaforic vorbind, ‘ca o introducere în infern’². *Humoresca cu două priviri în gol* pentru ansamblu de cameră și orgă sau sintetizator, 1997 [...] începe ca o muzică mai degrabă veselă, ritmată [...] care este brusc întreruptă de o suprafață plată, lipsită de valoare informațională [...] care sugerează golul, nimicul – o suspendare surprinzătoare, o ruptură, moartea unei structuri muzicale³. În general, în *Carillons et échos (Six préludes solennelles)* pentru ansamblu de cameră domnește o atmosferă festivă, solemnă. În mișcarea a treia apare o imagine literară: „The loud lament of the disconsolate chimera” din *Tea Time Allusions* a lui T.S. Eliot, care – împreună cu *Coda* – face ca întreaga piesă să apară într-o altă lumină, depresivă [...] Aici contradicția dintre muzica plină de viață și gol, dintre *ordine* și *nimic*, este redată într-un mod și mai consecvent, chiar dacă efectul tragic este mai redus⁴.

Dacă urmărim explicațiile lui Stroe din „De ce compun” (parte a biografiei lui Kohli despre Stroe)⁵, ar trebui să includem introspecțiile mozartiene printre compozițiile morfogenetice, deoarece Stroe provoacă un fel de ruptură între partea a 5-a și a 6-a. Procesul prin care se ajunge la o ruptură ar putea fi văzut în partea a 5-a, cu *emoționalitatea* sa intensă, în contrast cu *răceala* dominantă din partea finală.

¹ Georgescu, p. 625

² Georgescu, p. 625

³ Georgescu, p. 624

⁴ Georgescu, p. 624

⁵ Angelika Kohli, *Und man hört sie doch*, ediție proprie, data exactă a apariției, necunoscută.

În descrierile lui Stroe privind compozițiile sale, compozitorul se dovedește a fi un matematician și om de știință bine informat, poate singurul compozitor la care știința naturii și „compoziția” în sensul de alăturare, de montare, se apropie atât de mult. Faptul că, la Stroe, dinamica tensiunii și dramatismul din piesele menționate, cum ar fi *Prairies-Prières* sau *Humoresca cu două priviri în gol*, se transformă aproape pe neașteptate într-un „vid compus”, nu se datorează însă doar artistului ca „braț prelungit al unui matematician”. Sursele occidentale pe care le-am consultat despre Aurel Stroe nu oferă niciun indiciu asupra faptului că Stroe s-ar fi ocupat vreodată de literatură sau că ar fi acceptat inspirație din ea. Nici în memoriile Angelikai Kohli nu se găsește vreo referire la acest lucru. Muzicologia românească ar putea da poate un răspuns precis în acest sens. Deși nu este obișnuit să se compare anumite pasaje muzicale ale unei opere direct cu literatura, am decis să fac tocmai acest lucru, deoarece imaginea golului pe care Stroe o transmite în piesele menționate din anii '90, corespunde unei gândiri sau unor curente literar-filozofice care, chiar dacă ceva mai devreme, au fost determinante pentru discursul intelectual din a doua jumătate a secolului XX. Prin aceasta se înțelege *expresionismul*, *literatura franceză* de la Baudelaire încoace, precum și *existențialismul* anilor '50 și '60 cu implicațiile sale *nihiliste*.

Această constatare necesită desigur cercetări suplimentare; ar trebui considerate, dintr-o perspectivă literară, *Mozart-Introspections* ca și celelalte lucrări analizate de Georgescu, precum *Prairies-Prières*, *Humoresca cu două priviri în gol*, precum și *Carillons et échos*, cu citatul său din T.S. Eliot „Tea Time Allusions”. Toate exemplele menționate au în comun *ruptura* care conduce la un anumit „vid”. Așa cum s-a remarcat deja mai sus, „un tragic în sensul romantismului german sau al postromantismului nu intră în discuție pentru Stroe [...] muzica sa se înscrie mai degrabă într-o estetică care se regăsește în linia Debussy–Satie, Stravinski–Bartók, Messiaen, Xenakis, Varèse, Ives¹. Dezvoltarea conținutului muzical și a „non-conținutului” (greu de exprimat verbal) în sensul unui „vid compus” ascunde o atitudine care, din perspectiva istoriei gândirii, ar putea fi clasificată drept „nihilistă”.

„Diferitele semnificații ale nihilismului de-a lungul istoriei gândirii pot fi stabilite în funcție de ceea ce se neagă: fie că este vorba de un *sens al vieții*, un sens al istoriei lumii, existența ființelor supranaturale, fapte recognoscibile, obligații morale, valori etc.”².

Filozofia lui Kant a marcat începutul sfârșitului credințelor religioase și a celor metafizice. Nu mai există *adevăr absolut*. Pentru științe, acest lucru

¹ Georgescu, p. 623

² Wikipedia, articolul *Nihilism*

înseamnă, de asemenea, că nu mai au o bază sigură. „Faptul că nu există adevăr; că nu există o natură absolută a lucrurilor, niciun 'lucru în sine' – acesta este însuși nihilismul, și anume cel mai extrem” [KSA XII, 351]¹.

Nietzsche a privit nihilismul din perspectivă genealogică, ca rezultat al unui proces istoric care se întinde de la Grecia antică până la creștinism. Pierderea credinței într-un Zeu atotputernic, așa cum era predată în Antichitate de Socrate și Platon, preluată în iudaism și apoi în creștinism, duce la distrugerea viziunii tradiționale asupra lumii și, prin urmare, la devalorizarea tuturor valorilor existente până atunci. „Ce înseamnă nihilismul? Că valorile supreme se devalorizează” [KSA XII, 350]².

În drama lui Georg Büchner (1813–1837) *Moartea lui Danton* (1835), personajul principal, imediat înainte de a fi dus la eșafod, scoate un strigăt disperat: „Lumea este un abis. Nimicul este zeul lumii care urmează să se nască!”³. Pe parcursul dramei, Danton trebuie să renunțe la atitudinea sa moderată față de Revoluția Franceză, deoarece Robespierre a preluat acum puterea și Danton este treptat îndepărtat, pentru că Robespierre nu tolerează pe nimeni lângă el și lasă ghilotina să vorbească în repetate rânduri în numele său. Astfel, Danton este lipsit și de structura sa spirituală, de sensul vieții sale și de convingerile sale. În fața atâtor violențe care amenință să capete viață proprie, el își pierde și încrederea în principiile sale și, odată cu aceasta, în sine însuși, ceea ce îl face să strige acum fraza de disperare menționată mai sus: „Nimicul este zeul lumii care urmează să se nască.” Astfel, Büchner invocă o *atitudine nihilistă* deja discutată în epoca sa.

În *Woyzeck* (1836) al lui Büchner, personajul principal îi strigă camaradului său: „Se aude în spatele meu, sub mine (bate cu piciorul în pământ) gol, auzi? Totul e gol acolo jos. Francmasonii!” Și la sfârșitul scenei: „Liniște, totul e liniște, de parcă lumea ar fi moartă”⁴. Woyzeck este un soldat sărac și nu a beneficiat de o educație burgheză. Din cauza griii sale pentru Marie, cu care are un copil, a poziției sale sociale inferioare și a sentimentului său de lipsă de ieșire din impasul uman și material, pământul pe care stă este instabil: „Gol, totul e gol!”. Woyzeck pierde literalmente pământul de sub picioare. Lumea nu-i mai oferă siguranță. Se află în fața nimicului existenței sale. Goliciunea pământului simbolizează golul său interior, disperarea sa. Francmasonii sunt cei care ar urma să favorizeze ștergerea unei existențe pline

¹ KSA 350/351 înseamnă *Ediția critică a operelor lui Friedrich Nietzsche* (1980)

² KSA XII, 350

³ Georg Büchner, *Moartea lui Danton*, Stuttgart 1974, actul 4, scena 7, p. 73

⁴ George Büchner, *Woyzeck* (ed. Lothar Bornscheuer), Stuttgart/Ditzingen 1989, p. 12 și urm.

de sens în înțelesul creștinismului și, prin urmare, erau considerați un mare pericol pentru societatea de atunci.

Toate piesele lui Stroe, care tocmai au fost discutate, transmit la nivel muzical o anumită *nesiguranță, incertitudine, neîncredere, neajutorare*, deoarece se dezvoltă într-o sferă aparent lipsită de evenimente muzicale convenționale. Golul evocat de Georgescu își găsește corelarea în pierderea credinței și a încrederii, într-o atitudine nihilistă, care, atât la Danton, cât și la Woyzeck, se sfârșește într-o profundă nesiguranță, ba chiar cu moartea, iar la Woyzeck, cu uciderea iubitei sale. În acest sens, Esslin scrie în monografia sa despre teatrul absurdului: „Woyzeck [...] este una dintre primele piese din literatura universală care transformă o creatură chinuită, un om aproape slab de minte și bântuit de halucinații, într-un erou tragic [...] În el se regăsesc deja în germen unele fenomene ulterioare: anumite opere ale lui Brecht, expresionismul german și latura sumbră a teatrului absurdului, așa cum se manifestă în piesele timpurii ale lui Adamov”¹.

În literatura expresionistă și absurdă se găsesc câteva gesturi care ilustrează un proces de ruptură similar cu cel observabil în operele lui Stroe: 1) o schimbare neașteptată a decorului acțiunii, 2) o anumită brutalitate, 3) intrarea într-o altă sferă, negativă, fără speranță.

Poezia *Verfall* (I) (1913) de Georg Trakl (1887–1914) este scrisă în formă de sonet². Cele două cvartete de la început lasă eul liric să observe zborul păsărilor și transmit o atmosferă pozitivă. Terzetele următoare sunt însă introduse de o frază celebră, ca o cesiune cu consecințe grave: „Atunci o adiere mă face să tremur în fața decăderii.” Imaginile poetice care urmează gravitează în jurul negativului, care nu mai are nimic de-a face cu zborul păsărilor lăudat de eul liric, ci cu „plânsul mierlei în ramuri fără frunze” și cu „dansul morții copiilor palizi” sau cu „marginile întunecate ale fântânii”. În ansamblu, primele două strofe sunt pozitive, cu conotații legate de viață, iar ultimele două strofe se referă la întuneric și la moarte.

În parabola lui Franz Kafka (1883–1924), *În fața legii* (1915), în pasajul final, relațiile sunt din nou inversate. După ce, timp de zeci de ani, portarul i-a refuzat bărbatului de la țară accesul la lege, în final se spune: „Portarul își dă seama că bărbatul este deja la capătul puterilor și, pentru a-i ajunge totuși la auzul său pe cale de a dispărea, îi strigă: ‘Nimeni altcineva nu a putut primi acces aici, pentru că această intrare îți era destinată doar ție. Acum plec și o

¹ Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, Reinbeck bei Hamburg 2006, p. 260

² Georg Trakl, *Verfall* II, în: George Trakl, *Das dichterische Werk*, Deutscher Taschenbuch Verlag München, p. 35

închid””. Omul de la țară își petrece deci întreaga viață încercând să fie lăsat de portar să intre în domeniul Legii. Din respect pentru consecințele pe care portarul i le descrie, în cazul în care ar încerca să intre de unul singur, omul rămâne toată viața așezat în fața ușii, pentru ca, în cele din urmă, în fața morții sale, să primească răspunsul descris mai sus. Ceea ce rămâne și aici este *un vid, un absurd al situației*¹.

În sonetul *A une passante* din colecția de poezii *Les Fleurs du Mal* (1861) a lui Charles Baudelaire (1821–1867), „eul liric” se entuziasmează pentru o doamnă în trecere, îndoliată, al cărei mers distins îl impresionează foarte mult. În al doilea segment, el începe să aiureze: el evocă „pasul ușor și nobil”, el „bea din ochii ei”, cade „în spasme ca un extaziat”, dar sub un „cer palid, plin de furtună”. În terzetele următoare, situația se schimbă decisiv și brusc: „Un fulger [...] și apoi noaptea”. Rămâne în *suspans* dacă aici se referă la noaptea fizică sau la o noapte metafizică, pentru că „eul liric” se simte disperat că poate nu o va mai vedea niciodată pe acea doamnă, nu știe încotro se va duce ea. Baudelaire prezintă stările sufletești ale protagoniștilor poeziei sale în final în așa fel încât trecătoarea pare că ar fi știut de iubirea „eului” liric. Ceea ce rămâne este iluzia și dezamăgirea. Rămâne un gol al iubirii dezamăgite, în care sferile, fie ele fizice sau metafizice, rămân neclare².

În piesa de teatru *Așteptându-l pe Godot* a lui Samuel Beckett (1906–1989), atribuită teatrului absurdului, acest absurd constă în faptul că Vladimir și Estragon îl așteaptă pe un anume Godot, dar acesta nu vine și nu va veni. Piesa în sine descrie golul existențial al personajelor care *așteaptă*, dar a căror așteptare nu este niciodată împlinită. Așteptarea rămâne goală. Martin Esslin scrie despre aceasta: „Tema piesei nu este Godot, ci *așteptarea*, așteptarea ca trășătură esențială a ființei umane. Toată viața noastră așteptăm ceva; Godot întruchipează ceea ce așteptăm – fie că este un eveniment, un lucru, o persoană sau moartea. Mai mult decât atât: în starea de așteptare trăim trecerea timpului în forma sa cea mai pură și mai directă”³.

Se remarcă faptul că toate piesele care evocă „golul” la Stroe, au fost create în anii '90. La începutul anilor '90, Stroe a pierdut, conform mărturiei partenerei sale de viață Angelika Kohli, mai multe persoane importante din

¹ Reinhard Dithmar (ed.) *Fabeln, Parabeln und Gleichnisse*, München 1970, în: Franz Kafka, *Vor dem Gesetz*, p. 230 și urm.

² Friedhelm Kemp și Claude Pichois (ed.), *Charles Baudelaire, Opere complete/Scrisori*, Darmstadt 1975, *Les Fleurs du Mal*, XCIII *A Une Passante*, p. 244

³ Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, Frankfurt am Main 1971, Martin Esslin, op. cit., p. 35

viața sa. Nimic nu indică însă o criză de identitate ulterioară a artistului. Pe de altă parte, deși în acest deceniu au fost create multe lucrări semnificative, precum *Prairies-Prières*, acestea nu sunt menționate de Kohli în biografia lui Stroe. Unele stări sufletești ale lui Stroe, despre care Kohli oferă de altfel cu ușurință informații, nu sunt menționate. Ar putea avea acest lucru legătură cu o criză existențială? Întrebarea poate rămâne doar o speculație. Pe de altă parte, Stroe a trebuit să accepte multe rupturi (de existență): pierderea locului de muncă al tatălui său în România devenită socialistă, cel de-al Doilea Război Mondial, reformele Jdanov, fuga sa din România în anii '80, soarta de a rămâne în Germania în loc să se întoarcă în SUA ca experimentator respectat al noilor tehnici electronice. În portretele sale *Între determinare și haos și Haos și armonie*, Thomas Beimel îl descrie pe Stroe ca pe un om care ia în considerare totalitatea cosmosului, dar care nu se simte legat de nimic transcendent. Mai degrabă l-am putea descrie ca pe cineva care a căutat transcendentalul în interiorul lumii și a cărui misiune în viață a fost „să reflecte muzical starea lumii din ultimele două treimi ale secolului al XX-lea și să facă auzite în muzica sa adâncurile abisale ale acesteia, fără a se simți în mod ostentativ ca un acuzator al unei puteri superioare”. Potrivit lui Beimel, Stroe a dorit să facă perceptibile, prin muzică, *limitele unei lumi*. Se pare că acest lucru s-a întâmplat în mare parte în anii '90¹.

Traducere din limba germană: Corneliu Dan Georgescu

SUMMARY

Adalbert Grote

“The Void” composed by Aurel Stroe in *W. A. Mozart Sound Introspections* and other works. Connections to nihilistic tendencies in European realism and expressionism

In *W. A. Mozart Sound Introspections*, numerous musical events can be observed within the first five movements: developmental processes, rhythmic and melodic inventiveness, and sharply contrasted dynamics all demonstrate the composer's originality. By contrast, the sixth movement presents an “empty” waltz characterized by uniform rhythms and an absence of clear

¹ Thomas Beimel, *Zwischen Determination und Chaos. Portrait des rumänischen Komponisten Aurel Stroe*. MusikTexte 99, Köln, decembrie 2003

musical design. Comparable features can be found in other works by Stroe, such as *Prairie–Prières*, in which the “prairie” likewise evokes emptiness and desolation. Similar compositional tendencies appear in *Ciaccona con alcune licenze* and *Humoresque*, both of which convey impressions of emptiness, as well as in *Carillons et échos*, where the quotation from T. S. Eliot’s *Tea-Time Allusions* lends the work an even darker character. Here, music and meaninglessness, order and nothingness, are set in deliberate contradiction. This group of compositions, written mainly during the 1990s, expresses a profoundly nihilistic vision of a world that has become increasingly senseless. The collapse of musical values symbolically reflects a broader collapse of all values that sustain human existence. Nietzsche famously formulates this idea in *The Will to Power*: “What does nihilism mean? — That the highest values devalue themselves.”

Parallels to Stroe’s nihilistic outlook can be found in several major works of European literature. Georg Büchner’s dramas *Danton’s Death* and *Woyzeck* portray the existential despair of their protagonists. Charles Baudelaire’s poem *À une passante* symbolically evokes the fleeting and unstable nature of modern experience, while Georg Trakl’s *Verfall* reflects the transience and decay of reality. Franz Kafka’s parable *Before the Law*, conveys the senselessness and inaccessibility of existence. Finally, Samuel Beckett’s *Waiting for Godot* presents humanity’s futile dependence on the arrival of a saviour and the absurdity of waiting.