

STUDII

Geneza și dimensiunile spectrale ale plasmei sonore în muzica lui Horațiu Rădulescu

Liviu Marinescu

Portret de compozitor

După mulți ani de la plecarea lui Horațiu Rădulescu dintre noi, o mulțime de mistere și contradicții continuă să învăluie muzica sa. Partiturile compozitorului ascund secrete de puțini cunoscute, iar în puținele interviuri care ne-au rămas găsim adeseori afirmații enigmatice, în care calcule aprofundate din sfera acusticii se împletesc cu poezia și filozofia. În sălile de concert, lucrările sale deschid calea unor experiențe sublimе, care pun sub semnul întrebării dimensiunile tradiționale ale ritualului muzical. Referințele divine, ecurile arhaice, tradiția bizantină, și parfumul misterios al lumii orientale colorează un peisaj sonor fantastic, al unor lumi doar de Rădulescu știute. Îndrăzneț și ambiguu în același timp, Rădulescu și-a asumat în mediul parizian rolul de filozof rebel al muzicii de avangardă. Rămânem așadar fascinați de muzica sa, învăluiți de mister, și fără răspunsuri. Aceasta cred că a fost de fapt și dorința sa.

În occident, Horațiu Rădulescu este considerat astăzi cel mai important compozitor spectral român, recunoscut mai ales ca inventator al muzicii plasmaticе. Încă din anii de studenție la Conservatorul din București, Rădulescu a fost atras de rezonanța naturală a sunetului cu mult înainte ca termenul de muzică spectrală să fie menționat în Franța. Pornind de la tradiția eterofonă promovată de Ștefan Niculescu și de la idealurile tinerei mișcări spectrale din România, Rădulescu a inventat în anii '70 conceptul de plasmă sonoră, pe care l-a explorat neîncetat până în ultimii ani ai vieții sale. În ciuda caracterului ambiguu, plasma sonoră nu este un fenomen indescritibil. Compozitorul a ținut conferințe, a acordat câteva interviuri, iar studiul atent al partiturilor ne ajută să identificăm principalele elemente ale muzicii plasmaticе. Ocaziile

extrem de rare de a-i asculta lucrările în concert rămân însă un obstacol major. Rădulescu a fost fascinat de ce este între, de ceea ce nu atingem și de fuziunea unor domenii opuse precum matematica și poezia, motiv pentru care caracterul magic al muzicii sale se revelează mai curând în sălile de concert.

„Am fost foarte bun la matematică și toți au crezut că voi deveni un om de știință. Am vrut însă să fac un tip de matematică puțin mai poetic, și să mă dedic muzicii.”¹

Pragmatismul nu a fost o prioritate pentru Horațiu Rădulescu. Reprezentarea grafică a plasmelor sonore se întinde pe un spectru foarte larg, cu mari diferențe între lucrări, determinate de instrumentele utilizate și de materialul sonor sculptat. Desenele, elementele grafice și sugestiile poetice înlocuiesc componentele tradiționale ale partiturii. După plecarea sa în occident, moda noilor sisteme de notație l-a atras și pe el, însă dorința de a scrie diferit s-a legat mai curând de necesitatea de a compune diferit. Deși partituri novatoare au existat încă din secolul XV, Rădulescu a făcut parte din grupul de compozitori moderni care a continuat să pună sub semnul întrebării limitele sistemului grafic muzical european.² De-a lungul mai multor secole, compozitorii au elaborat un sistem de notație îndreptat către precizie, și în special către o cât mai strânsă legătură între ceea ce se vede, se cântă, și se aude. Rădulescu a văzut această tradiție ca un obstacol major în calea muzicii plasmatice. Pentru a putea păstra inițiativa și procesul creativ în mâna interpreților, partiturile sale conțin adeseori alegorii, referințe divine, trimiteri spre budism, precum și elemente poetice și grafice al căror rol este de a rupe interpretul de notația cu „puncte și linii”³. Toate aceste elemente au condus la dificultăți mari pentru interpreții interesați de muzica plasmatică, care adeseori, trebuie să treacă printr-un complex proces de inițiere. Pentru mulți ani apoi partiturile sale au circulat într-un cerc foarte restrâns de entuziaști, până când familia și prietenii săi au reușit să organizeze un sistem de distribuție prin Lucero Print, editura creată de Rădulescu la mijlocul anilor '80.

Fascinația comunității spectrale pentru muzica lui Rădulescu rămâne în contrast cu un anumit scepticism care s-a format de-a lungul timpului în mediul

¹ Nathalie Krafft, *Horațiu Rădulescu: la composition des nuages*; Le monde de la musique, Paris, iunie 2001, Nr. 255, 46.

² Compozitorul francez Baude Cordier, activ în perioada *ars subtilior*, este un exemplu bine cunoscut. Mai avem după aceea o serie de nume importante în secolul XX care l-au precedat pe Rădulescu, precum John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, sau Sylvano Bussotti.

³ Horațiu Rădulescu, *Sound Plasma: Music of the Future Sign*; München, Germania, Edition Modern, 1975.

academic. În scrierile sale se observă adeseori o lipsă de rigoare, promovarea unor fenomene obscure care nu pot fi percepute sau cuantificate, și în mod general o abordare a fenomenelor acustice în afara laboratorului de studiu. De exemplu, Rădulescu a consacrat mai mult de două decenii din viața sa studiului fenomenului de sumă și diferență dintre două înălțimi, cunoscut și ca efectul Tartini, în care un al treilea sunet este perceput de ureche adunând sau scăzând două frecvențe. Acest fenomen psihoacustic, o iluzie auditivă de fapt, apare foarte rar, și doar atunci când o mulțime de condiții se întrunesc în același timp.¹ Organiștii și inginerii de sunet sunt printre cei mai bine educați în acest domeniu, însă majoritatea interpreților și publicul larg nu pot percepe acest fenomen, rar întâlnit. Un alt exemplu bizar este un amplu articol publicat în 2003 în jurnalul Academiei de Științe din New York despre creierul uman și rezonanța naturală, din care nu aflăm nimic despre acest subiect, dar găsim o amplă descriere a lucrărilor sale, însoțită de partituri și poze.² Am observat apoi de-a lungul anilor, critici subtile dar neobosite asupra întregului fenomen Horațiu Rădulescu, care deși fascinant și învăluit de o anumită aură de geniu, nu ar trebui să fie luat în serios. În discuțiile private cu o serie de compozitori care l-au cunoscut îndeaproape, mi s-a relatat faptul că Rădulescu a fost preocupat mai curând de propriul succes, decât de idealurile mișcării spectrale din România, despre care nu a vorbit deloc în occident. În fond, nici nu avea de fapt de ce să promoveze această mișcare, căci în ciuda originilor comune, el nu a făcut parte niciodată din ea. Așa după cum a notat și Bob Gilmore, Rădulescu a avut opinii acide asupra multor colegi de generație, mai ales după ce a ajuns în occident: „*Cât despre colegii de generație, este mai bine să nu-l cităm.*”³

Legăturile lui Horațiu Rădulescu cu România au fost complexe, umbrite în anii '60 de evenimente dramatice. În perioada studenției, Rădulescu a fost dat afară din conservatorul bucureștean, apoi reprimat după câțiva ani. Tatăl său, Ilie Rădulescu, poreclit „Ilie Lăptărie”, a fost fondatorul și directorul ziarului legionar *Porunca Vremii*, în care pentru mulți ani s-a promovat un antisemitism virulent. Arestat și judecat într-un proces notoriu al ziariștilor criminali de război, Ilie Rădulescu a petrecut anii 1946-1956 și 1956-1964 în

¹ De-a lungul ultimilor patru secole, fenomenul sumei și diferenței dintre două înălțimi sonore a fost discutat în detaliu de Giuseppe Tartini, Joseph-Louis Lagrange, Thomas Young, Wilhelm Weber, Georg Ohm și Hermann von Helmholtz, printre mulți alții.

² Horațiu Rădulescu, *Brain and Sound Resonance; The World of Self-Generative Functions as a Basis of the Spectral Language of Music*; Annals of the New York Academy of Sciences, New York, 2003, 322-363.

³ Bob Gilmore, *Horațiu Rădulescu – Sound Plasma and Spectral Music*; Tentative Affinities, Apple iTunes podcast, postat pe 29 august 2014.

detenție.¹ Este cunoscut faptul că Mihail Jora, directorul conservatorului bucureștean în anii '40, a avut o serie de conflicte cu tatăl lui Horațiu Rădulescu în perioada guvernului legionar. Deși nu am găsit documente care să consemneze acest lucru, atât Octavian Nemescu cât și Simeon Ulubeanu mi-au relatat faptul că Mihail Jora precum și mulți alți intelectuali și oameni de cultură din anii '40 au fost amenințați cu moartea de Ilie Rădulescu. O examinare atentă a ziarului legionar *Porunca Vremii*, în măsura în care arhivele au păstrat întreaga colecție, ar clarifica cu siguranță validitatea acestor afirmații. În mod evident, după fuga lui Horațiu Rădulescu din țară în 1969, nu mai exista cale de întoarcere, mai ales după ce compozitorul a dobândit cetățenia franceză în 1974 și a dedicat lucrarea *Aur Pulsars* tatălui său, în 1978. Episoadele legionare din istoria familiei lui Horațiu Rădulescu s-au petrecut însă înainte și imediat după nașterea compozitorului în ianuarie 1942, motiv pentru care ele rămân în linii mari irelevante.

Absența implicită a lui Horațiu Rădulescu din mișcarea spectrală românească se evidențiază prin lipsa totală a oricăror concerte și dezbateri publice legate de muzica sa în perioada comunistă. Incluziunea sa în Uniunea Compozitorilor s-a produs în 1970, dar calitatea de membru i-a fost retrasă în 1975, la un an după ce a primit cetățenia franceză.² Acest fenomen nu a fost singular. Mulți alți compozitori au fugit din România în aceeași perioadă, toți fiind expulzați din Uniunea Compozitorilor și șterși din memoria publică. Firește, programarea unor lucrări venite din diasporă era de neconceput. Se observă însă o lipsă de entuziasm și în anii '90, când după ce lucrările *Iubiri* și *Das Andere* au fost incluse în primele două ediții ale *Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi*, muzica sa a lipsit din acest important festival în următoarele patru ediții.

În ciuda ruperii de familie, de prieteni, și de foștii profesori, găsim adeseori în muzica sa titluri și referințe la țara natală, precum *Acolo Dincolo*, *Iubiri* (lucrare dedicată mamei sale), *Mioritic Space*, *A Doini*, sau *Doruind*. La un nivel mai profund recunoaștem sunetul buciului, țipăturile, și mai ales caracterul arhetipal al folclorului românesc, pierdut undeva, departe de energiile vieții muzicale pariziene. Pentru publicul din vest, toate aceste referințe la o lume îndepărtată și stranie au creionat un peisaj exotic, în timp ce pentru colegii săi de la București ele au apărut ca o extensie firească a unei

¹ Octavian Roske, coordonator, *Mecanisme Represive în România, 1945-1989*; Institutul Național Pentru Studiul Totalitarismului, București, 2008, 132.

² Octavian Lazăr Cosma, *Universul Muzicii Românești*; Editura Muzicală, București, 1995, 431.

bine cunoscute tradiții folclorice. Acesta ar putea fi un alt motiv pentru care a existat o anumită reticență pentru muzica sa în România, manifestată și după revoluția din 1989. Toate aceste rupturi și contradicții au conturat portretul unui compozitor plin de mistere, a cărui muzică a fost la egalitate admirată și neînțeleasă.

Geneza muzicii spectrale în România

Horațiu Rădulescu este astăzi cel mai cunoscut compozitor român asociat direcției spectrale, în ciuda faptului că nu a fost un membru fondator iar singura sa lucrare spectrală cu rădăcini în România a fost scrisă practic în Franța. Primii pași către apariția acestei mișcări de avangardă au fost posibili în 1963, atunci când conducerea comunistă de la București s-a distanțat de Uniunea Sovietică, și a relaxat treptat regulile șablonului componistic. Deși o parte din compozitorii români erau la curent cu noile direcții moderniste din vest încă din anii '50, cenzura de partid nu a permis niciodată debateri publice sau concerte care să promoveze idei și tehnici avangardiste. În 1961 de exemplu, atunci când Aram Hacıaturian a vizitat Conservatorul din București în fruntea unei delegații de compozitori de la Moscova, studenții i-au prezentat lucrări de natură neoclasică.¹ La mijlocul anilor '60 însă, o serie inedită de conferințe dedicate muzicii noi, coordonată de muzicologul George Bălan, a debutat la același conservator. Lucrări de Varèse, Xenakis, Boulez, Stockhausen și mulți alții au fost prezentate unui public larg, în care se regăseau nu numai muzicieni, dar și scriitori, arhitecți, doctori, și ingineri. Aceste conferințe au fost acompaniate de articole la fel de îndrăznețe, publicate de George Bălan în revista *Contemporanul*. Aici găsim așadar geneza spectralismului românesc, și mai târziu, ideile care au dat naștere muzicii plasmatice.

După prezentarea pe larg a noilor direcții estetice din muzica europeană și americană, compozitori români au fost invitați să-și discute lucrările. Printre ei, Ștefan Niculescu, unul din profesorii lui Horațiu Rădulescu, a pus în evidență valențele deosebite ale eterofoniei, în contextul celor patru sintaxe muzicale. Niculescu a făcut o distincție clară între sintaxa în muzică și lingvistică, motiv pentru care mai târziu a preferat utilizarea termenului de *categorii sintactice*.² În viziunea sa, compozitorii români ar fi trebuit să-și dezvolte un limbaj diferit de cei polonezi, care continuând în tradiția lui

¹ Corespondență prin email cu Octavian Nemescu, 17 iulie 2017.

² Corneliu Dan Georgescu, *Categoriile sintactice muzicale după Ștefan Niculescu; noi contexte și perspective*; Muzica, București, Nr. 2, 2017, 26.

Xenakis, erau interesați în acea perioadă de masele sonore și texturile dense.¹ La mijlocul deceniului șase, paralela cu tradiția modernistă poloneză avea o însemnătate particulară, căci Niculescu, Aurel Stroe, și Tiberiu Olah și-au prezentat lucrările la *Toamna Varșoviană* pentru prima oară în 1965.² Niculescu a evidențiat faptul că deși masele sonore și eterofonia își găsesc originile într-un obiect sonor singular, multiplicat și desincronizat, acest obiect este neacordat într-o masă sonoră, și acordat în cazul eterofoniei. Un alt argument în favoarea eterofoniei a fost legat de rădăcinile ei în tradițiile muzicale vechi, spre deosebire de masele sonore, care își au originile în ambientul sonor de zi cu zi.³ Concomitent, György Ligeti începuse deja să utilizeze în lucrările sale o tehnică de compoziție bazată pe micropolifonie, concept care prezintă câteva similarități cu eterofonia. După câțiva ani, primul contact al lui Niculescu cu muzica lui Ligeti s-a produs la Darmstadt în 1966, atunci când a avut ocazia să asculte o interpretare a lucrării *Lux aeterna*. Intersecțiile dintre eterofonie și micropolifonie au fost evidențiate de Niculescu și Ligeti la ediția din 1992 a festivalului Wien Modern, într-o discuție moderată de Karsten Witt.⁴

După conferințele lui Ștefan Niculescu de la conservator, în 1965, conducerea instituției i-a oferit podiumul lui Corneliu Cezar, proaspăt absolvent al clasei de compoziție în 1962. Horațiu Rădulescu era prezent și el, fiind readmis la clasa de compoziție după câțiva ani, imediat după ce tatăl său a fost eliberat din detenție de regimul comunist.⁵ Într-o manieră fermă, Corneliu Cezar a atacat în expunerea sa atât serialismul cât și aleatorismul, propunând în același timp revenirea la fundamentală și la primele armonice superioare, în contrast cu interesul multor alți compozitori din acea perioadă pentru masele sonore și acordurile de tip *cluster*, care apar în zona mai înaltă a spectrului sonor. În timp ce Niculescu și ceilalți profesori de la conservator au fost mai curând sceptici în fața acestor teorii, Corneliu Cezar a găsit un suport considerabil din partea colegilor săi mai tineri. În mod surprinzător, înainte ca primul grup avangardist român reprezentat de Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru și Tiberiu Olah să ajungă la maturitate, un al doilea grup, reprezentat de tinerii compozitori spectrali, își făcea deja apariția la

¹ Andra Frățilă, *De vorbă cu Octavian Nemescu*; Muzica, București, Nr. 1, 2016, 4.

² Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*; Editura Muzicală, București, 1991, 91.

³ Octavian Nemescu, interviu cu Liviu Marinescu; București, Romania, 29 mai 2011.

⁴ Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*; Editura Academiei Române, București, 2006, 137-156.

⁵ Nemescu, 2011

conservatorul bucureștean. Un conflict între cele două generații nu a existat însă, după cum Octavian Nemescu remarca într-un studiu dedicat avangardei muzicale din România:

„De observat că în atitudinea estetică a acestor compozitori din generația anilor '60 (ai secolului trecut) avangarda românească capătă ipostazele unei revoluții „blânde”, fără vehemența atitudinală a colegilor din Vest. Se caută astfel, restituirea stării de acordaj (a eterofoniei) spre deosebire de cultivarea dezacordajului și a disonanței tari, dure, din textura celor din Occident.”¹

Pe lângă Corneliu Cezar, din tânărul grup de compozitori spectrali mai făceau parte Octavian Nemescu și Lucian Meșianu. Deși influențat de colegii săi cu mai multă experiență, Horațiu Rădulescu nu poate fi asociat acestui grup, având în vedere atât diferența de vârstă, cât și excluderea lui din conservator la începutul anilor '60. Într-o scrisoare trimisă lui Nemescu, Meșianu și-a amintit de una din întâlnirile tinerilor compozitori:

„Într-o zi, Cornel ne invită la el și spre marea noastră mirare îl găsim cu un ventilator, pe palele căruia legase o serie de fire de piele și pe care-l deplasa în sus și în jos pe corzile grave ale pianului. Am fost înmărmuriți de armonia care se degaja prin interferențele ce se realizau datorită armonicelor naturale. Au urmat discuții pasionante despre posibilitatea de a acorda diferit instrumentele din orchestră sau imaginarea unor alte notații pentru a realiza o partitură lizibilă. Am rămas foarte puțini martori care pot vorbi despre acea perioadă de efervescentă căutare, în care exista o adevărată emulație între tinerii compozitori pentru a depăși vechile norme.”²

Aceste experimente și discuțiile care au urmat s-au constituit mai târziu într-o sursă de inspirație și pentru Rădulescu. După aproape patru decenii, într-o discuție legată de „icoanele sonore” – pianе preparate poziționate vertical – compozitorul și-a amintit de perioada experimentală din anii de studenție, fără însă să-l menționeze pe Corneliu Cezar:

„Am construit pânze de păianjen din fire de nailon de diferite grosimi, plasate între pianе, căci sunt câteva icoane sonore. Poți folosi câte instrumente vrei, chiar 17 icoane sonore, pianе mari de concert poziționate vertical. Le transporti fără capac, și poți vedea astfel placa de

¹ Octavian Nemescu, *Avangarda în componistica românească*; Revista Muzica, București, Nr. 1, 2010, 6.

² Lucian Meșianu, *Corneliu Cezar Vizionar*; scrisoare către Octavian Nemescu, Lausanne, Elveția, 7 septembrie, 2010.

bronz și corzile. Câteodată cântă la ele cu degetele unse cu sacâz pe unele din fire, punând în rezonanță mai multe pianе în același timp. [...] Am făcut acest lucru mai mult acasă. Probabil începând cu anii '64, '65, cam așa ceva.”¹

Primele lucrări care au pus în practică ideile acestui tânăr grup de compozitori au apărut la mijlocul anilor '60. În 1965 de exemplu, în Studioul de Muzică Electronică al Conservatorului din București, Corneliu Cezar realizează o lucrare electroacustică denumită AUM, în care o serie de incantații, versuri, și fragmente pre-înregistrate se suprapun unui lung ison pe sunetul *do*. Doi ani mai târziu, Nemescu scrie *Iluminații* pentru orchestră, lucrare în care sunetul unui ison este multiplicat și împărțit pentru a stabili durata și proporțiile armonicelor sale. Compoziția a fost publicată în 1969 și interpretată în primă audiție peste doi ani. Multe alte lucrări spectrale au urmat, precum *Concentric* pentru ansamblu cameral și bandă, scrisă de Nemescu în 1969, și *Pythagoreis*, realizată de Mețianu în 1970, la Köln. În urma călătoriilor lui Mețianu în occident, sponsorizate de *British Council* în 1967 și de Guvernul German în 1970, aventurile sonore ale acestui grup se făceau cunoscute și peste granițele României.² În 1972 de exemplu, *Concentric* și *Stimmung* de Stockhausen au fost prezentate la festivalul din Darmstadt.

Deschiderea regimului communist către elita artistică românească a continuat să crească de-a lungul deceniului șase, în special în muzică și literatură. Pentru mulți dintre tinerii compozitori de la conservatorul bucureștean, dorința de a descoperi noi teritorii muzicale și speranța că cenzura ar putea deveni un fenomen al trecutului au dat naștere unor noi energii creatoare. În timp ce Ștefan Niculescu a avut ocazia să călătorească în occident, de unde s-a întors cu noi partituri muzicale, o mulțime de concerte și conferințe au continuat să fie organizate în București. Octavian Nemescu și-a adus aminte de multe ori de o expoziție organizată de guvernul american în 1968, în care a fost prezentată muzica compozitorului La Monte Young. Au existat unele speranțe chiar și pe scena politică. În același an, după invazia armatelor comuniste din Cehoslovacia, criticile aduse de Nicolae Ceaușescu au confirmat încă odată faptul că România dorea să rămână independentă de Uniunea Sovietică și de politicile agreeate în Pactul de la Varșovia. Din păcate însă, aceste speranțe au dispărut treptat, atunci când inspirat de vizita sa în Coreea de Nord în 1971, Ceaușescu a decis să importe cultul personalității

¹ Bob Gilmore, *Wild Ocean: An Interview with Horațiu Rădulescu*; Contemporary Music Review, 2003, Vol. 22, Nr. 1/2, 111-112.

² Lucian Mețianu, conversație telefonică cu Liviu Marinescu, 16 septembrie 2011.

promovat de Kim Ir-sen. Imaginile filmate în timpul acestei vizite de stat continuă să impresioneze și astăzi, după mai mult de jumătate de secol.

În această perioadă, Horațiu Rădulescu a studiat compoziția cu Ștefan Niculescu, care era recunoscut pentru conferințele sale remarcabile dedicate muzicii experimentale, de la Gesualdo, Monteverdi și Bach, până la Webern și Stravinski.¹ Prima compoziție din anii studenției a fost *Sonetto di Dante*, op. 0 pentru bas și violoncel, o lucrare eminent melodică scrisă în 1962, în care vocea și instrumentul sunt angrenate în mișcări paralele. În 1967 a urmat *Omaggio a Domenico Scarlatti*, op. 2, o scurtă piesă dodecafonică pentru pian sau clavecin publicată în 1974 la Editura Modern. Compusă cu un an mai târziu și publicată în 1971 în Germania, *Leagăn abiselor*, op. 5 pentru pian sau clavecin, este prima lucrare importantă în care Rădulescu încorporează elemente din cântul bizantin, combinate însă cu gesturi muzicale tipice serialismului. La fel ca și în *Omaggio a Domenico Scarlatti*, această primă sonată pentru pian în două mișcări debutează cu o linie melodică în zona de mijloc a instrumentului, care este gradual extinsă în registrele extreme. Tehnici dodecafonice se pot identifica atât în primul *Cvartet de coarde*, op. 4, scris între 1966 și 1967, cât și în cel de-al doilea, op. 6, scris între 1967 și 1971, care este de altfel subtitrat *Homage à Anton Webern*. Varianta finală a celui de-al doilea cvartet – foarte probabil concepută după plecarea din România – conține instrucțiuni pentru utilizarea unei benzi de magnetofon, precum și a două pianе dezacordate, folosite ca instrumente de rezonanță. În nici una dintre aceste lucrări scrise în anii de studiu nu se pot găsi elemente spectrale, un interes pentru armonicele superioare, sau utilizarea consistentă a eterofoniei. În această perioadă, Niculescu începuse să se distanțeze deja de dodecafonism, și în cursurile sale de la conservator punea în discuție posibilitatea utilizării unor serii de sintaxe sau serii de eterofonii. La examenul de absolvență din 1969, Rădulescu a prezentat *Taaroa*, o lucrare orchestrală amplă dedicată lui Mircea Eliade și inspirată de o deitate polineziană. Acuzat de misticism, tânărul compozitor a găsit doar susținerea lui Aurel Stroe.² După plecarea sa în occident, *Taaroa* a fost prezentată în primă audiție la ediția din 1971 a festivalul Gaudeamus din Olanda. Se pune astfel întrebarea în ce măsură afirmațiile lui Rădulescu din 2003 despre utilizarea pianului preparat și a *icoanelor sonore* încă din anii '64 sau '65 sunt precise din punct de vedere istoric, având în vedere faptul că scriitura sa a continuat să fie puternic influențată de școala serială până în ultimul an de studii.

¹ Gilmore, *Wild Ocean*, 108.

² <https://horatiuradulescu.com>, pagină accesată pe 1 august 2025.

Prima apropiere de tânăra mișcare spectrală din România s-a produs după absolvirea conservatorului, atunci când Rădulescu și-a manifestat interesul pentru un tip de muzică bazat pe armonicile superioare ale sunetului:

„Deja în 1969 înainte de plecarea din țară, într-una din ultimele mele convorbiri cu maestrul Niculescu îl anunțam că am o viziune foarte interesantă asupra unei piese pentru 9 violoncele – Credo, op. 10. Era o muzică bazată pe 45 de armonice ale unui „do” grav, care sunt cântate pe tot violoncelul, conținând și o viziune complexă asupra macroformei: primul violoncel cântă 9 muzici diferite, al doilea pierde una din ele dar își dilată cele 8 care-i rămân ș.a.m.d., până când ultimul violoncel nu mai cântă decât o singură muzică din cele 9, dar într-un timp de 55 de minute.”¹

Planurile pentru această primă lucrare spectrală s-au materializat însă la Paris, căci în discuțiile sale cu Octavian Nemescu, Rădulescu a descris doar o serie de tehnici instrumentale, fără să fi arătat nicio partitură. Profitând de ocazia de a călători în occident, Rădulescu a plecat definitiv din țară la scurt timp după ce ideea inițială din *Credo* a putut fi materializată:

„I-am dat un telefon maestrului Niculescu, și i-am spus: „Am o idee fantastică.” După aceea am plecat. A doua zi am plecat din România, în 1969. Deci compoziția nu era în totalitate gata, dar idea mi-a venit în România. Era, cum se spune, în aer, o intuiție poate.”²

Dintre tehnicile utilizate în *Credo*, Octavian Nemescu și-a amintit de sunete cântate sus pe o coardă, departe de fundamentală, acolo unde efecte speciale precum *flautando* și *sul ponticello* se aseamănă buciului sau cavalului. Rădulescu a menționat de asemenea cât de important era ca aceste instrumente să sune diferit, ca niște instrumente ancestrale, care ne-ar întoarce la origini. Este posibil ca o parte din aceste secțiuni să fi fost rescrise mai târziu, caci Editura Ricordi, care este unicul distribuitor al piesei *Credo*, marchează anii de compoziție ca 1969/1976. Din păcate, prima audiție s-a produs în 1979 la Saarbrücken în Germania, motiv pentru care această primă lucrare spectrală scrisă de Horațiu Rădulescu a fost practic necunoscută pentru aproape un deceniu. Mult mai târziu, atunci când Rădulescu a fost asociat mișcării spectrale din occident, compozitorul s-a distanțat de acest termen:

¹ Ruxandra Arzoiu, *Cu Horațiu Rădulescu*; Muzica, nr. 2, 1992, 149.

² Gilmore, *Wild Ocean*, 112.

„Nu-mi place această etichetă, chiar dacă în 1969 am inventat muzica spectrală, o sinteză a bizantinilor, a hindușilor, a sunetului în sine, a naturii.”¹

Din păcate, această declarație nu este corectă, căci *Credo* a fost precedată de *AUM*, *Concentric*, și probabil *Pythagoreis*. În grupul Cezar-Nemescu-Mețianu s-a utilizat adeseori termenul de „muzică arhetipală”, chiar și cel de „muzică pe fundamentală” sau „muzică fundamentalistă”, până când ultima variantă nu a mai fost posibilă din 1979, după Revoluția Islamică din Iran.² Termenul de muzică spectrală nici nu a existat de fapt până în 1979, atunci când Hugues Dufourt l-a pus în discuție pentru prima oară într-o serie de conferințe și articole publicate în Franța.³ Deși nu a inventat muzica spectrală, după plecarea sa în occident, Horațiu Rădulescu a devenit creatorul muzicii plasmatice.

Geneza plasmei sonore

După *Credo*, care a fost scrisă în totalitate la Paris, următoarea lucrare importantă compusă în 1970 a fost *Flood for the Eternal's Origins*, op. 11 pentru surse sonore globale, sau mai precis pentru 4 soliști, grupuri, sau ansambluri. În această perioadă, Rădulescu pune în discuție câteva noi teorii legate de tipurile de surse sonore, de experiența ascultătorului, și de multe alte dimensiuni în care muzica se împletește cu poezia, filozofia, matematica, și misticismul. O descriere mai precisă a conceptului de surse sonore globale a fost publicată în 1975, atunci când Rădulescu a împărțit sursele în cinci categorii, asociate celor cinci degete ale mâinii: sunetele produse de instrumente și obiecte, sunetele corpului uman, sunetele naturii, sunetele electronice, și sunetele limbilor vorbite care au o semnificație precisă.⁴ Lucrarea *Flood for the Eternal's Origins* a fost prezentată la Darmstadt în 1972 și la Bruxelles în 1973. Un an mai târziu, compozitorul scrie *Everlasting Longings*, op. 13a, o piesă pentru orchestră de coarde în care predomină pasajele texturale complexe, fluide, colorate cu efecte speciale și acoperite de „nori” de armonice naturale. Influențat de micropolifonia lui Ligeti și de texturile lui Penderecki, autorul este preocupat de crearea unor stări sonore

¹ Nathalie Krafft, *Horațiu Rădulescu: la composition des nuages*.

² Nemescu, 2011.

³ Hugues Dufourt, *Musique spectrale*; Radio France/Société internationale de musique contemporaine, SIMC, Paris, III, 1979, 30–32.

⁴ Horațiu Rădulescu, *Sound Plasma: Music of the Future Sign*; München, Germania, Edition Modern, 1975.

amorse, desenând astfel un peisaj muzical abstract, aflat într-o perpetuă mișcare. Compozitorul a remarcat mai târziu faptul că cele 13 secțiuni ale acestui opus 13 reprezintă 13 „doruri” pentru România. Lucrarea *Everlasting Longings* a fost prezentată de Orchestra de Cameră din Paris la Orleans în 1972 și după trei ani la Festivalul Royan din Belgia.

În 1972, Horațiu Rădulescu s-a revăzut cu o parte din foștii săi profesori și colegi la cursurile de la Darmstadt. Inițial, Corneliu Cezar a fost și el inclus în grupul compozitorilor români, până în momentul înlocuirii sale cu un compozitor-informator.¹ În concertul de pe 21 iulie 1972, ansamblul *Musica Nova* format din cinci instrumentiști, a prezentat lucrări de Myriam Marbe, Nicolae Brânduș, Octavian Nemescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah și Anatol Vieru. După câteva zile, Nemescu a fost prezent în sala de conferințe atunci când Rădulescu a pus în discuție un nou tip de material sonor în care toate elementele se află într-o stare de flux, o sintaxă intermediară, pe care a numit-o plasmă sonoră. Rădulescu începuse deja să scrie muzică plasmatică încă din 1970, însă ideile și muzica sa erau încă necunoscute pe largă scenă muzicală europeană. Acest prim mare eveniment muzical la care compozitorul a fost prezent va avea un efect catalizator, căci printre maeștrii invitați să predea la ediția din 1972 s-au regăsit Stockhausen, Ligeti, Xenakis, și Mauricio Kagel. Trei piese de Stockhausen au fost prezentate: *Stimmung* (pe 3 august), *Kontakte* (pe 5 august), și *Mantra* (pe 6 august), alături de lucrarea *Flood for the Eternal's Origins* a lui Rădulescu, prezentată în primă audiție pe 5 august. Deși majoritatea compozitorilor prezenți la acest mare eveniment se înscriau în cercul mai larg al avangardei muzicale postbelice, numeroase diviziuni și antipatii erau deja existente. Atmosfera de la acest festival a fost descrisă de Bob Gilmore într-un articol dedicat compozitorului canadian Claude Vivier, care a participat ca percuționist în ansamblul creat pentru lucrarea lui Rădulescu:²

„Un alt student la Darmstadt în acea vară era Gérard Grisey, care avea atunci 26 de ani; el, Vivier și prietenul lui Vivier din Montréal, Walter Boudreau deveniseră amici de bere. Boudreau și-a amintit că „multe din lucrurile care ni s-au recomandat la Darmstadt, atât mâncarea cât și muzica ne-au făcut să vomităm.” [...] Tot la Darmstadt în 1972, după o serie de conferințe prezentate de muzicologii Carl Dahlhaus și Reinhold Brinkmann, a avut loc o discuție animată în care avangarda de vârstă medie a fost acuzată că se află într-o conspirație împotriva celor tineri. Ligeti a protestat spunând că ar fi fost încântat să audă o

¹ Nemescu, 2011.

² Bob Gilmore, *Claude Vivier and Karlheinz Stockhausen: Moments from a Double Portrait*; Circuit. 19 (2), Les Presses de l'Université de Montréal, 2009, 39.

muzică noua mai captivantă din partea tinerei generații, însă era foarte puțin de găsit. Stockhausen era obiectivul principal al multor acestor atacuri, acuzat fiind că are prea multe piese cântate în festival, iar prezența și ideologia lui de profesor-guru erau prea puternice. Dintr-o altă perspectivă, aspectele cvasi-religioase ale lucrărilor sale erau neplăcute pentru mulți dintre participanți. Aceste atacuri urmau să devină și mai puternice la cursurile din 1974.”

Deși nu există documente care să descrie în mod detaliat relația dintre Rădulescu și Stockhausen la începutul deceniului șapte, în 1973 compozitorul român i-a dedicat acestuia o lucrare care durează 73 de ore, pe care a denumit-o *Paraconscious Einstimmende Algebra*.

În perioada 1972-1973, Horațiu Rădulescu a fost invitat să-și prezinte lucrările la clasa de compoziție a lui Olivier Messiaen de la Conservatorul din Paris. În timp ce Messiaen l-a considerat „*unul dintre cei mai originali tineri compozitori ai prezentului*”¹, o parte din studenți au rămas reticenți, fără să înțeleagă caracterul „colorat, visător, și mistic” al muzicii sale.² Deși nu există documente care să confirme care din studenții lui Messiaen au avut ocazia să-l cunoască pe Rădulescu în cadrul conservatorului parizian, este foarte posibil ca Gérard Grisey și Tristan Murail să fi participat la aceste întâlniri, căci ambii au absolvit cursurile de compoziție în 1972.³ Probabil că tinerii membri ai mișcării spectrale franceze (grupare încă lipsită de nume în acea perioadă), erau deja

¹ <https://horatiuradulescu.com>, pagină accesată pe 1 august 2025. Această importantă declarație a lui Messiaen apare în multe surse, în diverse forme. În textul atașat unei înregistrări pe compact disc produsă de ADDA în 1992 și avându-l ca solist pe Pierre-Yves Artaud, găsim mai multe detalii: Messiaen a scris acest lucru pe 3 noiembrie 1979, însă nu știm exact unde. Într-o broșură promoțională publicată de Lucero Print (editură fondată de Rădulescu) la mijlocul anilor '80, găsim o declarație similară: „*Paris, 1981. Horațiu Rădulescu este unul dintre cei mai originali tineri compozitori ai timpului nostru. Știm că în secolul XX - mai mult decât în oricare altul - arta și știința merg mână în mână. Acest lucru este în special adevărat pentru muzica lui Rădulescu, care a participat la reînnoirea limbajului muzical. Olivier Messiaen*”. În interviul realizat de Bob Gilmore în 2003, declarația este datată 1979. Insist cu detaliile și anul precis al acestei declarații (1979 sau 1981), căci din sursele pe care le-am găsit, ea a venit, se pare, la mulți ani după vizita lui Rădulescu la Conservatorul din Paris.

² Nathalie Krafft, *Horațiu Rădulescu: la composition des nuages*.

³ În articolul intitulat *Horațiu Rădulescu, Playing the Unplayable*, publicat online în decembrie 2020 de clarinetistul englez Roger Heaton, acesta menționează faptul că Grisey a fost prezent la vizitele lui Rădulescu de la clasa de compoziție a lui Messiaen. Informația a fost probabil preluată de la Rădulescu, căci cei doi au colaborat pentru mulți ani.

familiari cu muzica lui Horațiu Rădulescu, care în 1972 începuse să fie inclusă în concerte la Darmstadt, Bruxelles, Institutul Goethe de la Paris, și în festivalurile Gaudeamus și Orléans. Toate aceste detalii minuțioase sunt extrem de importante, căci atât compozitorii români cât și cei francezi continuă să-și asume rolul principal în procesul de naștere a muzicii spectrale. Din păcate, în nici unul din studiile publicate de Grisey și Murail de-a lungul anilor aceștia nu l-au menționat pe Rădulescu, care la rândul lui, nici el nu i-a menționat prea des pe colegii francezi. Cauzele sunt multiple, însă în linii mari, școala franceză consideră că spectralismul nu poate exista fără analiza acustică în laborator a fenomenului sonor, în timp ce tradiția spectrală română își are originile în caracterul arhetipal al folclorului muzical.

Atât prin titlurile noilor piese, dar mai ales prin tehnicile utilizate, *Credo* (1969/1976), *Flood for the Eternal's Origins* (1970) și *Everlasting longings* (1971) sunt primele lucrări în care Horațiu Rădulescu a avut ocazia să pună în practică ideile sale despre această nouă stare intermediară, pe care a denumit-o plasmă sonoră. Multe din aceste tematici au fost preluate de fapt de la colegii săi mai în vârstă de la conservator, precum „întoarcerea la origini”, Pitagora, armonicele naturale și pianul preparat, care avea să devină mai târziu „icoana sonoră”. Având în vedere traiectoria artistică a compozitorului din perioada studenției și contextul vest-european de la începutul anilor '70, geneza muzicii plasmatice nu a fost posibilă fără următoarele trei rădăcini importante:

1. Teoria categoriilor sintactice amplu discutată de Ștefan Niculescu la București.
2. Noile idealuri și tehnici spectrale implementate de grupul spectral Cezar-Nemescu-Mețianu.
3. Emulația cu noile idei și tehnici de compoziție descoperite după 1969 în occident.

Primii pași către clarificarea conceptului de plasmă sonoră au fost făcuți la mijlocul deceniului șapte în urma publicării în Germania a unui neobișnuit articol-manifest cu desene, scris de mână, tipărit în alb pe un fundal violet, și intitulat *Sound Plasma: Music of the Future Sign*.¹ În această scurtă publicație care cuprinde 20 de pagini și în care teoria muzicii se împletește cu poezia și filozofia, găsim o serie de idei preluate de la Ștefan Niculescu și

¹ Horațiu Rădulescu, *Sound Plasma: Music of the Future Sign*; München, Germania, Edition Modern, 1975.

Corneliu Cezar, precum și câteva concepte noi. Deși textul a fost publicat la șase ani după ce Rădulescu a ajuns la Franța, originile lui sunt mai vechi, așa după cum compozitorul a declarat într-un interviu cu Bob Gilmore:

„Este o compoziție în proză și un text teoretic în același timp. Textul a fost scris mai mult sau mai puțin în 1969-1970, îmbunătățit în 1973, și publicat în 1975 de Editura Modern în München.”¹

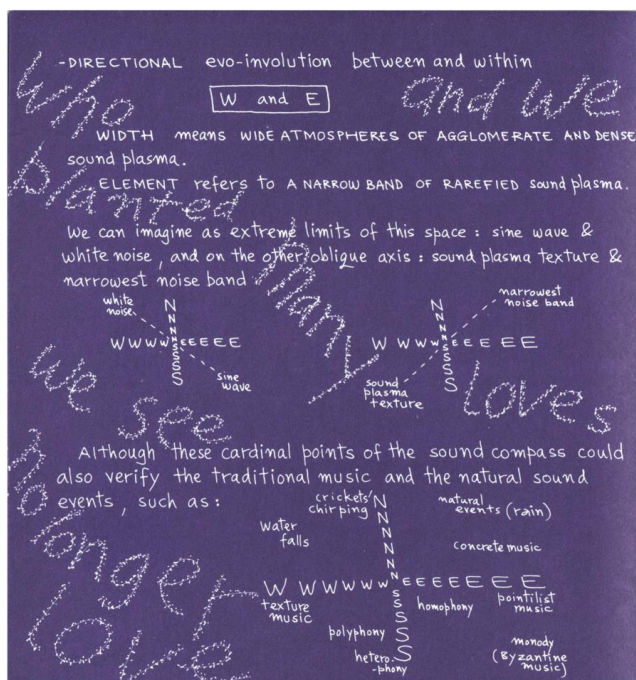
Această publicație este utilă din punct de vedere istoric, căci în ea descoperim temele cele mai importante care l-au preocupat pe compozitor de-a lungul deceniului șapte. Textul nu propune însă soluții concrete. Fiind în același timp un fel de compoziție în proză, el nici nu are acest scop. Ca în mai toate manifestele artistice scrise de-a lungul timpului de muzicieni și poeți suntem invitați să reflectăm și să visăm împreună, în speranța că toate aceste idei se vor putea materializa într-o bună zi. Multe din subiectele amplu discutate la conservatorul bucureștean în anii de studenție ai lui Rădulescu reapar:

„Sunetul însuși este un ocean nesfârșit de vibrații. Deși Pitagora a penetrat secretul acestor unde, pentru câteva milenii am făcut muzică tratând sunetul din exteriorul său. De exemplu, sunetele au fost combinate mai mult sau mai puțin în monodii, omofonii, polifonii și eterofonii. Această discontinuitate istorică epuizată a constatat în utilizarea sunetelor ca puncte și linii, ca trepte în cadrul unor scări, utilizând formule ritmice, în cadrul unor centre modale sau tonale. [...] Recent, muzica electronică a contribuit în mod semnificativ la definirea imaginii de viitor a muzicii, prin descompunerea și recompunerea sunetului, dar chiar și în acest domeniu, vechea manie estetică de acțiune cu sunete a continuat să domine.”

Rădulescu a căutat așadar să evite cele patru categorii sintactice prin atingerea unei stări sonore în care toate elementele se află în mișcare. O altă sursă de inspirație a fost probabil fizica, prin cele patru stări fundamentale de agregare bine cunoscute, precum starea solidă, lichidă, gazoasă și plasmatică. Este interesant de observat faptul că dacă Rădulescu pune în discuție la începutul anilor '70 existența unei sintaxe sonore intermediare, o reevaluare a stărilor materiei s-a produs și în studiul fizicii între timp, unde noi stări intermediare precum cvasicristalul sau starea fonică au fost observate de-a lungul ultimelor trei decenii.

¹ Gilmore, *Wild Ocean*, 118.

Ex. 1, fragment din *Sound Plasma: Music of the Future Sign*



Pe lângă subiectele abordate încă din România, dezvoltarea conceptului de plasmă sonoră a fost strâns legată și de subminarea relației dintre cauză și efect:

„Natura și arta la cel mai înalt grad de puritate se unesc. De aceea, plasma sonoră ca muzică a viitorului trebuie să atingă o stare abstractă, creată de noi, ce ascunde întocmai ca și natura, cauza și efectul. În acest fel ea depășește condiția sa originală - aceea de a fi manufacturată - și devine un fenomen complex.”¹

Abia în 1992, într-un interviu realizat de Ruxandra Arzoiu, Rădulescu avea ocazia să prezinte pentru prima oară acest concept într-o publicație de specialitate din România:

„Nu prea pot să-mi dau seama cum am ajuns aici dar știu că printr-o anumită cultură profesionistă asupra limbajului muzical m-am găsit confruntat cu anumite sinteze și mi-am dat seama că nu se mai poate scrie muzică activă - cu acțiuni - ci trebuie să sălțăm la un nivel

¹ Horațiu Rădulescu, *Sound Plasma: Music of the Future Sign*.

*superior, la muzica de stare specială, unde se ascund cauza și efectul și nu se mai spune în mod explicit că este violoncelul - de pildă - care cântă ci se creează fenomene sonore. Dar pentru aceasta ești obligat să întreții sunetul într-un anumit fel încât constituția lui intrinsecă devine mai evidentă."*¹

Pentru a submina relația dintre cauză și efect, Rădulescu a revitalizat în mod indirect o tradiție mai veche, cu rădăcini care ajung până în antichitate. Întrebat în 2004 de către compozitorul Iancu Dumitrescu care au fost primii pași în această direcție, Rădulescu a răspuns:

*„Am epuizat multe resurse. De fapt François Bayle mi-a furat ideea asta și el a făcut acusmatica. Eu i-am spus-o încă din 1972. Eu ascund cauza și efectul ca să fac Dumnezeire."*²

Conceptul de muzică acusmatică era bine cunoscut în 1972. Deși François Bayle este în general creditat cu introducerea acestui termen, documente care merg pâna la Grecia antică ne arată faptul că practici similare au existat încă din perioada lui Pitagora, mentor care îi învăța pe discipolii săi după un văl, pentru ca prezența sa să nu le distragă atenția. Cercul acestor discipoli era numit „akousmatikoi”, de la termenul „akousma”, care în limba greacă înseamnă „un lucru auzit”. Apoi, în 1955, Jérôme Peignot și Pierre Schaeffer au reintrodus termenul de muzică acusmatică pentru a defini mai clar experiența muzicii concrete, în care sursele sonore erau ascunse după un văl, de această dată imaginar, cel al difuzoarelor. În *Tratatul Obiectelor Muzicale*, Pierre Schaeffer spunea:

*„Ascunderea cauzelor nu rezultă dintr-o imperfecție tehnică, și nu este un proces ocazional de variație; ea devine o precondiție [...]. Întrebarea „Ce aud?” se îndreaptă deci înspre această funcție. „Ce auzim de fapt?” Este întrebarea pe care o punem pentru a descrie nu referințele externe ale sunetului ci percepția însăși.”*³

Iată deci că relația dintre cauză și efect a fost subminată mai întâi de Pitagora, mai târziu de muzica concretă și apoi de muzica electronică. Prin dezvoltarea conceptului de plasm sonoră, Horațiu Rădulescu deschide calea unor noi interpretări, de această dată pe teritoriul instrumentelor acustice moderne.

¹ Ruxandra Arzoiu, *Cu Horațiu Rădulescu*, 149

² Iancu Dumitrescu, *Dialog cu Horațiu Rădulescu: Musique spectrale, composition, creation, vie*; YouTube, iulie 2010.

³ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*; Paris, France: Le Seuil, 1966.

Atât la Rădulescu cât și la grupul spectral francez, perioada acestor căutări și definiri se întinde peste aproape un deceniu, până în momentul când termenul de muzică spectrală a fost menționat pentru prima oară în 1979 de Hugues Doufour. Deși fără să fi fost bine definit, grupul spectral francez format de Doufour, Gérard Grisey și Tristan Murail era deja activ, pornind de la primele concerte ale ansamblului *Itinéraire*, fondat în 1973.¹ În mod paradoxal, cei trei tineri compozitori francezi se înscriau în cercul spectral fără să-l fi denumit pentru mulți ani, în timp ce Horațiu Rădulescu discutase deja conceptul muzicii plasmatice încă din 1972, fără însă să coopteze și alți compozitori în sfera sa de influență. Avem așadar în această perioadă un cerc fără nume și un nume fără cerc.

Plasma sonoră în lucrările camerale

În mod evident, mediul cameral s-a potrivit cel mai bine conceptului de plasmă sonoră, în special în combinațiile timbrale care împreunează instrumente din aceleași familii. Melodia, armonia, și într-un sens mai general, toată muzica bazată pe conceptul de puncte și linii se topesc mai ușor atunci când personalitățile timbrale ale instrumentelor se întrepătrund. Există apoi câteva alte considerente practice. Compozițiile din această perioadă sunt notate într-o manieră neconvențională și adeseori ajung la dimensiuni masive, apropiindu-se chiar de o oră. În aceste condiții, considerentele practice legate de repetiții, dirijori și programarea lucrărilor l-au îndreptat pe compozitor, în mod natural, spre genul cameral.

Lucrarea intitulată *Capricorn's Nostalgic Crickets* pentru 7 instrumente de suflat de lemn identice a fost scrisă în 1972, și interpretată pentru prima oară la Viena de clarinetistul Ferenc Tornai în 1976. Acesta a fost acompaniat de șase variante pre-înregistrate, așa după cum s-a întâmplat și cu interpretările flautistului Pierre-Yves Artaud la Gent, la Paris, precum și în multe alte festivaluri de muzică nouă. Primele schițe au fost similare unei alte piese, *Fountains of My Sky*, care a fost inclusă în Festivalul Royan în 1973.

Singura pagină a partiturii se constituie dintr-un pătrat, în interiorul căruia găsim un text scris de mână, cu următoarea traducere din engleză: „*De ce mai departe nesigur atunci mi-e dor erau acum și atunci către ce se întinde un sens către nimeni*”. Compozitorul și-a dorit ca interpreții să reflecteze

¹ Pentru acest ansamblu, creat de tânărul grup al spectraliștilor francezi în dorința de a se distanța de preferințele și politicile muzicale ale lui Pierre Boulez, Rădulescu a scris lucrările *Thirteen Dreams Ago* în 1987 și *Ecou Atins* în 1979.

asupra acestui text „în toate adâncimile sale”, procedură care a continuat în multe alte lucrări scrise în această perioadă. *Capricorn's Nostalgic Crickets* (în traducere: *Greierii Nostalgici ai Capricornului*) conține 96 de evenimente sonore, fiecare dintre ele având o durată și un aspect general similar. În majoritatea concertelor interpretarea lucrării durează 17:36, însă variante mai elaborate sunt posibile, ajungând la o durată dublă de 35:12, sau un multiplu al acestor numere.

Ex. 2, fragment din lucrarea *Capricorn's Nostalgic Crickets*

The image shows a handwritten musical score on a five-line staff. The notation is highly symbolic, using various letters and symbols (M, W, V, IA, etc.) along with musical notes and accidentals. The lyrics are written in the center of the staff, oriented vertically and horizontally. The text includes:

why beyond
uncertain when
I'm a long ing
there where
where? spans a sense
towards no one?

capricorn's nostalgic crickets
for 7 woodwinds

At the bottom left, there is a small copyright notice: "© 1994 by edition modern-münchen". At the bottom right, there is a small number: "H 17056".

Poziția interpreților este similară cu aspectul partiturii, în forma unui pătrat, ei fiind înconjurați de public, care la rândul lui este și el înconjurat de șapte difuzoare. Variate interpretări sunt posibile, cu sau fără sunete preînregistrate sau în diverse combinații timbrale, așa după cum compozitorul a relatat:

„La Londra am cântat Capricornul cu șapte flauți la care s-au adăugat șapte clarineți, și erau atât de multe microtonii înăuntrul microtoniilor. Muzicienii au glumit că piesa a fost un mamut celestial.”¹

În această lucrare, efectul de plasmă sonoră este obținut prin combinații sonore care utilizează *yellow tremolos* în registrul înalt (prodate între aceleași înălțimi, folosind digitațiile alternative), sunete multifonice stabile în registrul mediu, precum și multifonice instabile și combinații de efecte *fluttertongue* și voce în registrele joase ale instrumentelor. Pentru a evita percepția muzicii în formatul tradițional al punctelor și liniilor, compozitorul a cerut ca fiecare apariție și dispariție a unui sunet să fie ascunsă, pe cât posibil.

Dedicat lui Leonardo da Vinci în urma unei vizite pe Valea Loarei, acolo unde da Vinci și-a petrecut ultimii ani ai vieții, *Cvartetul de Coarde Nr. 4* este intitulat „*infinite to be cannot be infinite, infinite anti-be could be infinite*” (în traducere: „*infiniț a fi nu poate fi infinit, infinit anti-fi poate fi infinit*”). Titlul lucrării combină două celebre afirmații care ne-au rămas de la Shakespeare: „*a fi sau a nu fi*” și Lao Tzu: „*a fi și a nu fi se creează reciproc*”.

Ca și în cazul lucrării *Capricorn's Nostalgic Crickets*, cei patru instrumentiști (elementul *alfa*) sunt înconjurați de public, care este la rândul lui înconjurat de o imaginară violă de gamba cu 128 corzi (elementul *beta*). Sunetul acestui instrument imaginar poate fi preînregistrat sau realizat live prin adăugarea unor alte opt cvartete de coarde. Indiferent de soluția adoptată, acest masiv cvartet cu o durată de aproape 50 de minute care a fost scris între 1976 și 1987 necesită un sistem elaborat de scordaturi spectrale. Cvartetul central este acordat normal, însă puțin mai jos, utilizând drept referință o notă *la* aflată la 431 Hz. Celelalte 128 de corzi ale elementului *beta* vor trebui acordate conform următorului tabel:

¹ Guy Livingston, *Interviu cu Horațiu Rădulescu*; realizat la Paris pe data de 4 septembrie 2007, <https://horatiuradulescu.com>, pagină accesată pe 1 octombrie 2025.

Ex. 3, fragment din Cvartetul de Coarde nr. 4

HORATIU RADULESCU SCORDATURA for the 8 STRING QUARTETS

1TH STRING QUARTET IN OPUS 33 « INFINITE TO BE INFINITE » (1976 - 1986)

5 STRING QUARTET

(Hz & harmonic of a 1Hz fundamental)

	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°
I. 1°	e _~ 641	d# 609	d ^o 577	c# 545	c [~] 513	h# 497	h _~ 481	a# 465
I. 2°	d# 625	d# 593	c# 561	c# 529	c [~] 505	h [~] 489	a# 473	a# 457
II. 1°	a# 449	a [~] 425	g# 401	g [~] 377	f# 353	e [~] 329	d# 305	c# 281
II. 2°	a# 441	g# 417	g# 393	f# 369	f# 345	e _~ 321	d# 297	c# 273
I. 3°	a [~] 433	g# 409	g [~] 385	f# 361	f [~] 337	d# 313	d [~] 289	c# 265
III. 1°	c [~] 257	c [~] 251	h [~] 245	h [~] 239	a# 233	a# 227	a# 221	a [~] 215
III. 2°	c [~] 255	h [~] 249	h [~] 243	h [~] 237	a# 231	a# 225	a# 219	a [~] 213
II. 3°	c [~] 253	h [~] 247	h [~] 241	a# 235	a# 229	a# 223	a# 217	g# 211
I. 4°	209	g# 207	g# 205	g# 203	g# 201	g# 199	g# 197	g# 195
IV. 1°	193	f# 187	f# 181	f# 175	f [~] 169	e [~] 163	d# 157	d# 151
IV. 2°	191	f# 185	f# 179	f# 173	e# 167	e [~] 161	d# 155	d# 149
III. 3°	189	f# 183	f# 177	f [~] 171	e# 165	e [~] 159	d# 153	d# 147
II. 4°	145	d _~ 143	d [~] 141	c# 139	c# 137	c# 135	c# 133	c# 131
IV. 3°	129	h# 125	h [~] 121	A# 117	B [~] 113	A [~] 109	G# 105	G# 101
III. 4°	97	F# 92	F# 89	F [~] 84	E [~] 81	D# 76	D [~] 73	C# 68
IV. 5°	64	60	56	52	48	44	40	36
	(10°)	(15°)	(7°)	(13°)	(3°)	(11°)	(5°)	(9°)
	STRING QUARTET							
	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°

(C) 1987 by LUCERO PRINT Versailles

Fiecare casetă din acest tabel reprezintă una din cele 128 corzi, care sunt acordate între armonicile 36 (în colțul din dreapta jos) și 641 (în colțul din stânga sus) ale unui *do* imaginar de 1hz. Numerele din casetă reprezintă

frecvențele în Hz. Inovațiile continuă și în ceea ce privește sistemul de notație. Partitura cvartetului central conține portative, însă majoritatea elementelor utilizate este formată din linii verticale acompaniate de nuanțe și sugestii expresive. Durata standard și pauzele au fost eliminate complet. Realizată prin intermediul unui calculator cu ajutorul lui Vincent Bourgue, partitura celor opt cvartete care înconjoară publicul este formată din imense tabele, în interiorul cărora linii care corespund celor 128 de corzi sunt marcate cu litere și simboluri grafice.

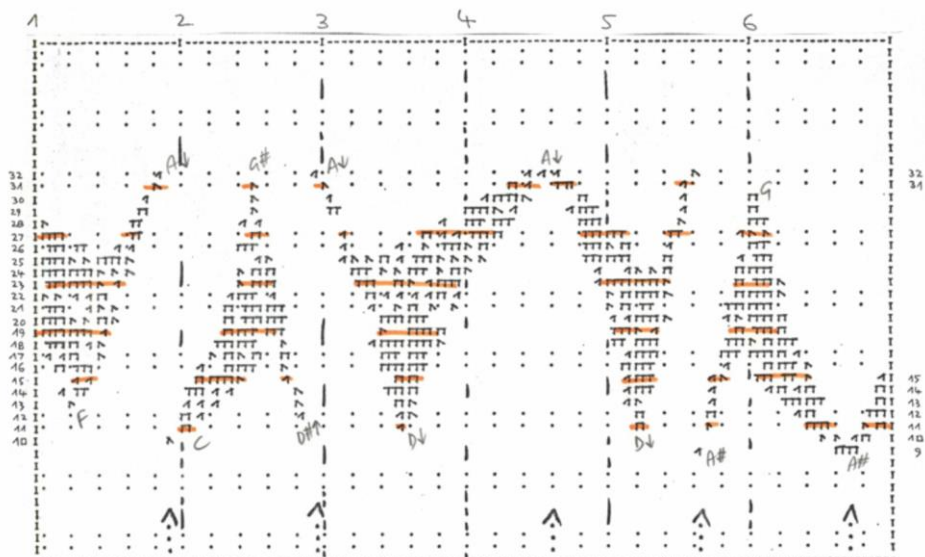
Acest cvartet reprezintă unul dintre cele mai complexe exemple de muzică plasmatică. Eforturi masive au fost făcute pentru a ascunde sursele sonore, melodia, armonia, ritmul, și timbrul, deși prin utilizarea scordaturii spectrale lucrarea se află într-un fel de stare consonantă perenă. Rămânem conștienți de existența instrumentelor de coarde, însă prin intermediul scordaturii, acestea își pierd culorile lor tradiționale. În lipsa oricărei ocazii de a auzi această piesă în varianta live, înregistrarea realizată de Cvartetul Arditti la IRCAM în februarie 1996 și publicată de Edition RZ pe compact disc în 2001, este singurul document auditiv care ne ajută să pătrundem mai adânc în acest fascinant univers sonor.

Dimensiunile plasmei sonore în lucrări pentru instrumente solo

Deși controversate, ideile lui Horațiu Rădulescu au captat după câțiva ani interesul unor interpreți fascinați de noile tehnici de compoziție pe care acesta le-a promovat în cadrul festivalurilor de muzică nouă din occident. În anul 1980, Rădulescu a revenit la cursurile de la Darmstadt, unde pe lângă grupul francez al spectraliștilor s-a regăsit și clarinetistul britanic Roger Heaton. În urma unui al doilea contact cu Heaton la Darmstadt în 1982, Rădulescu a compus pentru acesta lucrarea intitulată *The Inner Time* (în traducere: *Timpul Interior*), pe care clarinetistul britanic o prezentat-o în primă audiție la Londra în 1983, cu Horațiu Rădulescu ca dirijor. O a doua variantă pentru trei clarinetiști a fost programată la Darmstadt în 1984.

Piesa are o durată de 28 de minute, timp în care solistul se confruntă cu imposibilul obiectiv de a crea un sunet fluid, neîntrerupt, utilizând respirația circulară, tehnicile multifonice și degetațiile alternative. Structura de ansamblu a piesei se poate reduce la un desen ce pornește de la armonicile superioare înalte, coboară apoi în registrul de jos al clarinetului, pentru a reveni în final în registrul acut. Aceste „valuri” care oscilează între cele două registre extreme ale instrumentului au dimensiuni largi, sau mult mai strânse, după cum se poate vedea în exemplul următor.

Ex. 4, fragment din lucrarea *The Inner Time*



Materialul muzical este organizat în 137 de blocuri sonore sau forme geometrice, care au o durată lungă la început, sunt apoi comprimate la mijlocul piesei și în cele din urmă iarăși extinse. Partitura lucrării se desprinde de notația tradițională din multe puncte de vedere. Portativul și structurile metrice au fost eliminate, în locul lor apărând o listă a înălțimilor și un sistem grafic ce marchează doar secunde. Dacă în 1975 Rădulescu punea în discuție un viitor în care muzica nu mai are puncte și linii, în această lucrare, liniile - înălțimile stabile și lungi - au dispărut, ele fiind înlocuite de un nor dens de puncte în mișcare. Prin intermediul degetațiilor alternative se formează înălțimi și culori sonore apropiate, ce dau naștere unui evantai bogat de microintervale și oscilații timbrale. Se creează astfel impresia unei melodii intens ornamentate, deși în esență nu putem identifica nicio linie melodică. Din multe puncte de vedere, rezultatul acustic este similar unei mase sonore, cu excepția faptului că undulările de înălțimi se apropie mai mult de procedurile eterofone. *The Inner Time* pentru clarinet solo ne arată o altă posibilă înfățișare a plasmelor sonore.

Un alt exemplu al acestui tip de stare sonoră intermediară se găsește în lucrarea *Das Andere* (în traducere: *Celălalt*), dedicată violistului francez Gérard Caussé și prezentată de acesta în 1984, în cadrul festivalului francez *La Rochelle*. Caussé devenise deja celebru după primele audiții ale unor importante lucrări scrise în Franța de Henri Dutilleux (cvartetul *Ainsi la nuit*,

1976) și Gérard Grisey (mișcarea pentru violă solo din *Les Espaces acoustiques*, scrisă în 1976). La începutul deceniului opt, Rădulescu a avut șansa extraordinară de a colabora cu Caussé, dar și cu alți instrumentiști de prim rang, precum Rohan de Saram, care devenise membru al Cvartetului Arditti în 1977. O serie de alte variante ale piesei *Das Andere* pentru vioară, violoncel, sau contrabas au fost prezentate în anii următori, căci în partitura originală Rădulescu a specificat doar necesitatea de a avea un instrument de coarde acordat în cvinte perfecte. Varianta pentru violoncel a fost prezentată de Rohan de Saram la Darmstadt în 1984, iar prima audiție a ultimei versiuni pentru contrabas a avut loc la București în 1992, în interpretarea lui Corrado Canonici. Din păcate, în lipsa unei partituri a acestei versiuni, nu cunoaștem acordajul folosit în varianta pentru contrabas.

Sistemul de notație ales de Rădulescu în *Das Andere* nu conține portative și măsuri, ci doar patru linii orizontale reprezentând corzile instrumentului, întrerupte de linii verticale ce marchează perioade de 10 secunde. Dorința de a descoperi o nouă lume, aflată între două dimensiuni, este menționată de compozitor în partitura lucrării:

*„Această muzică, aflată la granița dintre partitură și fenomen sonor încearcă să creeze o stare de transă, apropiată unei ședințe de spiritism în care am invoca alter-ego-ul nostru. [...] Doua caractere macroformale: alfa și sigma își trăiesc dialectica în șapte regiuni.”*¹

În *Das Andere*, caracterul *alfa* se constituie din arpegii spectrale pe toate corzile instrumentului, produse cu viteze neregulate de arcuș, în timp ce caracterul *sigma* este constituit din bifonii. Piesa durează aproximativ 18 minute, iar structura se aseamănă unei lungi căderi din registrul ultra-acut spre coarda liberă *do*. Oscilația dintre corzi, mai ales atunci când este produsă prin intermediul unor viteze neregulate de arcuș produce o stare sonoră extrem de complexă, cu variate înălțimi și culori bogate în armonice superioare, stare ce poate fi considerată plasmatică.

Distanțarea de plasma sonoră

Într-un interviu telefonic pe care l-am realizat în septembrie 2011 cu Lucian Mețianu, acesta a confirmat faptul că în anii '80, Rădulescu încă promova intens în concertele sale conceptul de muzică plasmatică.² Spre finalul deceniului, Rădulescu a utilizat adesea termenul de muzică hiper-

¹ Horațiu Rădulescu, *Das Andere*; Lucero Print, Montreux, 1984.

² Liviu Marinescu, *Dialog telefonic cu Lucian Mețianu*, 17 septembrie 2011.

spectrală, cuvânt apărut între timp și în vocabularul altor compozitori români, precum Iancu Dumitrescu.

De-a lungul anilor '90, Rădulescu a continuat să fie preocupat de muzica plasmatică, însă în multe din lucrările scrise în această perioadă se poate observa o predilecție pentru structurile sonore mai rarefiate, pentru atac și precizie. În sonatele pentru pian nr. 2, 3, și 4 scrise între 1991 și 1993, precum și în *Concertul pentru pian și orchestră* din 1996, compozitorul îmbrățișează o nouă lume sonoră, animată de pulsații ritmice regulate, de citate și colinde românești, de sunetul clopotelor, precum și de ample pasaje monodice și omofone. Pianistul german Ortwin Stürmer a jucat un rol important în reconectarea lui Rădulescu cu acest important instrument, facilitând comenzile lucrărilor și interpretându-le în primă audiție. Rezonanța pianului este pusă în valoare prin utilizarea amplă a pedalei și a acordurilor complexe, tehnici similare cu cele utilizate de Olivier Messiaen, compozitor care l-a susținut pe Rădulescu în primii ani de exil, și căruia acesta i-a dedicat lucrarea *Awakenings* (în traducere: *Treziri*) în 1983.¹ În mod surprizător, în nici una dintre lucrările pentru pian menționate mai sus nu se pot identifica secțiuni fluide sau amorfe, în care a fost utilizată plasma sonoră. Aceste piese conțin în mod paradoxal multe „puncte și linii”, elemente pe care Rădulescu le-a evitat în totalitate în perioada primilor ani la Paris.

Ex. 5, fragment din *Sonata pentru pian nr. 4*,
sub-intitulată „Ca un izvor... mai bătrân decât Dumnezeu”



¹ Olivier Messiaen a murit în aprilie 1992, exact în perioada în care sonatele pentru pian scrise de Rădulescu s-au apropiat stilistic de lucrările compozitorului francez.

Exact în aceeași perioadă, întrebând de Ruxandra Arzoiu dacă mai este interesat de muzica plasmatică, Rădulescu a răspuns:

"Dintr-un punct de vedere, da, pentru că este o materie sonoră foarte vie. Aceasta înseamnă că dacă utilizezi în spectrul sonor niște celule pe care le transformi apoi în fundamentale pe care le utilizezi prin intermediul unor tehnici instrumentale bogate, creezi un sunet foarte timbral și dinamic. Creezi o plasmă sonoră. [...] în acel moment obiectivul meu era de a ascunde cauza și efectul."

Depărtarea de plasma sonoră a fost însă temporară, căci în ultimii ani ai vieții, Horațiu Rădulescu a continuat să exploreze valențele acestei intersintaxe creând alte câteva importante lucrări camerale, precum *Cvartetele de coarde nr. 5 și 6*. Treptat, unele partituri și-au recăpătat aspectul clasic, ele fiind realizate de la început prin intermediul calculatorului. Desenele și sugestiile poetice au fost înlocuite cu portative, măsuri, și cu alte componente tradiționale, cum ar fi nuanțele, indicațiile de tempo și metronom, precum și termenii de expresie muzicală universal acceptați.

În unele lucrări, precum *Khufu's Serpent* (în traducere: *Șarpele lui Khufu*), partitura are un aspect hibrid. Deși sistemul de notație este relativ tradițional, interpreții au libertatea de a improviza momentul și durata fiecărui atac în cadrul fiecărei măsuri, cu condiția de a cânta doar pentru 80% din timp. Cele 96 de măsuri au o durată de 5, 8, 13, 21, 34 sau 55 de secunde, numere derivate din seria *Fibonacci*. Ca și în multe alte lucrări, Rădulescu face o paralelă cu natura, în care cele 96 de erupții sonore din lucrare sunt descrise ca o serie de copaci tineri și bătrâni dintr-o pădure stranie.

Piesa are la bază patru situații sonore:

1. Acorduri stabile, bogate în armonice, în care înălțimile notate în partitură sunt predominante.
2. *Tremolo*-uri între aceleași înălțimi (numite *yellow tremolos* de către Rădulescu), create prin intermediul degetațiilor alternative la suflători sau prin alternanța dintre corzi.
3. Sunete *frullato* la suflători sau *tremolo* aperiodic la corzi.
4. Game spectrale pe armonicele superioare, pornind de la sunetul notat în partitură, și repetate de câteva ori cu tempouri variate.

Ex. 6, Fragment din lucrarea *Khufu's Serpent*

The musical score is for a seven-piece ensemble. The instruments and their parts are:

- I un**: Flute 1, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes a trill and a fermata.
- II ula**: Flute 2, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes a trill and a fermata.
- III cello**: Cello, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes a trill and a fermata.
- IV cl in Bb**: Clarinet in Bb, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes a trill and a fermata.
- V fl**: Flute 3, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes a trill and a fermata.
- VI hn in F**: Horn in F, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes a trill and a fermata.
- VII db**: Double Bass, starting with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes a trill and a fermata.

The score includes various musical notations, time signatures, and performance instructions. Key instructions include:

- I un**: *F : 8° to 14°*
- II ula**: *G : 8° 13° 21° 30° (15°)*, *on IV : 9° to 16° natural harmonics*, *G : 13° 2° 3° 11° slow aperiodic TREM. vary point along string*, *like G : 13° to 18°*
- III cello**: *D : 7° 11° 2° 3°*, *on III. 11° to 18°*, *like C sharp : 9° to 16°*
- IV cl in Bb**: *E : 11° to 16°*
- V fl**: *C sharp : 8° to 15°*
- VI hn in F**: *Dbb(Abs)F sharp 9° on C 13° - 16° 11° on D on C 6° - 15°*
- VII db**: *on C & E A : 6° to 17°*

Durata lucrării este de 18 minute, iar arhitectura de ansamblu este similară unui canon, în ciuda faptului că toate cele șapte instrumente încep și termină simultan. Eșantioane pre-înregistrate cu sunetele „icoanelor sonore” (piane așezate vertical) și ale gongurilor thailandeze se adaugă acestui ansamblu, care este poziționat în jurul publicului, cu dirijorul aflat în mijloc. Lucrarea *Șarpele lui Khufu* a fost prezentată în primă audiție la festivalul *Toamna Varșoviană* în 2003, la aproape patru decenii după debutul la Varșovia al profesorului său, Ștefan Niculescu. După cinci ani de la acest concert, în mod tragic, Horațiu Rădulescu ne-a părăsit în mod neașteptat la câteva luni după ce Ștefan Niculescu a plecat și el dintre noi, la vârsta de 80 de ani.

Cum se poate defini plasma sonoră?

La aproape două decenii după ce compozitorul a încetat din viață, raritatea surselor de informare legate de muzica plasmatică nu a reprezentat un obstacol important. Lipsa clarității lor însă a continuat să fie o problemă greu de rezolvat. Cele mai relevante articole despre muzica sa au fost scrise de cei care îi admiră muzica, și nu de compozitor. Interviuurile care ne-au rămas, puține la număr, sunt relativ scurte și lipsite de adâncime. În absența unui studiu exhaustiv al muzicii plasmatice scris de compozitor, încercarea de a defini acest concept comportă o serie de riscuri. Analiza istorică, studiul partiturilor, și mai ales audițiile *live* ale lucrărilor lui Rădulescu ne deschid însă un culoar către o posibilă definiție a plasmei sonore:

1. Pornind de la teoria celor patru categorii sintactice, discutată pe larg la conservatorul bucureștean de Ștefan Niculescu, Horațiu Rădulescu a căutat să creeze o sintaxă intermediară, în care toate elementele se află în mișcare. Învecinată cu eterofonia, plasma sonoră este similară adeseori maselor sonore rarefiate.
2. Muzica plasmatică se naște atunci când relația cauză-efect este eliminată, plasând astfel această nouă sintaxă în contextul mai larg al muzicii acusmatice. Sursele sonore sunt ascunse prin intermediul tehnicilor instrumentale extinse, al noilor sisteme de notație, al sugestiilor poetice, și al oricăror altor procedee care rup relațiile partitură-interpret și imagine-sunet.
3. Plasma sonoră implică o continuitate a sunetului ce dă naștere unei muzici fluide, fără elemente reiterate, fără opriri și cadențe, în antiteză cu tradiția occidentală bazată pe conceptul de „puncte și linii” (sunete scurte și lungi). În general, segmentele de atac și cădere ale sunetului sunt ascunse sau lărgite, ceea ce conduce la constituirea unui peisaj sonor suspendat, care evoluează foarte lent sau pare a fi static.
4. Materialul utilizat în plasma sonoră este obținut în urma studiului proprietăților naturale ale sunetului (analiza spectrului sonor, sunete parțiale, sume și diferențe între înălțimi), ceea ce înscrie muzica plasmatică în mai largul curent spectral.

De la distanță, o privire sceptică asupra plasmei sonore ar putea reduce acest fenomen la o formă mai sofisticată de eterofonie. Ar fi o greșeală. În timp ce eterofonia are la bază multiplicarea asincronă a unei melodii, plasma sonoră este un fenomen mult mai complex, a cărui sursă nu numai că nu este melodică dar este și greu de identificat. Caracterul muzicii plasmatice este în

general fluid, adeseori chiar volatil sau amorf. Apoi, subminarea relației cauză-efect, un obiectiv prioritar pentru Horațiu Rădulescu, nu este o componentă a eterofoniei. Ascunderea sursei în muzica plasmatică are implicații numeroase, legate de aspectul vizual, înălțimile sonore, duratele, spațializarea și mai ales timbrul sonor. Deși Rădulescu s-a născut ca și compozitor în sfera școlii eterofonice, el a părăsit-o, de îndată ce a plecat din România.

În final, teoria sumei și diferenței dintre frecvențe, care în viziunea lui Rădulescu ar da naștere unei anumite „aure sonore”, reprezintă un aspect unic și inedit al plasmei sonore. Personal, eu rămân sceptic în ceea ce privește relevanța acestei iluzii auditive, care indiferent de calcule și de voința noastră, rămâne un fenomen psiho-acustic rar întâlnit.

În situațiile în care există un număr mare de instrumente sau elemente pre-înregistrate, plasma sonoră prezintă caracteristici similare cu masele sonore. Aceasta nu este o concidență, căci diferențele dintre eterofonie și masele sonore au fost discutate intens în cercul studenților lui Ștefan Niculescu. Plasma sonoră este însă o sintaxă mult mai rafinată, căci în interiorul ei găsim relații de acordaj și armonie. Indiferent de etichete și paralele, sub umbrela muzicii plasmatice putem identifica o serie largă de noi și unice situații sonore. Deși plasma sonoră nu va deveni o a cincea categorie sintactică, sunt de acord cu opinia lui Rădulescu care o plasează undeva între cele patru categorii, căci ea poate împrumuta elemente de la fiecare din ele.

Revelații și controverse

În orice discuție despre istoria muzicii spectrale, o anumită mândrie s-a cristalizat de-a lungul ultimelor decenii în cercurile muzicale de avangardă din România. Alături de școala franceză, contribuțiile compozitorilor români au fost esențiale în dezvoltarea acestui domeniu, iar Rădulescu rămâne cel mai vizibil dintre aceștia. În multe cercuri, cei care îl iubesc pe Horațiu par să împărtășească un secret doar de ei știut, uniți fiind de un cult mistic al muzicii plasmatice. În mediul academic, muzica sa este mai rar discutată.

La prima vedere, mai ales în noua eră a pragmatismului, experimentele sonore ale lui Horațiu Rădulescu par a fi lipsite de echilibru și politețe. Interpretarea lucrărilor sale implică eforturi masive, motiv pentru care programarea lor în sălile de concert rămâne problematică. De exemplu, concertele care utilizează „icoanele sonore” sunt un adevărat coșmar pentru tehnicienii de pian, lucrarea *Incantesimi* necesită 9 orchestre, iar lucrarea *Wild Incantesimo* care durează aproape două ore are nevoie de 162 de muzicieni, 50 de proiectoare, și 19 ecrane. Partiturile sale conțin simboluri grafice

neobișnuite, care diferă chiar de la o lucrare la alta. Practic, aproape fiecare compoziție scrisă de-a lungul deceniilor șapte și opt are la bază un sistem de notație unic, creat în dorința de a submina convenții de transmitere a muzicii care s-au dezvoltat în vest de-a lungul multor secole.

Deși muzica lui Horațiu Rădulescu a avut dintodeauna o capacitate extraordinară de a sugera și de a ne fermeca, multe din ideile sale rămân controversate. După mai mult de o jumătate de secol încă nu există o școală de compoziție plasmatică, probabil și datorită faptului că spre deosebire de Gérard Grisey și Tristan Murail, Rădulescu nu a fost interesat de pedagogia muzicală. Intraductibilul nu poate fi atins, și în cele din urmă explicat. Rădulescu a fost un poet al sunetului, îndrăzneț și visător, iar visurile sunt greu de integrat într-o secvență logică de cursuri academice. Diplomele atestă aplicarea unor metode precise și nu practica unor ritualuri cu dimensiuni mistice. Revenind la afirmația compozitorului despre cauză și efect în discuțiile purtate cu François Bayle, ne punem întrebarea: care este procesul prin care se face Dumnezeirea? Orice încercare de a cuantifica o lume sonoră atât de complexă, genială în cele din urmă, nu poate decât să fie sortită eșecului.

Toate aceste reticente nu pot fi depășite decât prin experiența *live* a muzicii sale, aceasta fiind și istoria propriei mele evoluții. Primul contact cu Horațiu Rădulescu s-a produs la *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* în 1991, însă după atât de mulți ani, amintirile s-au șters. L-am revăzut apoi pe compozitor în luna mai a anului 2001, atunci când am asistat la o conferință ținută de acesta la UNMB. Prezentarea muzicii sale a fost în exclusivitate centrată pe investigarea unor tabele, în care numere, adunări, proporții și fracții, ne ajutau să înțelegem cum putem ajunge la armonicile superioare din registrul foarte înalt al instrumentelor. Am rămas apoi în legătură cu Horațiu, în special după ce *Das Andere*, *Agnus Dei*, și *Lux Animae* au fost interpretate magistral în decembrie 2007 la Conservatorul Colburn din Los Angeles, unde sunt profesor de compoziție. Mult prea târziu, magia muzicii plasmatice mi s-a revelat abia în ultimul an al vieții sale, în sălile de concert. După câțiva ani de reflecție, ajutat fiind și de numeroase discuții cu Octavian Nemescu, Lucian Mețianu și Simeon Ulubeanu la București, precum și Allain Gaussin, Dana Ciocârlie și Horia Șurianu la Paris, am căpătat o imagine mult mai cuprinzătoare asupra fenomenului și fenomenalului Horațiu Rădulescu.¹ Atunci când s-au

¹ Un important articol în franceză scris de Horia Șurianu, intitulat *La musique spectrale roumaine ou une autre expression libérée* și publicat în revista *Muzica* (Vol. 4, octombrie-decembrie 1997), a fost tradus în engleză mai târziu de Joshua Fineberg: *Romanian Spectral Music or Another Expression Freed*; *Contemporary Music Review* 34

adăugat mai multe concerte, în special ale cvartetelor de coarde, câteva conferințe, și mai recent, o serie de publicații, adâncimile muzicii sale mi s-au revelat în toată splendoarea lor, iată, la mai mult de trei decenii de la primul contact cu *Das Andere*.¹

Plasma sonoră este cheia care deschide poarta către un fascinant univers de noi sunete și idei, o misterioasă lume încă nedescoperită până la Horațiu Rădulescu. Singur și singular în dorința de a revela aceste noi teritorii, compozitorul ne-a descătușat de povara trecutului și ne-a invitat să descoperim împreună un miraj sonor despre care cu greu putem scrie.

BIBLIOGRAFIE

- Ruxandra Arzoiu, *Cu Horațiu Rădulescu*; Muzica, București, Nr. 2, 1992.
- Octavian Lazăr Cosma, *Universul Muzicii Românești*; Editura Muzicală, București, 1995.
- Hugues Dufourt, *Musique spectrale*; Radio France/Société internationale de musique contemporaine, SIMC, Paris, III, 1979.
- Andra Frățilă, *De vorbă cu Octavian Nemescu*; Muzica, București, Nr. 1, 2016.
- Corneliu Dan Georgescu, *Categoriile sintactice muzicale după Ștefan Niculescu; noi contexte și perspective*; Muzica, București, Nr. 2, 2017.
- Bob Gilmore, *Claude Vivier and Karlheinz Stockhausen: Moments from a Double Portrait*; Circuit. 19 (2), Les Presses de l'Université de Montréal, 2009.
- Bob Gilmore, *Wild Ocean: An Interview with Horațiu Rădulescu*; Contemporary Music Review, 2003, Vol. 22, Nr. 1/2.
- Nathalie Krafft, *Horațiu Rădulescu: la composition des nuages*; Le monde de la musique, Paris, iunie 2001, Nr. 255.
- Guy Livingston, *Interviu cu Horațiu Rădulescu*; <https://horatiuradulescu.com>.
- Octavian Nemescu, *Avangarda în componistica românească*; Muzica, București, Nr.1, 2010.
- Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*; Editura Academiei Române, București, 2006.
- Horațiu Rădulescu, *Sound Plasma: Music of the Future Sign*; München, Germania, Edition Modern, 1975.

(Vol. 19, partea 2, 2000). Șurianu l-a cunoscut foarte bine pe Rădulescu, căci amândoi au trăit în Franța încă din anii '80.

¹ Variante și fragmente din prezentul articol au fost prezentate în octombrie 2011 la Conferința Europeană de Analize Muzicale găzduită de Conservatorul Santa Cecilia din Roma, la Simpozionul Festivalului SIMN din 2014, și la Simpozionul Festivalului Meridian din 2025. Un larg capitol dedicat muzicii plasmatice a fost publicat de Oxford University Press în 2021, în volumul intitulat *The Oxford Handbook of Spectral Music*.

Horațiu Rădulescu, *Brain and Sound Resonance; The World of Self-Generative Functions as a Basis of the Spectral Language of Music*; Annals of the New York Academy of Sciences, New York, 2003.

Octavian Roske, coordonator, *Mecanisme Represive în România, 1945-1989*; Institutul Național Pentru Studiul Totalitarismului, București, 2008.

Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*; Editura Muzicală, București, 1991.

Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*; Le Seuil, Paris, France, 1966.

Horia Șurianu, *La musique spectrale roumaine ou une autre expression libérée*; Muzica, București, Vol. 4, 1997.

SUMMARY

Liviu Marinescu

The genesis and spectral dimensions of sound plasma in the music of Horațiu Rădulescu

For a few decades, Horațiu Rădulescu has been the most prominent members of the Romanian spectral movement, despite the fact that he was never a founder or a member of this group. This article surveys the origins of Romanian spectralism at the Bucharest Conservatory, as well as the birth and development of plasmatic music in Paris, starting with the early 1970's. A particular emphasis is placed on Rădulescu's first performances at Darmstadt, and his collaboration with numerous avantgarde ensembles and soloists during the next three decades.

Sound plasma can be achieved when the relationship between cause and effect is undermined, and all musical elements are kept in a constant state of flux. Rădulescu made a conscious effort to avoid the four musical syntaxes he studied in Bucharest with Ștefan Niculescu (monophony, homophony, polyphony, and heterophony), in order to create a new type of sonic landscape that can be rich, but also amorphous. The article attempts to define plasmatic music by taking a closer look at several chamber and solo works, including *Capricorn's Nostalgic Crickets*, *String Quartet No. 4*, *The Inner Time*, *Das Andere*, and *Khufu's Serpent*. While sound plasma is not a contradictory concept, many of its dimensions remain intangible, not because of our inability to comprehend them, but because this is how they were meant to be.