Stilul componistic al lui Aurel Stroe în trei fulguraţii şi o diagramă

Dan Dediu

Fulguraţia 1: materialul muzical

Materialul muzical utilizat de Aurel Stroe poate fi înţeles prin prisma a trei prefixe ce dezvăluie trei atitudini diferite şi complementare, care se menţin şi în orizont estetic: *anti-*, *pseudo-* şi *post-*.

Anti-

Atât în cheie pasivă, cât şi în cheie activă, prefixul *anti-* deschide spre atitudinea de negaţie ce ia o dublă înfăţişare: fie ca *rezistenţă*, *apărare* faţă de o forţă ce vine din exterior spre noi, cu ideea de a ni se impune (cheie pasivă), fie ca *revoltă*, *izbucnire* din interior şi *atac* împotriva unei opresiuni (cheie activă). Dar această negaţie conţine şi un grad mare de teatralitate, de disimulare, în sensul unui joc subtil între afirmaţie şi negaţie: afirm că un lucru este ceva, dar el e de fapt, sub raportul conţinutului (nu al declaraţiei), contrariul a ceea ce am afirmat.

În muzica lui Aurel Stroe găsim asumate ambele variante, colorate uşor ironic, prin jocul semantic liber al asociaţiilor ce se formează pornind de la titlurile pe care autorul le sugerează. Astfel, asistăm la propunerea unei *anti-armonii* în *Armonia*, părţile a II-a şi a IV-a (sunt identice) din *Muzica de concert pentru pian, percuţie şi alămuri* (1964-65), unde acelaşi acord de 10 sunete e folosit de la începutul la sfârşitul mişcării, fără nicio schimbare de armonie, ci doar cu schimbări ale atacurilor instrumentelor de alamă (4 trompete, 4 corni, 4 tromboni), schimbări ce urmează durate calculate conform şirului Fibonacci, şi care se desfăşoară cu o axă de simetrie la măsura 12, ceea ce deschide în subiacent asemănarea structurii cu cea a testului Rohrschach. E exact cazul despre care vorbeam mai sus: anunţ prin titlu o armonie, iar în realitate propun un acord nemişcat şi disonant. Unde e armonia pe care o afirm? Sau, dacă asta e armonie, atunci trebuie să

vedem cum definim armonia, astfel încât realitatea percepției să se muleze pe realitatea gândului componistic.

Totodată, multimobilele din *Concertul pentru clarinet și orchestră* (1974-75), deși în mod individual constau în colecții de melodii tradiționale românești (ușor aranjate pentru instrumentele de coarde), odată intrate în angrenajul suprapunerilor aleatorii și complet independente dau naștere unui șuvoi sonor în care sunt efectiv presate și desfigurate, într-un indiscutabil exemplu de *anti-folclor.* Mai departe, suntem cu siguranță în prezența unei *anti-melodii* la finalul *Concertului pentru clarinet și orchestră*, odată cu sunetele finale ce suspendă universul muzical și-l ancorează într-un limb atemporal pe un acord de re major cu septimă de dominantă (sau, în viziune spectralistă: pe armonicele 4, 5, 6 și 7 ale rezonanței naturale a sunetului *re*). Nu în ultimul rând, coralul din debutul *Ciacconei con alcune licenze* (1995-96) este în mod vădit un *anti-coral*, prin caracterul de bruiaj țipător armonico-timbral pe care cele patru oboaie cu multifonice parcă îl evacuează visceral în *fortissimo*.

Pseudo-

Odată cu prefixul *pseudo-* intrăm în lumea cópiilor, a artefactelor imitative, a gradelor de apropiere față de original și a proliferării simulacrelor (Jean Baudrillard[1]), care în actualitate ajunge chiar până la fenomenul *shanzhai* (Byung-Chul Han[2]), care subîntinde cópiile mai bune decât originalul.

În cadrul stilului componistic al lui Aurel Stroe, prin prefixul *pseudo-* identificăm materialul muzical inventat *à la manière de*, dar care nu reușește și nici nu dorește să preia toate elementele definitorii ale originalului, astfel încât să dea naștere vreunei cópii stilistice perfecte sau vreunei pastișe reușite. Scopul acestui tip de „imitație defectă” este altul. Există o sforțare interioară care „răsucește” reflexiv dintr-o dată acest material inițial, întorcându-l spre o direcție pe care acesta n-a avut-o niciodată, și astfel îl îmbogățește cu o nouă semnificație. Așadar, la Stroe, intenția de a calchia un stil istoric individual sau o anumită muzică nu este deloc naivă, ci are în spate o

---

[1] Jean Baudrillard, *Strategiile fatale,* Editura Polirom, Iași, 1996, traducere de Felicia Sicoie.

[2] Byung-Chul Han, *Shanzhai: Deconstruction in Chinese*, MIT Press, Boston, 2011.

intenție parodică (în sensul inițial al termenului, de „cântec secund”, *paro-dia*), întotdeauna existând în subtext o încercare de reinterpretare, de scoatere la lumină a bucăților stranii, a cotloanelor, a ascunzișurilor și chiar a defectelor structurii respective. De exemplu, serialismul din partea I a *Muzicii de concert pentru pian, percuție și alămuri* poate fi privit ca *pseudo-serialism*, căci el utilizează tehnica serială, dar o minează dinăuntru prin greșeli intenționate, astfel rezultând un fel de ceasornic haotic. Apoi, *quasi cadenza* instrumentului solist din *Concertul pentru clarinet și orchestră* e iarăși un exemplu tipic de *pseudo-folclor* românesc, iar *Colinda infinită* din *Ciaccona con alcune licenze*, prin descărnarea de melodie și păstrarea doar a ritmului ei, este clar o *pseudo-colindă*.

Exemplele pot continua cu *pseudo-coralele* din *Concertul pentru acordeon și ansamblu de soliști* (2001), cu o manieră de armonizare preluată (se pare) din exercițiile armonice ale studentului Erik Satie (însăși simularea unor „exerciții” de armonie, lipsite de pretenția artistică a unor piese omologate/validate axiologic spune multe despre preferințele și – în fapt – pretextele muzicale pe care le caută Stroe pentru un fel de pseudo-autolegitimare ce seamănă mai curând cu un alint șui decât cu o reală căutare de modele sau surse de inspirație), dar și cu *Valsul vid* din finalul trioului de coarde *W.A. Mozart – Sound Introspections* (1994), despre care chiar autorul spune undeva că e ca un glob pământesc dezbrăcat de meridiane și paralele.

Post-

Prefixul *post-* are o istorie bogată, aducând cu sine capacitatea de a privi retrospectiv un fenomen existent. E domeniul ce se deschide după un final. Nu e ceva nou, dar nici nu mai poate fi pus în rând cu vechiul. E mai presus decât vechiul, dar încă nu e complet nou. E ceva nenumit, în așteptarea botezului sau a evenimentului ce va declanșa o nouă serie de evenimente și care va face să-și găsească numele, identitatea. *Post-* e o stare de după, dar fără stare. O *sferă a nestării*, cum frumos formulează Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică*.[1]

În contextul stilistic de care ne ocupăm, prefixul *post-* desemnează atitudinea de preluare a unui material muzical din rezervorul istoriei muzicii europene și de redare a sa în cadrul unor

[1] Dimitrie Cantemir, *Opere IV*, *Istoria ieroglifică*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973, p. 162.

lucrări proprii ca *citat* modificat (transformat, fragmentat, expandat, turtit) sau, în cel mai ambiguu caz, ca *aluzie* la o anumită muzică omagiată. Astfel, celule ritmico-melodice și modalități tehnice preluate din capriciile lui Niccolò Paganini (așa-zisele „mărci înregistrate" à la Paganini, mai ales pizzicatele cu ambele mâini din *Capriciul nr. 24*) sunt recompuse și împachetate diferit la Stroe, cumva într-o manieră postmodernă creativă, devenind fragmente de *post-capricii* în *Capricii și Rāgas – Concert pentru vioară și ansamblu instrumental*. Cumințenia și naivitatea neoclasică a debutului din *Quintandre pentru cvintet de suflători* (1984) ascunde ceva periculos, disimulând abisul existenței sub o pojghiță melodică acceptabilă, dar înșelătoare, declanșând ceea ce am putea numi o *post-eufonie* sau *post-neoclasicism*. Tot în această categorie intră și inserțiile omagiale multiple și surprinzătoare aduse unor compozitori cu care Aurel Stroe are afinități elective: Claude Debussy în *Ondine, un reste non assimilé* din *Prairie, Prières pentru saxofon și orchestră* (1993), dar și în primul preludiu din *Préludes lyriques pentru ansamblu de soliști* (1998-99), Érik Satie în cele cinci corale și o invențiune din *Concertul pentru acordeon*, care sunt propriu-zis *post-corale* și *post-invențiune*, Philippe de la Rue în *Sonata nr. 3 „en palimpseste" pentru pian* (1991-92), Antonio Lotti în *Crucifixus* din *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti* (1997).

Fulguração 2: structura stilului

Putem concepe structura stilului componistic al lui Aurel Stroe sub forma unor straturi temporale supraetajate, ceea ce conduce la ideea de *palimpsest*, idee atât de dragă compozitorului. Aceste straturi apar de jos în sus, ca la orice structură sedimentară, în ordine cronologică, iar ceea ce propunem aici este o privire a unei secțiuni transversale a acestei structuri muzicale carstice.

1. Primul strat, cel mai de jos, are două trepte: treapta I este constituită de *neoclasicismul de tip stravinskian*, iar treapta a II-a accesează și continuă creator atât tehnicile cât și estetica lui Olivier Messiaen. Ceea ce au în comun ambele trepte ale acestui prim strat este *tehnica montajului*, care a fost în mod sistematic folosită de Stravinski și apoi perfecționată ca juxtapunere complexă de către Messiaen.

La Aurel Stroe este omniprezentă această tehnică, pe care o găsim atât în opusurile timpurii, cât și în cele târzii. Să ne gândim numai la Sonata nr. 1 *Morfogenetica* pentru pian (1955), unde montajul este subordonat schemei formei de sonată în prima parte, dar care răbufnește în tăietura clară a formei și în incompatibilitatea stilistică a celor două teme; dar și la *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti*, unde montajul diferitelor vocabule și structuri cuprinde ca o vâlvătaie întreaga arhitectură în recurență a piesei.

2. Deasupra stratului neoclasic se așază un alt palier, de o cu totul altă provenienţă și ethos: l-am putea numi *modernismul magic* al lui Karlheinz Stockhausen. La finalul anilor ’60 - începutul anilor ‘70, Stockhausen devenise un fenomen mondial, prin deschiderea spre muzica tradiţională orientală, în special indiană, în lucrări emblematice precum *Stimmung* (1968), iar mai apoi *Mantra* (1970). Această influenţă este întărită în muzica lui Stroe și prin activitatea prodigioasă a lui Alain Daniélou[1], autor al celor două volume epocale *Sémantique musicale* (1967) și *Traité de musicologie comparée* (1959), pe care Aurel Stroe le internalizează încă din perioada rezidenţei DAAD din Berlinul de vest (1972-73) și pe care le va utiliza creator în concepţia sa componistică. Numele de *folclor planetar* a fost forjat de un jurnalist francez vizavi de muzica lui Stroe, preluând în context muzical o sintagmă din epocă a pictorului maghiar Victor Vasarely. Numai că la Stroe acest *folclor planetar* devine (ca ipostază a lui *pseudo-* de care vorbeam mai sus) o simulare imaginară, artificială a unor muzici preexistente și reinventate de el într-un fel personal, pornind de la premisele lor existenţiale ce sunt transplantate în alt context spaţio-temporal. Folosindu-se de diferite *sisteme de acordaj* (ce definesc raporturile sunetelor din cadrul unei scări muzicale simple sau complexe), proprii muzicilor tradiţionale din diverse culturi, compozitorul jonglează cu o mulţime de ethosuri disjuncte reieșite din sisteme microtonale incompatibile, forţând expresia muzicală efectiv să o ia razna, să depășească barierele obișnuitului și să „sară peste bord”.

Astfel, în trioul *În vis desfacem timpurile suprapuse* (1970), colindul-„ţipurităra” microtonal al clarinetului este suprapus cu

[1] Alain Daniélou, *Sémantique musicale,* Hermann, Paris, 1967 și *Traité de musicologie comparée*, Hermann, Paris, 1959.

lamento-ul morocănos și încăpățânat al violoncelului și cu, pe de o parte, motorismul de preludiu pseudo-baroc al clavecinului și, pe de altă parte, cu acidele salturi atonale ale pianului. De asemenea, în opera *Choeforele - Orestia II* (1973-77) ne întâmpină paradigme muzicale foarte diferite, care, toate, sunt preluate dintr-un rezervor de *folclor planetar imaginar*, în componența căruia intră nu numai muzici tradiționale (orale) de pe tot mapamondul, ci și o întreagă istorie a muzicii scrise europene. De la trâmbițele tibetane la multifonicele oboiului, de la armonicele naturale ale sunetului la figurațiile clavecinistice acrobatice (ce parcă mixează velocitatea pianismului romantic lisztian cu preludierea barocă), de la melodiile pseudo-folclorice în sisteme de acordaj microtonale la solourile ritualice ale trombonului ca instrument deopotrivă heraldic și thanatic, găsim în *Choeforele* o pletoră de asemenea tropi stilistici pe care compozitorul îi filtrează, esențializează și apropriază, transformându-i în figuri de stil aproape monadice (de genul tropilor retoricii *kenning* din poezia islandeză a *skalzilor*, pe care îi descrie Jorge Luis Borges în eseul său *Las kenningar* din *Historia de la Eternidad* din 1936[1]), pe care le va putea apoi monta în diverse angrenaje și dispozitive structurale inedite.

3. Un al treilea strat al gândirii componistice a lui Aurel Stroe este constituit de fenomenul sonor al *texturii*, al efectului global, apărut în prim-planul gândirii componistice odată cu *Metastaseis* (1953-54) de Iannis Xenakis și cu sonorismul școlii poloneze, în special în lucrările lui Krzysztof Penderecki. Texturalismul, mai mult decât sonorismul, joacă un rol important în anii ’60 în cristalizarea stilului lui Stroe. Acest lucru înseamnă că texturile lui Stroe în general nu sunt aglomerări de efecte instrumentale sau clustere, ci sunt obținute prin suprapuneri polifonice de melodii cuprinse în module numite *multimobile*, iar interpreții au libertatea de a alege ordinea în care le vor cânta (influența conceptului de *operă deschisă* fiind aici străvezie și venind, desigur, din epocala lucrare *Klavierstück XI* a lui Stockhausen, binecunoscută mediului componistic avangardist de atunci din România). Bunăoară, în *Canto II* (1971) sunt utilizate o mulțime de melodii tradiționale românești suprapuse într-un roi

[1] Jorge Luis Borges, *Opere*, *vol. 1*, *Istoria eternității*, Editura Univers, București, 1999.

sonor ce coboară treptat și lent din acut în grav, iar în partea a III-a *Delirando* din *Muzica de concert pentru pian, percuție și alămuri* decelăm ecouri din *Eonta* pentru alămuri și pian (1964) de Xenakis.

4. Al patrulea etaj ce concură la structura stilului este de ordin *estetic* și vine pe filiera *teatrului absurdului*. Desigur, există o întreagă tradiție în cultura românească ce se dezvoltă în acest sens, pornind de la teatrul și proza lui Caragiale, trecând prin Urmuz și mișcarea dadaistă, apoi genial încununată de teatrul lui Eugen Ionescu. Dacă mai adăugăm și un pic din scrierile lui Franz Kafka combinate cu poezia și pictura suprarealiștilor francezi, ajungem la o formulă în care bizareria și stranietatea se manifestă cu putere prin utilizarea desfigurărilor sonore, a transformărilor neverosimile, a titlurilor absconse, a ironiei reci și a atitudinii *anti-*. Și totuși, absurdul și bizarul la Stroe nu e același ca la, bunăoară, Mauricio Kagel, cu care împărtășește gustul pentru dizolvarea clișeelor și subminarea sonorităților tradiționale prin îngroșarea excesivă a trăsăturilor definitorii ale unor muzici, precum și prin caricaturizare. La Stroe, absurdul reiese mai mult din neadecvarea unui obiect sonor la contextul în care este adus, din surpriza pe care ne-o face într-un moment în care nu ne-am fi așteptat deloc să se întâmple ceea ce se întâmplă. Se poate ca absurdul la Stroe să nici nu fie intenționat, ci să rezulte dintr-o nevoie imensă de comunicare ce ajunge să nu mai comunice pentru că vrea să spună prea multe prea repede și devine astfel ilizibilă. Cum se întâmplă în finalul piesei de teatru *Scaunele* de Ionescu: comunicarea e imploziva, esențializată la maxim, și de aceea devine imposibilă.

5. Stratul următor este de ordin general-cultural, dar și muzical. Există chiar un vertij al *cunoștințelor generale și muzicale* pe care le posedă și cu care lucrează compozitorul, cunoștințe care-i pun în funcțiune facultatea de fantazare creatoare muzicală și-l ridică pe aripile inspirației. Uluitoarea, enciclopedica și amănunțita sa cultură generală și muzicală își pune pecetea asupra structurilor pe care le imaginează, ea fiind secondată (și uneori chiar prefigurată) de impregnări culturale diverse, din domenii precum literatura (Eschil, Aristofan, Sofocle, T.S. Eliot, Christian Morgenstern, Marina Țvetaieva, Vladimir Soloviov, Antonin Artaud, Nichita Stănescu), filosofia (Parmenide, Heidegger), teologia (Toma d'Aquino). În acest

sens, putem susține o apropiere între Aurel Stroe și Jorge Luis Borges. Deși unul este compozitor iar celălalt scriitor, ambii au utilizat rezervorul culturii mondiale drept sursă de inspirație pentru admirabilele lor aventuri creative.

6. Ca penultim strat se adaugă palierul științific, format din cele trei domenii care l-au fascinat și inspirat neîncetat pe compozitor: *termodinamica* (Ilya Prigogine), *geometria* și *algebra topologică* (Alexander Grothendieck) și *teoria catastrofelor – morfogeneza* (René Thom). Aceste influențe răzbat în multe feluri în stilul lui Stroe, atât la suprafață (titluri precum *Fuga disipativă* din *Concertul pentru acordeon și orchestră*, sonatele pentru pian nr. 1 - *Morfogenetica* și nr. 2 - *Termodinamica* sau *Anamorfoze canonice* pentru cvintet și bandă) cât și în profunzime (procesele formale entropice sau negentropice, adăugările progresive de material, aglutinările polifonice, recurențele savante).

7. Deasupra tuturor, ca etaj ce încununează această arhitectură găsim *invenția structurală* ca *joc combinatoriu* al imaginației, ce coroborează toate straturile precedente și le alimentează cu combustibilul celor trei atitudini specifice reliefate în *Fulguração 1*: anti-, pseudo- și post-. Aici e „sala motoarelor”. Tot ceea ce a fost asimilat anterior hrănește solul acestui palier creativ. De aici pornesc toate ideile nărăvașe și structurile nemaiîntâlnite. Și tot aici stă credința în primordialitatea structurii, și nu a expresiei. Căci Aurel Stroe urmărește proiectarea unor structuri muzicale care să genereze influență în planul realității, după cum declară într-un interviu: „Mie îmi place cel mai mult să fac asemenea structuri muzicale care, formalizate, să-mi imaginez că mai modelează şi alte lucruri pe faţa pământului, sau spirituale. (...) Pe mine asta mă interesează, dacă se poate face.”[1] Găsirea unor structuri care să funcționeze ca niște declanșatoare de noi niveluri de realitate, care să aprindă imaginația și să transmute materialul în spiritual devine atunci o experiență aproape mistică, în care oțelul modelării se amestecă cu mercurul materialului sonor.

---

[1] Aurel Stroe, *«...așa cum a stat Nietzsche în fața unei pietre...»*, în *Secolul 21*, 1-6/2001, p. 435.

Fulguraţia 3: modernism cu mijloace postmoderne

Pornind întrucâtva din meditaţii adâncite asupra simfoniilor lui Gustav Mahler, pe care le-a comentat într-un volum de interviuri editat de Ruxandra Arzoiu[1], Aurel Stroe îşi concepe într-un mod miraculos o fântână componistică în care lumea întreagă să se oglindească în întreaga sa vastitate. Despre sine însuşi Stroe afirma următoarele: „Eu nu sunt un dezvoltător. Mă uit la universul acesta cât este de bogat, cât este de diferit, şi încerc să captez în muzica mea toate elementele, reducându-le la un formalism (dar nu sistem!) integrator. Tot ceea ce văd este un formalism mai ales în exprimare. (…) Eu încerc să fac un fel de realism universal în care totul intră ca fiind o parte şi un element din univers. Sunt un compozitor care, când mă uit la dreapta îmi place ceva, când mă uit la stânga îmi place altceva. Trebuie să recunosc că mie îmi place lumea."[2]

Aşa e, diagnosticul e corect. Muzica lui Stroe nu povesteşte prin dezvoltare lineară, precum scrisul, ci taie permanent şi montează, asemenea filmului. De aceea nu putem vorbi despre dramaturgie la Stroe, ci despre discontinuitate şi fragmentaritate, ca două faţete ale principiului modernităţii: fractura. Dar coerenţă şi continuitate există în natura semnificaţiei şi comunicării, în pofida fragmentarităţii metodei de compoziţie.

Astfel, se deschide aici un paradox interesant care se poate formula lapidar: stilul componistic al lui Aurel Stroe *utilizează tehnici postmoderne într-un mod modern*. În acest sens, construcţia structurii generale se realizează cu tropi bine definiţi, diferiţi ca origine şi expresie (muzici europene şi extraeuropene, folclor planetar imaginar, concepte ştiinţifice, aluzii literare), care sunt montaţi printr-o combinatorică bizară într-un dispozitiv formal ciudat, dar fascinant. Angrenajul sonor astfel obţinut (să ne gândim la *Ciaconna con alcune licenze*, la *Prairie, prières* ori *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti* ca la nişte petroliere transoceanice sau portavioane imense) devine un fel de arcă muzicală ce parcă se pregăteşte mereu de un diluviu care nu mai vine, asemenea aşteptării lui Godot din piesa lui Samuel Beckett.

---

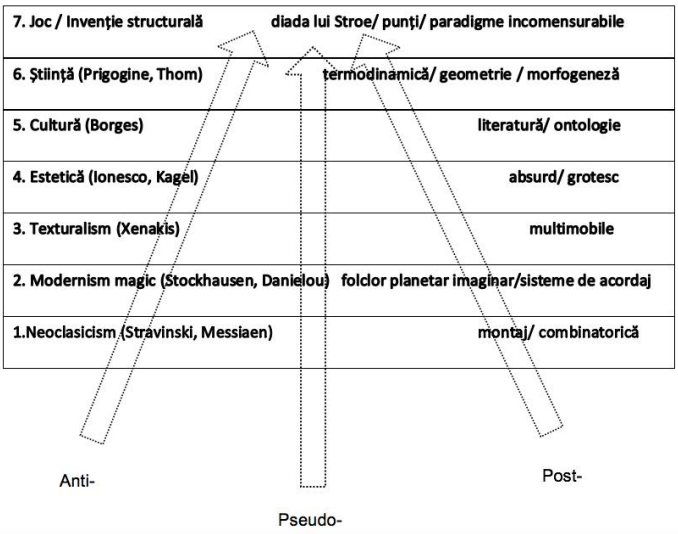
[1] Ruxandra Arzoiu, *În universul simfoniilor lui Gustav Mahler: dialoguri cu compozitorul Aurel Stroe*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2003.

[2] Luana Stan, *Muzica românească, ANCHETĂ, Interviu cu Aurel Stroe*, în Revista *Muzica,* nr. 1/2002, p. 7.

Există oare o metodă prin care putem „zgândări” inovația să se ivească? Aurel Stroe s-a gândit și la asta și ne-a propus lucrul cu *paradigmele incomensurabile*, categorii muzicale care se pot concatena, dar nu se pot compara, pentru că nu au o unitate de măsură comună. Ce am putea atunci face pentru a le apropia, de vreme ce ele coexistă în orizontul aceleiași lucrări muzicale? Răspunsul e logic: să începem a crea *punți* între ele, derivând treptat materialul fiecăreia întru apropierea modelelor inițiale, prin găsirea elementelor asemănătoare şi dezvoltarea unor puncte de flexiune, a unor articulații care să unească cele două paradigme.

Astfel, în plan temporal, nu putem compara succesiv mai mult de două paradigme, și atunci se naște un mecanism simplu și eficient de provocare a invenției și imaginației: punerea în discuție a două lumi sonore, procedeu pe care l-am numit în alt context, *diada lui Stroe*.[1] Exemple găsim mai ales în opusurile mature și târzii: *capricii* şi *ragās*, *clopoţei* şi *ecouri* (*carillons et échos)*, *acorduri* şi *numărători* (*accords et comptines*). De aici, putem merge mai departe și prelua creator *diada lui Stroe*, adaptând-o și îmbogățind-o cu material muzical propriu. Miriștele invenției nelimitate ne sunt deschise. Rămâne doar să începem să zburdăm.

Diagrama: Structura stilului lui Aurel Stroe



[1] Dan Dediu, *Cu Aurel Stroe prin cotloanele minții și bizareriile muzicii. Eseu morfogenetic*, revista ID, anul IV, nr. 11 (50), noiembrie 2008, p. 22-23.

SUMMARY

Dan Dediu

Aurel Stroe's compositional style in three fulgurations and a diagram

Fulguration 1: the musical material. The musical material used by Aurel Stroe in his music can be understood through three prefixes revealing three different and complementary attitudes, which are also maintained in the aesthetic horizon: *anti-*, *pseudo-* and *post-*. *Anti-* highlights both resistance and revolt as anti-harmony, anti-melody, anti-folklore and anti-choral. *Pseudo-* invents musical material *à la manière de*, but in a radical and original way. *Post-* takes music from the past and quotes it, modifying it.

Fulguration 2: style structure. Aurel Stroe's style takes the form of temporal layers superimposed in a palimpsest: 1. Neoclassicism (montage technique); 2. Magic modernism (imaginary planetary folklore, tuning systems); 3. Texturalism (multimobile); 4. Aesthetics (absurd, bizarre); 5. Culture (literature, philosophy); 6. Science (thermodynamics, morphogenesis); 7. Invention of structure (modelling).

Fulguration 3: modernism with postmodern means. Aurel Stroe's compositional style uses postmodern techniques in a modern way. Innovation is born by working with *incommensurable paradigms*, between which *bridges* are created. Each time, the mechanism joins two sound worlds, a process we have called *Stroe's dyad*.