

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

Mihu Iliescu

ASPECTE ESTETICE

Ultima parte a acestui studiu continuă pe tărâmul categoriilor estetice paralela începută în precedentele capitole între universul muzical al lui Xenakis și cel al compozitorilor români contemporani. Vor fi abordate aici dualitățile tragic-liric, apolinic-dionisiac și natural-cultural precum și două tipuri de comportament la care acestea pot fi raportate: cel prometeian al compozitorului grec și cel mioritic emblematic pentru spiritualitatea românească.

Tragicul și liricul

„Cred că am devenit ceea ce sunt datorită rănii mele”, declara Xenakis¹ referindu-se la dramaticul eveniment care la nici 24 de ani l-a adus până în pragul morții². Într-un fel întreaga sa operă este o conjurare a morții. Masele sale sonore repercutează agitația manifestațiilor înecate în sânge la care a participat ca student la Atena, iar intervențiile percuțiilor trimit la „zgomotele rarefiate, mortale” ale împușcăturilor care ritmau nopțile sale de veghe în Rezistența greacă³.

Aceste experiențe de viață, împreună cu altele pe care le-a traversat în copilărie, adolescență și tinerețe⁴, se află la originea tragismului care impregnează ansamblul creației sale. Ele i-au înăsprit caracterul făcându-l să-și reprime și să-și refuleze sentimentele în adâncurile inconștientului, ajungând astfel să-și pună în cele din urmă la îndoială aptitudinile lirice și să resimtă presupusa lor absență ca pe o infirmitate.

¹ Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, London, Faber & Faber, 1996, p. 48.

² O schijă de obuz i-a smuls lui Xenakis ochiul stâng și o parte din obraz provocându-i o comă profundă.

³ Mario Bois, *Xenakis musicien d'avant-garde*, entretiens, Bulletin des Éditions Boosey & Hawkes n° 23, Paris, 1966, p. 7-8.

⁴ „În muzica mea se găsesc toate angoasele tinereții mele”, i se destăinuia Xenakis lui Mario Bois. Ibid.

„Îmi lipsește poate lirismul”, afirma astfel Xenakis, precizând: „Viața l-a ucis poate în mine”¹. Și totuși unele pasaje din compozițiile sale stau mărturie că aptitudinea lirică nu-i lipsea, că afectele, emoțiile și sentimentele nu-i erau cătuși de puțin străine. „Știi că sună ridicol”, mărturisea el, „dar uneori o melodie sentimentală mă mișcă până la lacrimi”². O astfel de melodie și-ar fi găsit însă cu greu locul în muzica sa după teribilele episoade pe care le-a trăit³.

„Nu vreau [...] să fiu mișcat”⁴, își termina el confesiunea dezvăluind motivul poate cel mai profund pentru care, la rândul lui, nu-și propunea să-i „miște” pe auditori, în orice caz nu folosind arsenalul liric al compozitorilor romantici și post-romantici⁵. Ștergerea voită din memorie a refrenelor care i-au legănat copilăria și auto-reprimarea elanurilor sale lirice naturale explică în bună parte radicalitatea contribuției sale în cadrul avangardelor secolului XX.

În muzica românească tragicul ocupă un loc mai redus și este în general convertit sau absorbit în liric urmând exemplul lui Enescu din *Oedip*, sau este neutralizat de un comic absurd, grotesc sau derizoriu în spiritul lui Caragiale, Urmuz și Sorescu⁶. În ce privește manifestările liricului, ele sunt încadrate de rațiune conform ideii că „lirismul nu poate exista fără reguli”⁷ și că, așa cum afirma Ștefan Niculescu, „numai fuziunea dintre minte și inimă creează ordine”⁸.

¹ Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 63.

² Ibid. Această confesiune dezmente fără putință de apel clișeul compozitorului-matematician rece și calculat. „Muzica trebuie să domine matematica”, afirma Xenakis. „În caz contrar [ea] ori devine matematică ori nu reprezintă nimic”. Ca și computerul, matematica nu era de fapt pentru el decât o unealtă. Cf. Mario Bois, *Xenakis musicien d'avant-garde*, op. cit., p. 13.

³ Xenakis mărturisește că muzicile sentimentale pe care le asculta copil „la radio sau în cafenele” îi trezeau amintirea morții premature a mamei sale. Cf. Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 8.

⁴ Ibid., p. 10-11.

⁵ Muzica lui Xenakis îi oferea astfel lui Milan Kundera revelația unei „frumuseți curățate de mizeria afectivă, de barbaria sentimentală”. Cf. „Un prophète de l'insensibilité”, în Hugues Gerhards (ed.), *Regards sur Iannis Xenakis*, prefață de Maurice Fleuret, Paris, Stock, 1981, p. 21-25.

⁶ Pot fi citate în acest context operele *Iona* de Anatol Vieru, *Revoluția* de Adrian Iorgulescu, *O scrisoare pierdută* și *D'ale carnavalului* de Dan Dediu, *Urmuzica* de Sorin Lerescu.

⁷ Frază a scriitorului elvețian Charles-Albert Cingria la care Tiberiu Olah subscrie ca și Stravinski. Cf. Tiberiu Olah, *Restituiri*, ediție alcătuită, îngrijită și adnotată de Olguța Lupu, București, Editura Muzicală, 2008, p. 117.

⁸ Ștefan Niculescu în dialog cu Iosif Sava. Cf. Olguța Lupu, „Aspects of Heterophonic Syntax in the Works of Ștefan Niculescu: Case Study: Hétérophonies pour Montreux”, *Musicology Today, Journal of the National University of Music Bucharest* Vol. 7 Issue 2, April-June 2016, p. 123.

Aurel Stroe, compozitor esențialmente tragic care-și încifrează uneori emoțiile lirice în structuri elaborate cu ajutorul matematicii, prezintă sub acest aspect un profil apropiat de cel al lui Xenakis. Tragismul său are ca și cel al compozitorului grec un caracter „abstract, structuralist” care exclude „aproape orice participare afectivă a auditorului” producând o muzică în același timp „emoționantă [...] și ‘fără suflet’, rece și sublimă, pură și tragică”¹.

Corneliu Dan Georgescu a identificat la Stroe ipostaze specifice ale tragicului precum abisul, vidul, nemișcarea, degradarea sau distrugerea², care pot fi observate și în muzica lui Xenakis. Bântuie astfel în multe din piesele acestuia din urmă (*Aīs, Cassandra, Nekuia, Keqrops, Antikhton, Kyanya...*) acel „duh al distrugerii” pe care Stroe îl imagina plutind deasupra lumii *Hoeforelor* lui Eschil, unde o „catastrofă-mamă” are repercusiuni inexorabile³.

Sextetul *Ittidra* de Xenakis și *Ciaccona con alcune licenze* de Aurel Stroe respiră un același tragism auster al inexpressivității asumate⁴ folosind de altfel uneori mijloace similare. Coloanele de multifonice din piesa lui Stroe – „stridente și sublime în același timp, părând a veni din altă lume”, sunând „iritant, ciudat, monoton, apăsător, fără speranță, ca un fel de *introducere în infern*”⁵ – își găsesc astfel un echivalent în clusterelor din *Ittidra*.

Dacă Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Octavian Nemescu și Corneliu Dan Georgescu au compus, așa cum remarcă acesta din urmă, o muzică uneori mai „intens dramatică” și „tensionată” decât cea a predecesorilor lor, reflectând o viziune mai tragică asupra lumii decât cea a acestora⁶, la compozitorii generațiilor următoare amestecurile stilistice (dar și emoționale) și distanțarea caracteristică noii paradigme postmoderne atenuează intensitatea tragicului.

Astfel, în *Concertul pentru flaut* de Adrian Iorgulescu, de la bun început bocetului grav al flautului solist îi este abrupt juxtapus un mic hohot de râs zeflemitor care, la fel ca cel al lui Till Eulenspiegel, va triumfa în final⁷. Într-un alt registru, în *Paesaggio con cacciatori* de Dan Dediu tragicul – în speță cel

¹ Corneliu Dan Georgescu, „Tragicul contradicțiilor irezolvabile. ‘Privirea în gol’ a lui Aurel Stroe”, *Muzica* Nr. 5/2017, p. 35.

² Ibid., p. 18, 34.

³ Aurel Stroe, „*Orestia*, o raportare esențială. Fața ascunsă a Choephorelor”, *Secolul XX* Nr. 270-271, 6-7/1983, p. 25.

⁴ Corneliu Dan Georgescu, „Afinități electice muzicale. Aurel Stroe în context internațional”, *Muzica* Nr. 8/2024, p. 10.

⁵ Corneliu Dan Georgescu, „Tragicul contradicțiilor irezolvabile...”, *art. cit.*, p. 31.

⁶ Corneliu Dan Georgescu, „Prietenii mei Liviu Glodeanu și Mihai Moldovan. Generația noastră”, *Muzica* Nr. 3/2018, p. 27-28.

⁷ Diana Rotaru observă în această compoziție coincidența unui „fuior tragic” și a unei „ironii mușcătoare”. Cf. „Zaraze sonore și tehnica ferestrei în *Concertele pentru flaut și clarinet* de Adrian Iorgulescu”, *Muzica* nr. 4/2021, p. 37, 42.

evocat de autor al hăituirii și masacrării vânatului – este, ca la Enescu, puternic contracara de un irepresibil lirism care îmbracă uneori aspecte onirice¹.

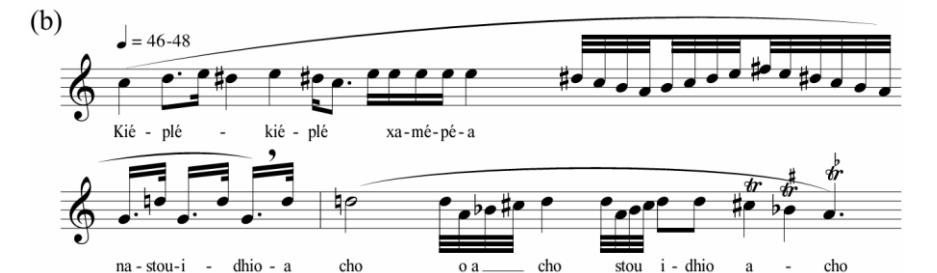
UN MELOS DESFIGURAT. Vehicul privilegiat al efuziunilor lirice, melodia are în primele lucrări ale lui Xenakis anumite trăsături pe care folclorul grec le împărtășește cu cel românesc². Linia melodică a mezzosopranei din *Zyia* (Ex. 1a și b) conține astfel elemente de doină precum rubato-ul, melismele, ornamentele, motivele repetate variat, secunde mărite, insistența pe un sunet (*mi*) sau pe un interval (cvinta perfectă *sol-re*).

(a)



stis mi - ras pou dhia - lé stis mi - ras pou-dhia - lé - xa - mé

(b)



♩ = 46-48

Kié - plé - kié - plé xa-mé-pé-a

na - stou-i - dhio - a cho o a cho stou i - dhio a - cho

Ex. 1a și 1b. *Zyia* (1952). Manuscris, p. 4. © DR Familia Xenakis.

Un pasaj al secțiunii centrale din *Dhipli Zyia* (Ex. 2) prezintă tulburătoare similitudini cu o frază din *Sonata a III-a* op. 25 de Enescu definită de Pascal Bentoiu ca un „enorm avânt liric³” (Ex. 3), și cu o alta de o factură asemănătoare (Ex. 4). În toate cele trei exemple melodia viorii include portamento-uri emanând un etos specific. Acordurile arpeggiate în pizzicato ale violoncelului din *Dhipli Zyia* trimit de asemenea la cele ale pianului din Ex. 4.

¹ Olguța Lupu remarcă în *Paesaggio con cacciatori* o „distanțare obiectivantă” de la „direcția principală, tragică, a firului narativ” și o „prismă bucolico-ludică, care îmblânzește ferocitatea vânătorii”. Cf. „Cu mască și fără mască. Aluzii și citate muzicale în două lucrări din creația lui Dan Dediu”, *Muzica* Nr. 3/2024, p. 8.

² Cf. prima parte a prezentului studiu, *Muzica* Nr. 2/2025.

³ Pascal Bentoiu, *Masterworks of George Enescu*, trad. Lory Wallfisch, Bloomsbury Publishing, Scarecrow Press, 2010, p. 290.

Ex. 2. *Dhipli Zyia*, m. 78-82.

Comparația între Ex. 2, 3 și 4 pune în evidență și unele similitudini de ordin intervalic. Tronsonul (a) din *Dhipli Zyia* este format, ca și cel corespunzător din *Sonata a III-a*, dintr-un salt inițial de octavă (extins în Ex. 4 la o decimă) urmat de insistența pe o notă și de o evoluție melodică descendentă.

Ex. 3. Enescu, *Sonata a III-a pentru pian și vioară* op. 25,
Éditions Enoch, 1933, p. 5, reper 6.

Ex. 4. Enescu, *Sonata a III-a pentru pian și vioară* op. 25,
Éditions Enoch, 1933, p. 4.

În unele lucrări de maturitate ale lui Xenakis atrage atenția o scriitură melodică de o factură particulară, exprimând un lirism înăbușit de tragic. În melodia baritonului din *Aîs* (Ex. 5) combinația de portamento-uri, respirații, apogiaturi și staccato-uri sugerează scâncete de plâns iar glissando-ul final aduce cu un lung suspin, ca în unele sfârșituri de frază de doină de jale.



Ex. 5. *Aîs*, m. 91-96.

Regăsim efecte quasi naturaliste asemănătoare în scriitura trombonului din *Jonchaies* (Ex. 6) și *Troorkh*. Trombonul are de altfel uneori – la fel ca la Stroe, în scena morții lui Egist din *Hoefore* – inflexiuni sugerând vocea umană.



Ex. 6. *Jonchaies*, m. 182-185.

În general noțiunea de melodie nu are însă în creația de maturitate a lui Xenakis o conotație lirică. Ea desemnează pentru el „obiecte în mișcare”¹ având în principal funcția de a crea un „contrast estetic”² cu masele sonore dense. Atitudinea compozitorului grec duce astfel cu gândul la trista reflecție făcută la amurgul vieții de Anatol Vieru: „Noi, compozitorii, nu mai știm să scriem melodii. Încă nu s-a dat drumul la melodie”³.

După ororile celor două războaie mondiale gestul eminamente liric de a compune melodii devenise de fapt la fel de problematic ca și cel, de neconceput pentru Adorno, de a scrie poeme *după Auschwitz*. Xenakis doar îl schițează, fără să „dea drumul” cu adevărat la melodie așa cum au făcut-o, fiecare în felul lui, Vieru în *Elegia II – In memoriam Myriam Marbe*, Olah în muzica de film, Stroe în *Capricci et Răgas (Écoute fine I)* sau Niculescu în *Simfonia a III-a „Cantos”*.

Monologul violoncelului din *Paille in the Wind* (Ex. 7) este semnificativ sub acest aspect. După primele șapte note melodia – care nu e lipsită de un potențial liric – e desfigurată aidoma feței compozitorului de intervenția brutală a unei „voci” abrazive al cărei efect mutilant e agravat de tempo-ul

¹ Cf. dialogul său cu Enzo Restagno, „Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno”, în *Xenakis*, EDT/MUSICA, Torino, 1988, p. 61.

² Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, op. cit., p. 152.

³ Dan Dediú, „Cuvânt înainte”, în *Simpozion de muzicologie Anatol Vieru*, ediție îngrijită de Valentina Sandu-Dediú, Patricia Firca și Ștefan Firca, București, Editura muzicală, 2001, p. 8. Expresia „nu s-a dat drumul” corespunde statutului de „pasager clandestin” pe care potrivit Olguței Lupu melodia l-a avut adesea în muzica lui Vieru. Cf. „The dissidence of melody in Anatol Vieru’s oeuvre. Case study: the quotation of the ‘Frère Jacques’ song”, *Studia UBB Musica*, LXIII, 1, 2018, p. 105.

foarte lent. La fel ca poemele scrise de Paul Celan *după Auschwitz*, ea nu poate ieși dintr-un anume registru al lirismului sugrumat, singurul rămas posibil într-o lume pustiită.



Ex. 7. *Paille in the wind*, m. 9-16.

Dificultatea de a compune melodii face loc în partiturile lui Xenakis strigătului ca mijloc de a exprima tragicul. Strigătele xenakiene expuse direct, nefiltrate, diferă sub aspect estetic de cele din *Oedip* și *Vox maris* care nu ies din cadrul liricului¹. Acestea din urmă pot fi raportate la „strigătele sufletului” pe care Enescu observa că le scoate „un om al pământului, un țăran, atunci când resimte o durere foarte vie [...] El geme, ceea ce este un fel de a cânta”².

Este revelatoare senzația trăită de Enescu atunci când, contrariindu-și natura lirică, a trebuit să imagineze urletele de moarte ale Sfinxului. În acele momente el a avut de făcut față unei tensiuni aproape insuportabile:

Sfinxul își simte sfârșitul aproape și urlă ca o fiară hăituită de vânători. Trebuia să inventez strigătul lui, să imaginez inimaginabilul. Când am așezat condeiul după această scenă, am crezut că am să înnebunesc³.

Strigătele „oribile”⁴ din *Aïs* de Xenakis ipostaziază inimaginabilul la care se referă Enescu afirmând o estetică a ferocelui⁵, a „sublimei orori”⁶, care le deosebește de strigătele încă „civilizate” din *Erwartung* de Schönberg sau de cele puse în scenă de Berio în *Sequenza III*. Ele pot fi în schimb comparate cu „urletul ritual al lui Dionysos” pe care Stroe îl încredințează în *Hoefore*

¹ Despre semnificațiile și conotațiile strigătului în muzica lui Enescu, cf. Despina Petecel Theodoru, *De la mimesis la arhetip*, București, Editura Muzicală, 2005, p. 240, 255-259.

² George Enescu citat de Ștefan Niclescu, „George Enescu despre principiile sale de creație”, în *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 160.

³ Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1955, p. 131, 140, 146.

⁴ Indicația „oribil” figurează în partitură.

⁵ Manifestațiile de stradă de la Atena risipite sub focul mitralierelor erau pentru Xenakis care le-a trăit din interior „un eveniment deosebit de puternic și frumos în ferocitatea lui”. Cf. *Musiques formelles*, *La Revue Musicale* double numéro spécial 253-254, Richard-Masse, 1963, p. 19.

⁶ Expresie folosită de Harry Halbreich în prefața discului *Oedipe*, EMI, 1990.

trombonului, precizând însă că sunetul muzical trebuie să triumfe asupra urlletului¹.

Ele sunt încărcate de disperarea dar și de energia vitală a răniților din luptele la care Xenakis a participat în timpul Rezistenței, a camarazilor săi de celulă torturați, a plânsetelor bocitoarelor de odinioară încă netransformate în cântece de priveghi, încă nestilizate așa cum sunt ele de exemplu în compozițiile Doinei Rotaru. Ele își găsesc poate un corespondent în strigătele viscerele din unele spectacole muzical-teatrale ale lui Irinel Anghel.

Apolinicul și dionisiacul

Categoriile estetice nietzscheene ale apolinicului și dionisiacului oferă, la fel ca și cele ale liricului și tragicului, prilejul unei comparații instructive între muzica lui Xenakis² și muzica românească. Prima observație care se impune este că în timp ce la compozitorul grec aspectele dionisiace sunt predominante și iau deseori forme paroxistice (tocmai de aceea necesitând un puternic control rațional), în muzica românească ponderea o au aspectele apolinice.

Și aici creația lui Aurel Stroe se distinge prin câteva excepții notabile. Astfel, în partea a doua sugestiv intitulată *Delirando a Muzicii de concert pentru pian, percuție și alămuri* dionisiacul e prezent în prim plan sub forma unor „turbioane” care amintesc dinamica maselor xenakiene³, iar în „La morte di Clitemnestra” (*Parossismo*) din *Hoefore* cele două scurte răbufniri ale orchestrei în fortissimo au ceva din violența dionisiacă a finalului *Orestiei* lui Xenakis.

Tabelul 1 reunește, sub forma unor dualități, un număr de aspecte ale apolinicului și dionisiacului care pot fi identificate – în proporții diferite – atât în creația lui Xenakis cât și în cea a compozitorilor români. Trebuie de altfel subliniat că termenii acestor dualități nu sunt incompatibili între ei, neputând de altfel exista în stare pură decât în mod excepțional.

¹ Aurel Stroe, „Orestia în timp și peste timp”, în Ada Brumaru, *Grădina sunetelor*, Editura Muzicală, 1991, p. 47.

² Articolul lui Makis Solomos, „De l’apollinien et du dionysiaque dans les écrits de Xenakis”, oferă o cuprinzătoare analiză a formelor pe care cele două categorii le iau în creația lui Xenakis. Cf. *Formel/Informel: musique philosophie*, ed. Makis Solomos, Antonia Soulez, Horacio Vaggione, Paris, L’Harmattan, 2003, p. 49-90. Versiune electronică: [Appolinien et dionysiaque.pdf](#)

³ Despre aceste turbioane, cf. Constantin Ionescu-Vovu, „Muzica de concert pentru pian, percuție și alămuri și creația lui Aurel Stroe din anii 1960-1970”, în *Aurel Stroe și tradiția muzicală europeană*, ediție îngrijită de Ana Szilágyi și Sabina Ulubeanu, București, Glissando, Editura UCMR, 2011, p. 100.

DIONISIAC	APOLINIC
ASPECTE GENERALE	
irațional	rațional
indeterminism, hazard	determinism, cauzalitate
haos, dizarmonie, conflict	ordine, armonie, conciliere
dezechilibru, exces, beție, transă	echilibru, măsură, luciditate
subiectiv, senzorial, intuitiv	obiectiv, cerebral, deductiv
material, concret	imaterial, abstract
ASPECTE ESTETICE	
natural	cultural, artificial
tragic	liric, contemplativ
amorf, diform, asimetric	format, proporționat, simetric
obscuritate, opacitate	lumină, transparență
teluric, pământesc	aerian, celest
primitiv, violent, „sălbatic”	rafinat, „îmblânzit”
asperitate, tensiune	netezime, destindere
ASPECTE MUZICALE	
zgomot, disonanță, stridență	sunet, consonanță, eufonie
rapiditate, frenezie ritmică	lentoare, parlando rubato
atonal	tonal, modal
cromatism	diatonism
ritmuri neregulate	ritmuri regulate
mase, texturi	eterofonie, melodie, polifonie

Tabel 1. Aspecte ale dionisiacului și apolinicului.

Muzica lui Xenakis este riguros organizată – sub semnul apolinicului – dar faptul de a ști acest lucru „nu adaugă nimic la beția dionisiacă pe care ea o procură”, spunea Maurice Fleuret¹. Cuvântul „beție” desemnează în acest context o formă de extaz, deseori comparată cu etilismul, pe care Xenakis o asociază ca și vechii greci muzicii și virtuților ei:

Muzica are puterea de a vă transporta de la o stare la alta. La fel ca alcoolul. La fel ca iubirea. Am vrut să învăț să compun poate pentru a dobândi această putere. Puterea lui Dionysos².

„Transportarea” evocată în acest pasaj implică potrivit lui Xenakis perceperea muzicii „fără a reflecta” și comportă o parțială pierdere a controlului de sine, dat fiind că, „dacă domini totul, atunci nu mai compui nimic”³.

¹ Maurice Fleuret, *Xenakis*, Salabert, 1978, p. 6.

² „Xenakis on Xenakis”, *Perspectives of New Music* vol. 25 n° 1-2, 1978, p. 18.

³ Jacques Bourgeois, *Entretiens avec Iannis Xenakis*, Paris, Boosey and Hawkes, 1969, p. 29-30. Această pierdere de control, adaugă însă în mod semnificativ Xenakis, nu este

O ipostază a extazului suscitată de riturile dionisiace este *mania*, un fel de nebunie divină considerată de vechii greci ca indispensabilă autenticității creației, care se manifesta în momentele de transă când inițiații erau „posedați” de zei. Messiaen se referea poate la ea atunci când evoca, nu fără un dram de tandră maliție, personalitatea protejatului său:

Nebunia îi lovește adesea pe eroii greci [...] Or, în muzica lui Xenakis poate fi percepută un fel de nebunie. Xenakis o utilizează ca pe o forță a naturii, o putere torențială capabilă de a nimici auditorul¹.

Mania era asociată unor manifestări sonore excesive: zgomote, strigăte, disonanțe extreme, sunete stridente produse în general de instrumentele de suflat. Finalul din *Oresteia* reunește toate aceste elemente – mai puțin prezente în muzica românească – într-un context paradoxal: el celebrează aici într-un vacarm tipic dionisiac victoria justiției umane ghidate de rațiune (atribut apolinic) care corectează deciziile arbitrare ale unor zei tributari capriciilor lor.

Ceea ce îl distinge în fond pe Xenakis de majoritatea compozitorilor români este intensitatea elementului dionisiac. Acesta se putea astfel dificil preta la o „consonantizare a disonanțelor” de genul celei observate de Tiberiu Olah la Enescu în *Vox maris*² (consonantizare la care spectralii români parvin recurgând la conceptul de hiperspectru³), sau la o „recâștigare” a consonanței precum cea efectuată de Niculescu⁴, Vieru, Stroe și Olah.

ASPECTE ALE ORFICULUI. În muzică adjectivul „orfic” nu are o definiție clară și consensuală. Aceasta se explică în parte prin caracterul ezoteric al credințelor la care el trimite, dar mai ales prin ambivalența și ambiguitatea datorate dublei sale conotații apolinice și dionisiace⁵. Orfeu este într-adevăr o

benefică decât dacă e temperată de rațiune; pentru că, „atunci când compui, spiritul critic trebuie exercitat în fiecare moment”. Citat de Makis Solomos în „De l’apollinien et du dionysiaque dans les écrits de Xenakis...”, *op. cit.*, p. 19.

¹ Extras din discursul rostit de Olivier Messiaen în 1983 la ceremonia de instalare a lui Xenakis la Academia de Arte. Cf. Măkhî Xenakis, *Un père bouleversant*, *op. cit.*, p. 112. „Nimicirea auditorului” este probabil o aluzie la intensitatea sonoră greu de suportat pe care Xenakis o impunea la primele audiții ale pieselor sale electronice.

² Tiberiu Olah, „Poliheterofonia lui Enescu: o nouă metodă de organizare a materialului sonor”, în Tiberiu Olah, *Restituiri*, ediție alcătuită, îngrijită și adnotată de Olguța Lupu, București, Editura Muzicală, 2008, p. 124.

³ Despre raportul între consonanță și disonanță în muzica spectrală românească, cf. Octavian Nemescu, „Istoria muzicii spectrale”, *Muzica* Nr. 5/2015.

⁴ Cf. George-Ioan Păiș, „Strategii de recâștigare a consonanței. *Ison II* de Ștefan Niculescu”, *Muzica* Nr. 3/2025.

⁵ Despre ambivalența apolinic-dionisiacă a figurii lui Orfeu, cf. Jörg Döring, *Ovids Orpheus*, Basel, 1996.

figură dublă: fiu al lui Apollo, divinitate a luminii, ordinii și echilibrului dar și profet al lui Dionysos, zeu al tuturor exceselor.

Caracteristicile în general atribuite muzicilor orfice reflectă căutarea unei forme de transcendență, a unui *dincolo* de realitate (sau de percepția ei ordinară). Fără a se raporta la divin așa cum o fac îndeobște compozitorii români, Xenakis are în vedere acest dincolo atunci când afirmă capacitatea muzicii de a revela, la fel ca religia, un „adevăr imediat, rar, enorm și perfect” pe care el îl situează „dincolo de muzică” dând exemplul *Simfoniei a șaptea* de Beethoven¹.

Principala cale de acces la transcendență preconizată de doctrinele orfice ale Antichității era *catharsis*-ul. Acesta era obținut prin rituri de inițiere în care muzica avea un rol central grație capacității sale de a declanșa stări de transă extatică². Muzicile orfice au astfel adesea un caracter incantatoriu susceptibil de a induce astfel de stări. Structurile micro-modale și eterofonice, propice incantațiilor, le sunt de asemenea în mod firesc asociate.

Orfismul xenakian este preponderent sumbru, tragic, având drept referință călătoria lui Orfeu în Infern. Xenakis nu a abordat în creația sa acest episod, însă tema călătoriei inițiatice în lumea subterană a morților (sau în cea celestă supraumană) este prezentă în multe din lucrările sale, cele mai semnificative fiind *Aïs* (alt nume al Hades-ului), *La Légende d'Eer*, *Voyage absolu des Unari vers Andromède*, *Nekuia*, *Persephassa* și *Charisma*.

Anumite sonorități xenakiene, precum incantațiile vocale sau instrumentale din *Aïs*, *Akanthos*, *Phlegra* și *N'Shima* sau ritmurile ritualice ale percuțiilor din *Persephassa*, *Psappha*, *Pléiades* și *Rebonds*, pot fi calificate drept orfice. Exemplul 8 ilustrează un orfism dionisiac inarticulat de o factură arhaică, anterior *melos*-ului și *logos*-ului.



Ex. 8. *N'Shima*, m. 65-68.

¹ Cf. prima parte a acestui studiu, *Muzica* Nr. 2/2025.

² În doctrinele orfice ale Antichității *catharsis*-ul reprezenta o modalitate de tămăduire și de îndreptare a sufletului prin purificare. Muzica avea o funcție cathartică fiind considerată capabilă de a elibera momentan sufletul din temnița corpului. Cf. Władysław Tatarkiewicz, *Istoria esteticii* vol. I, trad. Sorin Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1978, p. 129-130.

La polul opus, incantația baritonului din *Aīs* (Ex. 9), pusă în valoare de intervențiile eterofonice ale cornului englez și trompetei, oferă un rar exemplu xenakian de orfism apolinic. Tensiunea mocnită inerentă structurii de terțe mici (*sol diez*)-*si-re-fa* – care instalează o ambianță quasi-tonală conferind acestui pasaj o limpezime magică – este contrabalansată de destinderea extatică produsă de repetarea formulelor melodice¹.

CA
Trp.
Bar.

sourdine

mf

HO - ON PO - TMO - ON GO - O - O -

SA - LI - PO - U - SA - DRO - TE -

TA - KA - I - HE -

HN O - U - U - O -

Ex. 9. *Aīs*, m. 142-150.

¹ În creația lui Xenakis acest pasaj reprezintă un rar exemplu de „delicvență” în sensul acordat acestui cuvânt de Dan Dediu. Repetarea unui element cu pregnanță tonală (succesiunea de terțe mici) creează aici o „imagine auditivă de sine stătătoare, ce constă în pura contemplare a sonorității” respectivului element, având ca efect „zombiezarea” acestuia. Cf. Dan Dediu, „Delicvență în muzica nouă după 1970. O privire imunologică asupra dispozitivului major-minor”, *Muzica* Nr. 2/2016, p. 40-41. În unele piese pe care le-am evocat în partea a doua a prezentului studiu Xenakis comite alte câteva asemenea mici acte de delicvență integrând elemente tono-modale în contexte atonale, în special prin utilizarea unor scări complementare.

În muzica românească orficul este în general apolinic, luminos, ca în finalul din *Oedip*. El reflectă o nevoie de liniște sufletească pe care urmașii lui Enescu continuă să o resimtă¹ asociind-o adesea cu magicul, oniricul, supranaturalul sau miraculosul². Ei au dezvoltat un stil muzical caracterizat printr-o temporalitate lentă și prin ponderea acordată ritmului *parlando rubato* și variației continue, cvasi-improvizate, a unor scurte celule melodice.

Diverse aspecte ale orficului pot fi observate de exemplu la Aurel Stroe în „murmurarea incantatorie” a saxofonului și în “rezonanțele magice, ritualice” din *Prairie-Prières*³, la Tiberiu Olah în atmosfera magică din *Timpul cerbilor*, la Ștefan Niculescu în finalul luminos al simfoniei *Opus dacicum*, la Myriam Marbe în sinuozitățile orientale din *Des-cântec*, la Anatol Vieru în sonoritățile electronice din *Țara de piatră*, la Cornel Țăranu în melopeile din piesele camerale...

Înțeles ca intersecție a ritualicului inițiat, a *catharsis*-ului extatic, a magicului și a supranaturalului, orfismul e o trăsătură centrală în creația compozitorilor aparținând generațiilor următoare, chiar dacă nu e întotdeauna revendicat ca atare. El e ilustrat între alții de Octavian Nemescu, Corneliu Cezar, Corneliu Dan Georgescu, Horațiu Rădulescu, Iancu Dumitrescu, Costin Cazaban, Ulpui Vlad, Călin Ioachimescu, Fred Popovici, Doina Rotaru, Șerban Nichifor...

Opera *Zamolxe* de Liviu Glodeanu ocupă un loc aparte în galeria orfismului muzical românesc. „Misterul păgân” dedicat de Lucian Blaga miticului profet și șaman trac își găsește aici o expresie caracteristică în numeroasele și diversele invocații și incantații cu caracter ritual-extatic ale corului⁴ ca și în cele sacerdotale ale soliștilor, alternând de altfel cu pagini orchestrale care au pe alocuri violența dionisiacă a muzicii lui Xenakis.

Un orfism violent de o altă factură, care prin tragismul lui trimite de asemenea la Xenakis, străbate cele *Patru Studii orfice și Concertul pentru violă*

¹ „Lumea muzicii are azi mai mult decât oricând nevoie de liniște, lumină și celest”, scria de exemplu Liviu Dănceanu. Cf. Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente...*, op. cit., p. 133.

² Aceste categorii, împreună cu cele ale fantasticului, fabulosului, straniuului și absurdului, au fost discutate de Carmen Maria Cârneli ca aspecte ale orficului într-o cuprinzătoare sinteză axată pe muzica de operă și pe cea programatică. Cf. *De la Orfeu la Giacometti, sub semnul fantasticului*, București, Editura Muzicală, 2013.

³ Cf. Despina Petecel-Theodoru, „Drumul spre transcendență”, în *Aurel Stroe și tradiția muzicală europeană*, ediție îngrijită de Ana Szilágyi și Sabina Ulubeanu, București, Glissando, Editura UCMR, 2011, p. 63-64.

⁴ Luminița Duțică identifică în Tabloul 1 al operei lui Glodeanu o formă particulară de extaz, cel „de prostrație”. Cf. “Metaphysical Meanings and Archetypal Romanian Symbols in Today’s Romanian Music”, *Bulletin of the Transilvania University of Brașov*, Series VIII *Performing Arts* Vol. 15(64), 2022, p. 37.

„Incantatio” de Ana-Maria Avram. Gestică compozitoare-dirijoare (ca și cea a lui Iancu Dumitrescu) are de altfel o dimensiune șamanică, pe care o regăsim ipostaziată în registrul performanței multimedia și în cel al operei *cross media*, în creațiile Mihaelei Vosganian¹ și în cele ale lui Irinel Anghel².

Orfismul este de fapt un curent trans-stilistic difuz și eteroclit care impregnează întreaga muzică contemporană românească, de la spectrali la minimaliștii arhetipali, de la moderni la postmoderni. „Puterea orfic-incantatorie a muzicii” observată de Irinel Anghel la Iancu Dumitrescu³ se manifestă în creația multor alți compozitori, o prezentare exhaustivă și o categorizare a contribuțiilor acestora depășind cadrul prezentului studiu⁴.

Natural și cultural

Categoriile estetice ale naturalului și culturalului se manifestă în mod diferit la Xenakis și la compozitorii români. Dacă la cel dintâi natura e în general dionisiacă, sălbatică, orgiacă, la contemporanii săi români ea e în general apolinică, senină, propice meditației și contemplației, suscitând expresii preponderent lirice. Ea are acea blândețe a spațiului mioritic conceptualizat de Blaga drept componentă esențială a matricei stilistice românești.

Xenakis nu face în principiu nici o distincție între sunetul natural și cel artificial (cultural) produs de muzicieni (vocal, instrumental sau electronic⁵), tratându-le deopotrivă ca pe un fenomen vibratoriu⁶. Muzica sa are de aceea un fel de neutralitate sau obiectivitate care o amintește pe cea a sunetelor din natură. Ea chiar *este* natură, apreciază François-Bernard Mâche, putând da

¹ Orientarea estetică formulată de Mihaela Vosganian în cartea sa *Trans-realism arhetipal: reflecții despre demersul spiritual și actul artistic* (București, Editura Muzicală, 2020), ilustrată de compozitoare în lucrări ca *Shamanic Prologue* și *Visătorul trezit*, se înscrie în mod clar în aria orficului.

² Două din creațiile cele mai reprezentative ale lui Irinel Anghel sunt, sub acest aspect, *O cină cu demonii mei* și *Ghostphony*.

³ Autoarea acestei expresii este Grete Tartler, citată de Irinel Anghel în *Orientări, direcții, curente...*, op. cit., p. 208-209.

⁴ Un studiu stilistic aprofundat ar putea pune în evidență firele care-i leagă sub semnul orficului nu numai pe compozitorii menționați mai sus dar și pe Mihai Mitrea-Celarianu, Nicolae Brânduş, Doru Popovici, Costin Mioreanu, Violeta Dinescu, Horia Şurianu, Liviu Dănceanu, Sorin Lerescu, Andrei Tănăsescu, Carmen Maria Cârnci, Livia Teodorescu-Ciocănea, Dan Dediu, Nicolae Teodoreanu sau Sabina Ulubeanu.

⁵ Iancu Dumitrescu cultivă de asemenea un sunet „deopotrivă artificial și natural”. Cf. prefața la *Ursa Mare*.

⁶ Dominique Demange, „Iannis Xenakis. Une approche philosophique”, *Le Philosophie N° 7/1999*, p. 219.

uneori impresia că „natura se exprimă prin intermediul lui Xenakis, și nu invers”¹.

În același spirit Makis Solomos consideră că natura, înțeleasă ca *physis* (totalitate a existentului) așa cum o înțelegeau vechii greci, este pentru Xenakis „singurul lucru care există”². Nu se pune astfel pentru el problema de a o imita, ilustra sau figura, pentru că – spre deosebire de compozitorii români – el acționează ca un „rival” al ei³ accedând astfel la o dimensiune mitică⁴. De aici forța de impact a maselor sale sonore: ele nu *reprezintă* nori ci *sunt* nori⁵.

Demersul lui Xenakis implică totuși o estetizare a naturii. Șuieratul vântului sugerat de orchestra din *Terretektorh*, sunetele de harpă eoliană cerute viorilor în *Anaktoria*, trosnetele de tăciuni aprinși procesate electronic în *Concret PH* și vibrațiile tectonice infrasonore din *Diamorphoses*, amplificate și transformate în sunet, sunt artefacte culturale. Ele au putut fi astfel văzute ca o modalitate de „deturnare a naturii în scop estetic”⁶.

ARHETIPURI NATURALE ȘI ARHETIPURI CULTURALE. Pentru Corneliu Dan Georgescu arhetipurile au o componentă naturală și una culturală⁷. Ele sunt, precizează el, „mai mult *natură* decât *cultură*, manifestările lor concrete fiind însă rezultatul unui proces pur cultural”⁸. Octavian Nemescu atașează naturalului și culturalului arhetipuri diferite și le raportează la orizontul transcultural al transcendentului divin căruia el îi atribuie propriile sale arhetipuri.

Operând cu aceste categorii Nemescu efectuează, așa cum observă Dan Dedi, „un dublu acordaj”: al arhetipurilor culturale cu cele naturale și al acestora din urmă cu cele transculturale considerate ca expresie a unei voințe divine transcendente⁹. În propriii săi termeni metaforici – care trimit ei înșiși la

¹ François-Bernard Mâche, „Xenakis et la nature”, în *Un demi-siècle de musique...et toujours contemporaine* [1972], Paris, L'Harmattan, 2000, p. 153-157.

² Makis Solomos, „De l'apollinien et du dionysiaque...”, *op. cit.*, p. 15.

³ François-Bernard Mâche, „Xenakis et la nature”, *op. cit.*, p. 155.

⁴ Referindu-se la muzica lui Anatol Vieru, Roxana Susanu asociază procesul prin care arta „devine natură” unei forme de mitizare. Cf. „Eu și memoria: Anatol Vieru”, în Valentina Sandu-Dediu, Patricia Firca și Ștefan Firca (ed.), *Simpozion de muzicologie Anatol Vieru 1991*, București, Editura Muzicală, 2001, p. 27.

⁵ Makis Solomos, „De l'apollinien et du dionysiaque...”, *op. cit.*, p. 18.

⁶ François-Bernard Mâche, „Xenakis et la nature”, *op. cit.*, p. 153-154.

⁷ Andra Frățilă, „De vorbă cu Corneliu Dan Georgescu”, *Muzica* Nr. 4/2016, p. 7.

⁸ Corneliu Dan Georgescu, „Studiul arhetipurilor muzicale (V)”, *Muzica* Nr. 5/2015, p. 27.

⁹ Dan Dedi, *Fenomenologia actului componistic*, teză de doctorat, București, 1995, p. 86.

natură – relația între arhetipurile transcendente, cele naturale și cele culturale este similară celei între rădăcina, tulpina și coroana unui copac¹.

Dispensându-se de transcendența divină, Xenakis nu are de operat un astfel de acordaj. Concepute ca ipostaze sonore ale ramificațiilor vegetale, morfologiile sale arborescente au atributele naturii, iar evoluțiile maselor sale sunt, prin reducerea lor la o abstracție matematică arhetipală, comparabile cu cele ale norilor dar și cu cele ale unui fenomen natural auditiv precum zumzetul de insecte care își găsește de altfel o expresie și în muzica lui Nemescu².

Pentru compozitorii români spectrali arhetipalitatea naturii este întruchipată de fenomenul rezonanței³. Emergența curentului spectral, observă Octavian Nemescu, marchează „trecerea, în plan estetic și metaestetic, de la Artificial la Natural”⁴. Primele armonice constituie în acest cadru un punct de plecare „natural” (uneori doar virtual) al unor evoluții spre „cultural” care generează sonorități din ce în ce mai complexe și disonante.

Diverse concretizări muzicale ale acestei viziuni oferă Corneliu Cezar (AUM), Octavian Nemescu (Natural-Cultural), Horațiu Rădulescu (Credo), Costin Cazaban (Naturalia), Iancu Dumitrescu (Aulodie mioritică), Lucian Meșianu (Pythagoreis), Călin Ioachimescu (Oratio II), Fred Popovici (Introducere în anatomia sunetului), Ana-Maria Avram (Athanor) dar și – în forme atipice – Ștefan Niculescu în *Ison II* sau Aurel Stroe în *Hoefore*⁵.

O altă expresie a arhetipalității naturale o constituie structurile modale. În muzica lui Anatol Vieru acestea se întrepătrund cu cele seriale (expresie a culturalului) formând împreună cu ele o „unitate contradictorie”⁶. Motto-ul din *Timpul cerbilor* de Tiberiu Olah, „Buzuțele noastre / Nu beau din păhare / Căci beau din izvoare”, reflectă în schimb o viziune care opune

¹ Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente...*, op. cit., p. 215.

² Andra Frățilă, „De vorbă cu Octavian Nemescu, op. cit., p. 8.

³ Armonicele, observa Horațiu Rădulescu, „dau posibilitatea unui limbaj mult mai natural, firesc și în același timp mai direct, mai accesibil”. Cf. Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente...*, op. cit., p. 159.

⁴ Octavian Nemescu, „Istoria muzicii spectrale”, op. cit., p. 23.

⁵ Irinel Anghel interpretează „părăsirea spectrului acustic din debutul operei” ca o manifestare a relației „între dimensiunea naturală și cea culturală a muzicii”. Cf. *Orientări, direcții, curente...*, op. cit., p. 155.

⁶ Anatol Vieru, „Artă, natură, metaartă”, în *Cuvinte despre sunete*, București, Cartea Românească, 1994, p. 19. Despre întrepătrunderea modalului cu serialul în muzica lui Vieru, înțeasă în spiritul semnificativului titlu de capitol din *Cartea modurilor*, „Modal, tonal, serial și iarăși modal”, cf. Olga Lupu, „Hide-and-Seek between the Serial and the Modal in Anatol Vieru's Concerti”, *Series Musicologica Balcanica* 4, 2023.

artificialul producțiilor culturale (paharele) naturalului și purității simbolizate de izvoare.

Așa cum am văzut într-un capitol precedent¹, Xenakis încearcă să steargă diferențele între *mod* (scară naturală) și *sită* (artefact cultural). Fără să reușească până la capăt acest lucru, el tinde astfel să reducă dualitatea natural-cultural – la fel cum procedează și cu alte dualități: indeterminism-determinism, continuitate-discontinuitate, vizibil-audibil, concret-abstract, *hors temps-en temps*, ființă-devenire – la o pură identitate.

IMERSIUNEA ÎN NATURĂ. Publicul venit să asculte *Terretektorh* (piesă în care orchestra este amestecată cu spectatorii) se va simți, spunea Xenakis, „cocoțat pe un vârf de munte în mijlocul unei furtuni care-l împresoară din toate direcțiile, sau într-o barcă fragilă în mijlocul mării dezlănțuite”². Senzația de imersiune în natură pe care o produce muzica sa este una pe care el a trăit-o – și a căutat-o – el însuși în nenumărate rânduri.

Amintirile fiicei sale evocând vacanțele petrecute de familia Xenakis în Corsica în mijlocul unei naturi sălbatice, redau intensitatea acestei senzații:

Tatăl meu pândește cu nerăbdare momentul când începe o furtună pentru a o înfrunta în minusculul său caiac [...] Cu cât vâslim mai adânc în mijlocul valurilor din ce în ce mai mari și dezlănțuite, cu atât îl aud în spatele meu jubilând: „Mă, uitate ce spectacol extraordinar!” [...] El pândește de asemenea furtunile care se dezlănțuie noaptea. Când fulgerele și tunetele ajung deasupra capetelor noastre, el aleargă spre vârful muntelui pentru a fi în vârtoarea străfulgerărilor și a bubuiturilor, dispărând timp de mai multe ore ca topit în univers³.

Experiențele de acest gen în cursul cărora Xenakis desfidea elementele văzute de el ca forțe ostile, mergând până la a-și pune viața în primejdie⁴, și-au lăsat amprenta în sonoritățile sumbre și violente care caracterizează o bună parte a pieselor sale.

În creația compozitorilor români natura poate fi violentă dar nu ostilă. Imersiunea în sunet are astfel în general semnificația unei mistice contopiri a

¹ Cf. Revista *Muzica* Nr. 4/2025.

² Iannis Xenakis, text de prezentare a discului *Terretektorh*, Erato STU 70529. Pasajul citat trimite la o amintire personală evocată de compozitor în termeni foarte similari. Cf. Mario Bois, *Xenakis musicien d'avant-garde op. cit.*, p. 19.

³ Măkhi Xenakis, *Un père bouleversant, op. cit.*, p. 191, 194.

⁴ Acest comportament ilustrează noțiunea de „primejdie dorită” pe care Dan Dediu o asociază în muzica lui Xenakis sublimului. Cf. „Sistemul categoriilor estetice la Evangelhos Moutsopoulos”, în Antigona Rădulescu (coord.), *Estetica muzicală. Un alt fel de manual*, Editura Universității de Muzică București, 2007, p. 222.

individului cu elementele, ca în frescele sonore ale lui Anatol Vieru (*Țara de piatră*), Corneliu Dan Georgescu (*Model mioritic*) sau Octavian Nemescu (*Gradeatia, Natural Cultural*). Furtuna sugerată de Vieru în *Iona*, ca și cele din *Oedip* și *Vox maris*, nu are aspectul cataclismic al furtunilor xenakiene.

O comparație între muzica lui Xenakis și cea a lui Octavian Nemescu pune totuși în evidență și unele similitudini. Amândoi compozitorii urmăreau de exemplu să scoată muzica din spațiul închis al sălii de concert pentru a o integra într-un fel sau altul în natură. Nemescu preconiza ca una din variantele compoziției sale *Trison* să fie prezentată

în cadrul vast al unei *grădini*, al unei *păduri* sau al unui *parc* din jurul unei catedrale feeric iluminată. Audiția se va face în timpul nopții (de primăvară sau vară) indiferent de ziua săptămânii, pe fundalul sonor al cântecului, al țărâitului de greieri¹.

Și alte piese ale sale sunt concepute „pentru anumite timpuri și locuri”: ambianța unui templu la lăsarea serii, răsăritul soarelui pe un vârf de munte, o grădină cu pomii înfloriți la asfințitul soarelui²... Muzica lui Nemescu își propune să-i aducă pe auditori într-o dispoziție mentală care să le permită să intre într-o profundă comuniune cu natura, mergând până la a se confunda cu ea – și dincolo de ea, cu Transcendența³.

Receptate într-un cadru natural predefinit, lucrările lui Nemescu aparțin unui gen căruia Xenakis nu îi poate fi însă afiliat: cel al muzicii ambientale. Politopii xenakieni creați în aer liber pe ruinele milenare de la Micene și Persepolis nu-și propuneau să creeze o ambianță ci exprimau o voință prometeiană de a domina și de transforma natura. Ei prefigurau un – pentru moment, precizează compozitorul – utopic *land art* și *sky art* gândit la o scară cosmică⁴.

Atât Xenakis cât și Nemescu au imaginat ritualuri multimedia imersive spațializând sursele sonore și adăugând muzicii spectacole vizuale. Aceste mijloace nu răspundeau însă aceluiași aspirații. În timp ce compozitorul grec celebra singularitatea Omului ca „trestie gânditoare” (Pascal), parte a Naturii înzestrată cu conștiință, responsabilitate și creativitate, compozitorul român

¹ Citat de Irinel Anghel în *Orientări, direcții, curente...*, op. cit., p. 138.

² Andra Frățilă, „De vorbă cu Octavian Nemescu”, *Muzica* Nr. 1/2016, p. 8.

³ Irinel Anghel observă la Iancu Dumitrescu o similară dorință de a „a intra în comunicare cu vibrațiile acustice ale naturii sau Transcendenței”. Cf. *Orientări, direcții, curente...*, p. 137.

⁴ Pentru Xenakis, *Diatopol* de la Beaubourg anunța o nouă artă „de tip astral sau terestru”, capabilă nu numai de a recrea la o scară redusă fenomene precum mișcările galaxiilor sau aurorele boreale, ci de a le „crea realmente”. Cf. Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, ed. Sharon Kanach, Marseille, Parenthèses, 2006, p. 365-366.

situa unitatea mistică între Om și Natură în dimensiunea transcendentă a divinului.

Omul prometeian și Omul mioritic

Voi asocia în cele ce urmează noțiunile de „om prometeian” și „om mioritic” respectiv lui Xenakis și compozitorilor români, chiar dacă în realitate în muzica lor ele coexistă (așa cum am văzut că coexistă apolinicul și dionisiacul sau liricul și tragicul). Cele două noțiuni pot fi (în parte) schematic definite prin intermediul dualităților prezentate în Tabelul 2.

OMUL PROMETEIAN	OMUL MIORITIC
ateu sau eretic	religios
răzvrătit, înfruntă destinul	fatalist, împăcat cu destinul
combativ, trufaș	contemplativ, smerit
novator, emancipator	conservator, atașat tradiției
domină natura	se contopește cu natura
tragic, anxios	liric, senin

Tabel 2. Aspecte ale omului prometeian și ale omului mioritic.

Compozitorii români sunt în general reprezentanți ai lui *homo religiosus*, chiar dacă există diferențe notabile de exemplu între religiozitatea profundă și complet asumată a lui Ștefan Niculescu sau a lui Octavian Nemescu – care trimite la declarația lui Enescu „cred cu ardoare în Dumnezeu”¹ – și cea difuză, uneori doar subînțeleasă, a multora din colegii lor. Pentru ei, din principiu, fără Dumnezeu nimic nu există: *nilhil sine Deo*. Xenakis ar putea avea ca deviză *nilhil sine scientia*², deși așa cum am văzut în primele două părți ale acestui studiu el trăiește prin intermediul muzicii experiențe mistice similare celor religioase. Faptul de a fi ateu nu-l împiedică să fie „un muzician al sacralului”, observă François-Bernard Mâche³. În scrierile sale el se referă de altfel la anumite doctrine religioase, în special gnostice, de care îl apropie spiritul lor libertar⁴ emancipator și ideea deificării Omului.

¹ Enescu citat de Ioan Massoff, „George Enescu intim”, *Rampa*, București, 26 oct. 1931; articol republicat în Laura Manolache (ed.), *George Enescu. Interviuuri din presa românească* vol. I, Editura Muzicală, 1988, p. 254.

² Lîgia Toma Zoicaș îi atribuie lui Xenakis această deviză în cartea sa *Universul gândirii xenakiene, oglindă a unui secol cucerit de știință*, București, Editura Muzicală, 2002, p. 136.

³ François-Bernard Mâche, *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, op. cit., p. 349.

⁴ Comparând politeismul antic cu monoteismul Xenakis exclamă: „O mie de zei evanescenti mai degrabă decât unul singur și veșnic, aceasta este libertatea”. Cf. *Kéleütha*, Paris, L'Arche, 1994, p. 89.

Ceea ce îl deosebește în fond pe Xenakis de contemporanii săi români este profundul tragism al muzicii sale, care dintr-o perspectivă creștină poate fi interpretat ca o expresie a imposibilității omului prometeian de a accede la mântuire¹. Asumând nerecunoașterea lui Dumnezeu și expunându-se astfel unei teribile angoase existențiale, Xenakis își poartă crucea de ateu. De aici ponderea pe care o au în muzica sa categoriile apocalipticului și infernalului².

MUZICA, O LUPTĂ. Personalitatea lui Xenakis reunește trăsături tipic prometeiene precum spiritul emancipator, setea de libertate, determinarea dar mai ales combativitatea. După înfrângerea sa în războiul civil grec el își va continua lupta pe terenul imaterial al muzicii. A compune va deveni pentru el „o bătălie”, „o luptă pentru a exista”, o modalitate de a afirma instinctul său vital. „Punctul de plecare este dorința mea de a trăi”, declara el³.

Cuvântul „luptă” (în limba greacă *mâkhi*) va fi prenumele fiicei sale care, plasticiană, va perpetua determinarea și înverșunarea tatălui ei repetând și conjurând astfel în nenumărate variante picturale absența ochiului pierdut de el în luptele de la Atena.



Mâkhi Xenakis, *Encre Regard*, 30 x 23 cm, 2019.

©Mâkhi Xenakis

¹ Dacă la Niculescu unisonul este un liman, un „vehicul al mântuirii” (Dan Dedi, „Ștefan Niculescu sau unisonul ca soteriologie”, în *Radicalizare și guerila*, București, Editura Muzicală, 2004, p. 257), o expresie a unui consens, a unei armonii finale, a unei stări de acord sau de împăcare în sens religios (cf. Olguța Lupu, „Hétérophonies pour Montreux”, *op. cit.*, p. 123-124, 134), în muzica lui Xenakis el apare ca o rătăcire primejdioasă fără țintă printre abisurile cosmosului.

² Dan Dedi asociază muzica lui Xenakis apocalipticului și infernalului, categorii la care trimite de altfel argumentul literar al *Diatopului de la Beaubourg*. Cf. „Sistemul categoriilor estetice la Evangelos Moutsopoulos”, *op. cit.*, p. 222 și „Văluri ale transcendenței în discursul muzical”, *Muzica* Nr. 1-2/2015, p. 38.

³ Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, *op. cit.*, p. 111, 202, 50.

Înțeleasă ca formă de înverșunare în cadrul unui efort de auto-afirmare, repetiția este în concepția lui Xenakis indispensabilă supraviețuirii:

Repetarea unui eveniment [...] corespunde luptei împotriva dispariției, împotriva neantului. [...] Întreg universul luptă cu disperare pentru a se crampona de existență, de ființă, prin propria sa reînnoire neobosită, în fiecare moment, cu fiecare moarte. [...] Cuplul moarte-naștere guvernează universul, prin duplicare, prin copia mai mult sau mai puțin conformă¹.

Figura lui Prometeu poate fi astfel asociată unui alt personaj mitic pedepsit pentru că a cutezat să-i înfrunte pe zei: Sisif. Efortul pe care acesta e obligat să-l repete la nesfârșit afirmă în fond Existența în confruntarea sa cu Neantul astfel cum o preconizează Xenakis drept condiție a supraviețuirii universului. Văzute sub acest unghi sonoritățile abrazive ale unora din masele sale au ceva din uruielile bolovanului împins de Sisif spre cer.

Moartea, așa cum o concepe compozitorul grec ca echivalent al vieții (referindu-se la Heraclit²), este diferită de moartea-nuntă celebrată de ciobanul mioritic ca o trecere lină spre un alt tărâm al vieții. Dacă, în spiritul creștinismului cosmic propriu civilizațiilor rurale ale Europei de Est³, eroul *Mioriței* intră în comuniune cu o natură ocrotitoare, Xenakis caută înfruntarea cu elementele dezlănțuite în care vede manifestări ale unui univers cataclismic.

Necesitatea de a supraviețui într-un astfel de univers o implică pentru el pe cea de a evita epigonismul, de a fi absolut original, creator în sensul cel mai puternic al cuvântului:

Dacă [...] imit trecutul, nu înfăptuiesc nimic și în consecință nu exist. Cu alte cuvinte, sunt sigur că exist doar dacă înfăptuiesc ceva diferit. Această diferență este dovada existenței mele⁴.

¹ Geneza arborescențelor xenakiene are ca model această alternanță cosmică neîntreruptă. Ea se produce „ca și cum Ființa, pentru a continua să existe, trebuie să moară, iar apoi, odată moartă, să înceapă un nou ciclu”. Iannis Xenakis, *Kéleütha*, op. cit., p. 105, 111.

² „L-am redescoperit pe Heraclit care spune că nu există diferență între viață și moarte. El voia fără îndoială să spună că ele sunt echivalente”. Cf. Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 166.

³ Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1980, p. 246.

⁴ Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 50. „Nu e vorba aici de dorința de a fi original în sensul trivial al acestui termen, comentează Makis Solomos, ci de o problematică ontologică”. Cf. „De l’apollinien et du dionysiaque...”, op. cit., p. 24.

Xenakis se consideră astfel egal cu zeii, capabil la fel ca ei de a crea *ex nihilo*. Proiectele sale de politopi gigantici sunt cele ale unui demiurg modern, arhitect-peisagist care aspiră să modeleze planetele și galaxiile¹. În fond aceasta îl diferențiază de compozitorii români care descifrează Natura (Cosmosul) ca pe o creație divină² și tind să se considere drept simple voci prin intermediul cărora divinitatea alege să se exprime.

CONFRUNTAREA CU DESTINUL. O comparație între felul în care Enescu și Xenakis concep raportul între Om și Destin revelă surprinzătoare ambivalențe și convergențe. Enescu se identifică în bună măsură cu Oedip: „Ascultați *Oedip* și mă veți înțelege mai bine”, spunea el. Or eroul teban are un comportament diferit de cel a Omului mioritic – cu care Enescu poate fi de altfel în multe privințe asociat –, aducând chiar mai mult cu cel al Omului prometeian.

Oedip (ca personaj sofoclean și enescian) și Xenakis pot fi amândoi plasați în tradiția, ilustrată în muzică începând cu Beethoven, a Omului prometeian care înfruntă și învinge Destinul³. Tăria de caracter le-a permis amândurora să-și transforme înfrângerea într-o victorie: aspru pedepsit pentru că a comis *hybris*-ul, Oedip este în cele din urmă sanctificat; condamnat la moarte, Xenakis se întoarce în Grecia după aproape 30 de ani de exil aclamat ca un învingător.

Muzica lui Enescu nu este de altfel lipsită de o „dimensiune prometeică și vulcanică”⁴. Însăși seninătatea ei mioritică comportă o formă de tărie, de vitalitate: melopeea păstorului din Oedip reflectă, cum observă Alain Cophignon, perenitatea speței umane, „martoră și supraviețuitoare a tuturor destinelor individuale”⁵. Ea apare astfel ca o creație a unui Orfeu care realizează „în ordine spirituală, ceea ce a dorit să facă Prometeu în ordine materială”⁶.

¹ Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliances*, Paris, Casterman, 1979, p. 16.

² „Cred într-o muzică asemănătoare cu Natura, în sens de creație divină”, declară Ulpiu Vlad. Cf. Despina Petecel Theodoru, „Rezonanțe spirituale”, la granița dintre vis și realitate, în creația lui Ulpiu Vlad”, *Muzica* Nr. 4/2024, p. 89.

³ Ca formă de predestinare Xenakis evocă succesiunea de reîncarnări pe care afirmă doctrinele orfice și pitagoreice. Cf. Mario Bois, *Xenakis musicien d'avant-garde*, op. cit., p. 13.

⁴ Vlad Văidean, „Scurtă incursiune în estetica lirismului enescian”, *Muzica* Nr. 8/2023, p. 17-18. Autorul face aici referință la articolul lui George Bălan, „Enescu vulcanic”, *Contemporanul*, 7 aprilie 1961, p. 6.

⁵ Alain Cophignon, *Georges Enesco*, Paris, Fayard, 2006, p. 380.

⁶ Ozana Kalmuski-Zarea, „Complicitatea europeană a imortalității”, *Vitraliu* Nr. 7-8/2006, p. 44.

Alături de figurile lui Prometeu, Sisif și Oedip, personalitatea lui Xenakis o înglobează pe cea a lui Faust, alt personaj mitic care simbolizează vocația umanității de a se auto-depăși, de a atinge absolutul în planul cunoașterii ca și în cel al creației¹. Ileana Ursu vede astfel în compozitorul grec un „om faustian al Occidentului” – opunându-l sub acest aspect unui exponent român tipic al lui *homo religiosus*, Octavian Nemescu².

Prin voința sa de a contribui la emanciparea umanității Xenakis este într-adevăr totodată faustian și prometeian. Emanciparea speței umane este în fond finalitatea dispozitivului informatic imaginat de el pentru a da posibilitatea de a compune celor care nu stăpânesc bazele notației muzicale. În același sens poate fi înțeleasă inițiativa sa de a încredința fiecărui membru al orchestrei din *Terretektorh* (separat fizic de colegii săi) o responsabilitate proprie „ca artist și ca individ”³.

O asemenea responsabilitate comportă anumite riscuri, avertizează însă Xenakis. Deznodământul pieselor sale care iau forma unui duel ludic între interpreți (efectuat conform unor reguli inspirate de teoria matematică a jocurilor) figurează uneori moartea competitorului învins⁴. În aceste piese, precizează compozitorul, problematica hazardului, a liberului arbitru și a calculului probabilităților „se intersectează cu ideea antică de destin și o clarifică”⁵.

Dincolo de numeroasele aspecte care-i separă, îi apropie în mod fundamental pe Enescu și Xenakis cele două replici cheie ale lui Oedip: „Omul este mai puternic decât Destinul” și „Biruit-am Destinul, biruit-am pe Zei”. Muzica ambilor compozitori exaltă unicitatea Omului astfel cum o exprimă celebrul vers al lui Sofocle - „Există multe lucruri minunate, dar nici unul nu-i mai minunat decât omul”, al cărui început formează titlul unei piese de Xenakis, *Polla tha dina*.

TIMPUL MIORITIC. Muzica românească se distinge între altele printr-o temporalitate pe care prin analogie cu noțiunea de spațiu mioritic aș numi-o mioritică. Ea se manifestă în mod tipic în doine, gen pe care Blaga l-a asociat de

¹ Oedip, observă Alain Cophignon, este animat de o dorință irepresibilă de *a ști*, de *a cunoaște adevărul*, „pe care nu o limitează nici o frică de *hybris*”. Cf. *Georges Enesco, op. cit.*, p. 385.

² Dacă pentru Xenakis „opera de artă este o creație de inginer”, adaugă autoarea, pentru Nemescu creația este dată omului din voia lui Dumnezeu. Cf. Ileana Ursu, „Orizontul sacrului în muzica românească”, *Muzica* Nr. 1/1996, p. 32.

³ Cf. textul de prezentare al discului *Terretektorh/Nomos Gamma*, Erato, 1969.

⁴ Astfel de piese sunt *Duél*, *Stratégie* (unde se înfruntă doi dirijori) și *Lindaia Agon*.

⁵ Mario Bois, *Xenakis musicien d'avant-garde*, *op. cit.*, p. 16-17.

altfel orizontului mioritic¹. În muzica cultă ea își află o expresie desăvârșită în *Sonata a III-a op. 25* de Enescu, în ceea ce Ștefan Niculescu numește „contemplarea opririi timpului non-linear într-un perpetuu prezent”².

Generațiile următoare de compozitori români au manifestat, în spiritul lui Enescu, o predilecție pentru muzicile cu caracter contemplativ³. Este îndeosebi cazul muzicilor atemporale sau non-evolutive ale lui Tiberiu Olah (*Coloana infinită*⁴), Ștefan Niculescu (*Aforisme după Heraclit*), Corneliu Dan Georgescu (*Model mioritic*⁵), Mihai Moldovan (*Tulnice*⁶), Horațiu Radulescu (*Capricorns' Nostalgic Crickets*) sau Ulpiu Vlad (*Lumina sunetului centenar*⁷).

Xenakis afirmă o concepție a timpului sensibil diferită care implică totuși ideea de încremenire. Inversând definiția goetheană a arhitecturii ca muzică împietrită, el consideră muzica drept o arhitectură mobilă⁸. În ipostaza sa de flux evanescent, timpul rămâne însă pentru el un „mister”⁹. Neputându-l înțelege pe cale rațională, el îl deduce din categoriile *hors-temps* și îl tratează așa cum tratează spațiul, măsurându-l sub formă de durată și considerându-l drept reversibil.

Temporalitatea mioritică atașată matricei muzicale sud-est-europene se face totuși simțită și în muzica lui Xenakis. Ea poate fi observată nu numai în lucrări de tinerețe ca *Zyia* și *Dhipli Zyia*, al căror *melos* este așa cum am văzut similar celui al doinelor, dar și în unele piese de maturitate. Melopeea modală

¹ Lucian Blaga, *Trilogia culturii, Orizont și stil*, București, Humanitas, 2011, p. 66.

² Ștefan Niculescu, „Pensées sur Georges Enesco”, în *Enesciana I*, București, Editura Academiei R.S.R., 1976, p. 173-174.

³ Pentru un *homo religiosus* ca Enescu această formă de contemplație trimite la noțiunea de *trezvie* din mistica ortodoxă pe care Constanța Cristescu o asociază artei enesciene a „perpetuei variații care proiectează discursul muzical dincolo de timpul istoric”. Cf. *Izvoare bizantine în metamorfoze enesciene*, Suceava, Editura Mușatinii, 2011, p. 19.

⁴ George Draga vede în această piesă „o tălmăcire simbolică a eternității”. Cf. „Coloana infinită de Tiberiu Olah”, în Olga Lupu (ed.), *Restituiri*, București, Editura Muzicală, 2008, p. 354.

⁵ Despre diversele forme pe care le iau în această lucrare undulațiile mioritice, cf. Dorothea Redepenning, „Ideea unei muzici atemporale. Cu referire la *Model Mioritic* de Corneliu Dan Georgescu”, *Muzica* Nr. 3/2018.

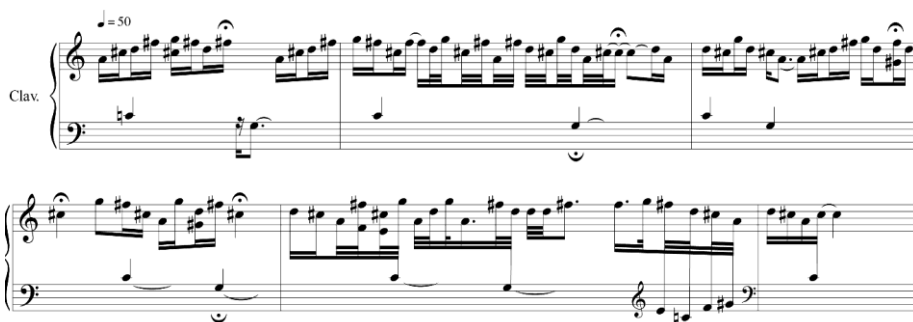
⁶ Această piesă îi sugerează lui Corneliu Dan Georgescu „un peisaj blând à la Blaga”. Cf. „Prietenii mei Liviu Glodeanu și Mihai Moldovan. Generația noastră”, *Muzica* Nr. 3/2018, p. 27, articol care evocă și alte lucrări ilustrând influența lui Blaga.

⁷ Pentru Despina Petecel-Theodoru muzica lui Ulpiu Vlad dă „impresia că ar fi urmat traseul ondulat de deal-vale din filosofia blagiană a 'spațiului mioritic'”. Cf. „Rezonanțe spirituale...”, *op. cit.*, p. 93.

⁸ Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture* (ed. Sharon Kanach), *op. cit.*, p. 79.

⁹ Omer Corlaix, Bastien Gallet, „Entretien avec Iannis Xenakis”, *Musica Falsa* n° 2, Paris, 1998, p. 29.

a clavecinului din *Naama*, întretăiată de opriri asimetrice pe coroane, oferă profilul sinuos al unei preumblări fără direcție precisă printre văi și dealuri (Ex. 10).



Ex. 10. *Naama*, m. 115-120.

Meandrele eterofonice ale celor 4 tromboni din *Aiș* (Ex. 11) plasează mioritismul lui Xenakis în domeniul orficului. Este de asemenea cazul incantațiilor sopranei din *Akanthos* (Ex. 12), una din piesele cele mai „românești” ale lui Xenakis unde muzica pare a se naște printr-un fel de *toarcere* a firelor sonore, în sensul pe care Tiberiu Olah l-a acordat acestui cuvânt referindu-se la Enescu și la Doina Rotaru¹ (sens care se aplică de altfel și la muzica sa).



Ex. 11. *Aiș*, m. 69-72.

¹ Cf. interviul acordat de Doina Rotaru lui Ion Bogdan Ștefănescu, „Și Doina, doină se făcu”, disponibil pe site-ul <https://ionbogdanstefanescu.ro/si-doina-doina-se-facu/>.

The musical score for 'Akanthos' (measures 7-12) is presented in a multi-staff format. The top staff is for Piano, with a tempo marking of quarter note = 52. It includes dynamic markings like *pp* and *pp cresc.*, and performance instructions such as *Ped 1/1* and *Ped 1/2*. The Soprano part features notes on A, E', and A, with a *pas trop détachées* instruction. The Flute and Clarinet parts have dynamics like *pp* and *f*, and a *piccolo* marking. The Piano (right hand) part includes *pp*, *p mf*, *p*, and *fff* markings, along with a *sec* instruction. The Soprano part has a *stacc.* marking and a *triller en gliss. 1/4t* instruction. The Violon part includes *f* and *ff* markings, and a *(serré) ← (trille) →* instruction. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Ex. 12. *Akanthos*, m. 7-12.

Lenta depănare a acestor fire corespunde temporalității fluctuante, accidentate și aproximative a Europei de Sud-Est, care se apropie mai mult de temporalitatea non-lineară a Orientului decât de cea lineară a Occidentului¹. Prin felul în care desfășoară fuiorul timpului în *Akanthos* Xenakis depășește acea incapacitate a omului modern de a avea „un sentiment al eternității” pe care o denunță Octavian Nemescu².

O altă expresie tipică a temporalității mioritice și a etosului asociat ei, frecventă în muzica populară românească dar și în cea cultă, este combinația melismă-notă ținută. Aceasta are o pondere deosebită ca gest inaugural în piese ca *Sonata a III-a* de Enescu, *Mikka* de Xenakis, cantata *Răscruce* de Ștefan Niculescu sau *Sonata pentru clarinet* de Tiberiu Olah (Ex. 13).

¹ Discul *West Meets East* (His Master's Voice, 1967) este instructiv prin felul în care revelă anumite similitudini între temporalitatea sud-est-europeană și cea orientală alăturând *Sonata a III-a op. 25* de Enescu unor muzici tradiționale indiene interpretate la sitar de Ravi Shankar.

² Citat de Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente...*, op. cit., p. 139.

Enescu



Xenakis



Niculescu



Olah



Ex. 13. Patru exemple de combinație melismă-notă ținută.

Într-o variantă diferită și extinsă a acestui gest melisma e înlocuită de o textură formată din suprapuneri de mici celule melodice. În *Windungen* (Ex. 14) aceste celule, ușor decalate în spirit eterofonic, constau în permutări de numai 3 sunete amintind unele lucrări reprezentative ale minimalismului arhetipal românesc de sorginte folclorică semnate de Corneliu Dan Georgescu (*Colaje*) și Mihai Moldovan (*Obârșii*).

$\text{♩} = 52$
Arco Tutti : 1-12

Vlc. 1-12

Pour fff ou fff grands coups d'archet, fréquents

sec

1

2

3

4

5

6

Tutti : 1-12

1,7

2,8

3,9

4,10

5,11

fff

fff

fff

fff

fff

fff

Ex. 14 . Xenakis, *Windungen*, m. 1-6.

Pot fi de asemenea menționate în acest context mioritic sonoritățile xenakiene evocând ciripitul păsărelelor (*Thallein*, *Lichens* și *Phlegra*) sau suieratul vântului (*Mikka S*), care prezintă tulburătoare similitudini cu unele pagini enesciene din *Impresii din copilărie*.

Remarci finale

Matricea culturală și muzicală sud-est-europeană se înscrie în spațiul regional mai vast al Europei de Est căruia Xenakis îi aparține la fel ca și contemporanii săi români¹. Compozitorul grec poate fi astfel asociat (ca și Ligeti) școlilor naționale care s-au dezvoltat în această regiune începând din secolul XIX și situat în posteritatea lui Enescu, Bartók, Stravinski sau Janáček, compozitori care contestă hegemonia culturală a Occidentului².

Prin aspectele ei modale și bizantine, ca și prin structurile ei eterofonice în care arhaicul și modernul se suprapun și se confundă, muzica lui Xenakis ilustrează însă în mod mai specific partea de sud a spațiului est-european, regiunea Balcanilor. Așa se explică similitudinile ei cu muzica lui Enescu, Olah, Niculescu, Stroe, Vieru, Marbe, Cornel Tăranu, Liviu Glodeanu, Corneliu Dan Georgescu, Horațiu Rădulescu, Iancu Dumitrescu sau Doina Rotaru.

Toți acești compozitori practică în fond variante ale unui același dialect muzical sud-est-european. Xenakis reprezintă un caz aparte pentru că el revendică un universalism abstract fondat pe o concepție logico-matematică. El își declară de asemenea dorința de a se detașa de orice fel de tradiții muzicale (vechi sau recente) și în general de a nu avea rădăcini³. Așa cum am văzut însă, o bună parte din muzica sa contrazice aceste declarații.

Cazul lui Xenakis pune cu atât mai mult în evidență vitalitatea matricei sud-est europene și rolul ei ca verigă de legătură între culturile naționale, cultura europeană și cea universală. Analizată ca expresie a acestei matrice muzica românească își revelează particularitățile atunci când e privită prin prisma celei a lui Xenakis, iar muzica acestuia din urmă își lasă dezvăluite anumite aspecte nebanuite atunci când e privită prin prisma muzicii românești.

¹ Xenakis a evocat importanța folclorului muzical al Europei de Est menționând în acest context contribuția compozitorilor ruși din Grupul celor cinci, a lui Bartók, Kodály și Enescu, remarcând că acesta din urmă a fost „repede absorbit de Occident”. Cf. Mario Bois, *Xenakis musicien d'avant-garde*, op. cit., p. 3.

² Pentru Tiberiu Olah, cei patru compozitori citați au în comun faptul de a „sparge hegemonia gândirii Occidentului”. Cf. „De la Brâncuși, inspirație...”, în *Restituiri*, op. cit., p. 70.

³ Cf. Bálint András Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 51.

SUMMARY

Mihu Iliescu

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

The parallel between Xenakis' music and that of Romanian composers ends in the fourth part of this study with a discussion on aesthetic issues. Four dualities are examined in this framework: tragic-lyrical, apollonian-dionysian, nature-culture, and promethean man-mioritic man.

While Xenakis is a tragic figure who illustrates a dionysian drive and embodies the promethean man confronting his fate and attempting to submit nature, his Romanian contemporaries rather illustrate lyricism, the category of the apollonian, and the fatalism associated with the emblematic figure of the mioritic shepherd who communes with nature.

As contrasting as they are, these characteristics are not necessarily incompatible. In fact, they coexist (albeit in different forms) in both the works of the Greek composer and those of his Romanian peers, thus reflecting their shared roots in the same immemorial South-Eastern European cultural matrix.