ISSN 0580 3713

Revistă acreditată de Consiliul Național al Cercetării Științifice

CUPRINS

PAGINA

Revista MUZICA Nr. 5 / 2025

ISSN 0580 3713

Magazine accredited by the National Council for Scientific Research

TABLE OF CONTENTS

PREAMBUL

În debutul numărului 5 al revistei Muzica întâlnim un studiu semnat de Maria Grăjdian care propune o perspectivă multidimensională asupra creației lui Tōru Takemitsu ce face legătura între sensibilitățile orientale și occidentale. Unicitatea muzicii lui Takemitsu transcende delimitări stilistice așa cum reiese din analiza ce se bazează pe lecturi atente ale nouă lucrări reprezentative ale compozitorului, autoarea contextualizând opera acestuia în cadre culturale și filosofice largi, cu deschideri către estetica interculturală, percepția temporală și poetica spațială în muzica contemporană, ca teritorii fertile pentru cercetări viitoare.

Maria Balabaș oferă în studiul său o introducere în practicile și teoriile estetice, muzicale sau antropologice dedicate ascultării active, oprindu-se asupra conceptelor de plimbare sonoră (*soundwalking*) și de peisaj sonor (*soundscape*).

Rubrica *Interviuri* are ca partener de dialog unul dintre cele mai răsunătoare nume din istoria muzicii ușoare românești, Octavian Ursulescu. Experiențele a zeci de ani sunt povestite cu vădită plăcere, cu umor fin și cu o mare deschidere către cititori. Binecunoscutul jurnalist oferă însă și o privire plină de realism asupra muzicii ușoare de astăzi în contextul social și cultural actual din România și din lume.

Corneliu Dan Georgescu îi dedică compozitorului Aurel Stroe, un text - dialog peste timp, cu scopul de a dezvălui „o lume în sine, la fel de captivantă ca tot ce a produs el", vastă, coerentă și generoasă din punct de vedere intelectual. Felul original în care autorul alege să-l evoce pe Stroe se bazează pe amintiri, afirmând cu claritate încă de la începutul textului faptul că imaginea construită astfel va fi una personală, fără a evita referințele la Aurel Stroe - omul, la momente probabil necunoscute din viața lui.

Volumul semnat de Benedicta Pavel, *Două viziuni diferite asupra repertoriului de orgă în România: organistul Helmut Plattner și compozitorul Wilhelm Georg Berger* este recenzat de tânărul coleg de generație al autoarei, compozitorul Alin-Constantin Chelărescu. Rod al unei lăudabile cercetări riguroase, cartea este structurată după modelul „Preludiu, coral și fugă", conținând informații și idei care încurajează viitoare explorări ale vieții și operei interpretative sau compoziționale ale lui Plattner și Berger.

Corneliu Dan Georgescu este prezent din nou în paginile revistei, de data aceasta în calitate de autor de carte ce-i prilejuiește compozitoarei Maia Ciobanu reflecții profunde asupra celui de a treilea volum (*Monotonia – un principiu estetic*) al unei trilogii muzicologice care cuprinde peste 2000 de pagini remarcându-se prin originalitate, densitatea conținuturilor și prin imensa putere de sinteză a autorului - mărturii ale gândirii estetice și filosofice de excepție ale acestuia.

O binemeritată apariție în seria de CD-uri *Antologia Muzicii Românești* este semnalată de Loredana Baltazar care scrie recenzia discului - portret dedicat compozitorului „gânditor și analist pertinent, de esență" George Balint. Cele cinci lucrări - repere extrase din edificiul organic al creației sale incluse pe CD dezvăluie preocuparea constantă a compozitorului de a pătrunde în profunzimea sunetului, ca un artist îndrăgostit de miezul expresiv al Muzicii, un creator de lumi sonore.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

At the beginning of the 5th issue of Muzica magazine, we find a study by Maria Grăjdian that offers a multidimensional perspective on Tōru Takemitsu's work, bridging Eastern and Western sensibilities. The uniqueness of Takemitsu's music transcends stylistic boundaries, as evidenced by the analysis based on close readings of nine representative works by the composer. The author contextualizes his work within broad cultural and philosophical frameworks, opening up to intercultural aesthetics, temporal perception and spatial poetics in contemporary music as fertile ground for future research.

In her study, Maria Balabaș offers an introduction to aesthetic, musical and anthropological practices and theories dedicated to active listening, focusing on the concepts of *soundwalking* and *soundscape*.

The *Interviews* section features one of the most renowned names in the history of Romanian pop music, Octavian Ursulescu. He recounts his decades of experience with obvious pleasure, subtle humor and great openness toward readers. However, the well-known journalist also offers a realistic view of today's pop music in the current social and cultural context in Romania and around the world.

Corneliu Dan Georgescu dedicates to composer Aurel Stroe a text - dialogue across time, with the aim of revealing "a world unto itself, as captivating as everything he produced," vast, coherent and intellectually generous. The original way in which the author chooses to evoke Stroe is based on memories, clearly stating from the beginning of the text that the image thus constructed will be a personal one, without avoiding references to Aurel Stroe - the man, to moments in his life that are probably unknown.

The volume signed by Benedicta Pavel, *Two Different Views on the Organ Repertoire in Romania: Organist Helmut Plattner and Composer Wilhelm Georg Berger* is reviewed by the author's young colleague, composer Alin-Constantin Chelărescu. The result of admirable rigorous research, the book is structured according to the model of "Prelude, Chorale and Fugue," containing information and ideas that encourage further exploration of the life and interpretive or compositional work of Plattner and Berger.

Corneliu Dan Georgescu is back in the pages of the magazine, this time as the author of a book that gives composer Maia Ciobanu some deep thoughts on the third volume (*Monotony – an aesthetic principle*) of a musicology trilogy that's over 2.000 pages long and stands out for its originality, the density of its content and the author's tremendous power of synthesis - testimony to his exceptional aesthetic and philosophical thinking.

A well-deserved release in the *Anthology of Romanian Music* CD series is highlighted by Loredana Baltazar, who reviews the portrait album dedicated to composer George Balint, a "thoughtful and insightful analyst, in essence." The five landmark works extracted from the organic edifice of his creation included on the CD reveal the composer's constant preoccupation with exploring the depths of sound, as an artist in love with the expressive core of Music, a creator of sound worlds.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Closer to Tōru Takemitsu, or on compositional versatility at the confluence of emotional vulnerability, mental fortitude and creative generosity

Maria Grăjdian

1. Introduction: Towards a poetics of sound in the music of Tōru Takemitsu

In the latter half of the twentieth century, Tōru Takemitsu (or Takemitsu Tōru 武満徹, 1930-1996) emerged as one of the most singular voices in contemporary art music. Across his prolific and diverse output, Takemitsu offered a sonic world which transcended cultural binaries, blurred the lines between time and space, and elevated silence to a level of expressive parity with sound itself. His music occupies a liminal zone – at once deeply personal and cosmopolitan, rooted in both Japanese and Western traditions, and capable of evoking metaphysical and emotional landscapes through timbre, gesture, and resonance. More than a mere stylistic synthesis, Takemitsu's work invites us into a philosophy reflecting an ongoing negotiation between nature and artifice, memory and presence, absence and becoming.

Almost three decades after his death, Tōru Takemitsu remains one of the most significant and influential composers of the 20th century, not only in Japan but on the global stage: as a largely self-taught musician whose creative voice straddled both Eastern and Western traditions, Takemitsu stands as a cultural mediator – namely, a figure whose music explores the boundaries of sonic experience, time, memory, and philosophical depth. His oeuvre spans orchestral music, chamber works, solo pieces, electronic music, film scores, and compositions for traditional Japanese instruments, each reflecting a unique integration of aesthetic vision and sonic experimentation. Takemitsu's career can be broadly understood as a lifelong attempt to reconcile the inherited and the acquired – the sounds of Japan and the West, the physicality of silence and the abstraction of sound, and the sensual with the structural. He famously stated that "sound must be valued above all else" (Takemitsu, 1995, 36), emphasizing a poetic and intuitive approach that privileges timbre,

spatiality, and atmosphere over formal development in the traditional Western sense. His musical thought was deeply shaped by French Impressionism, especially Claude Debussy, and later by John Cage's aleatoric philosophies, yet Takemitsu ultimately surpassed both influences in the forging of a sound world which was unmistakably his own.

Stylistically, at the heart of Takemitsu's music lies a profound sensitivity to timbre, space, and silence: rather than constructing music around harmonic progression or thematic development, he sculpts with sound, paying close attention to the ways in which each tone resonates in time and space. Silence is not the absence of sound but its frame – a space of contemplation and anticipation. This affinity aligns him closely with traditional Japanese aesthetics, especially concepts such as *ma* 間 (the space between events), *wabi-sabi* 侘び寂び, commonly described as "the beauty of imperfection and impermanence, *yūgen* 幽玄 or "mysterious profundity", and *mono no aware* もののあわれ (officially translated as "the pathos of things" and referring to the fact that the beauty of everything resides in their very transience; Keene, 1993). His early engagement with musique concrète and electronic music in the 1950s shaped his acute ear for texture, while his fascination with Debussy and Olivier Messiaen provided him with models for non-functional harmony and coloristic orchestration. From the 1970s onward, Takemitsu began incorporating traditional Japanese instruments and aesthetic references more overtly into his works, not as a nationalist gesture, but as part of an integrative and profoundly personal exploration of cultural identity. While Takemitsu rejected the idea of "nationalism in music", he increasingly sought to reconnect with his Japanese roots after a childhood marked by wartime hostility towards Western music. His music, then, became a site of aesthetic-ideological reconciliation, neither East nor West, but something intricately hybrid, fluid, and transhistorical.

Thus, Takemitsu's music is not merely aesthetic but ideologically informed by a deep humanism and ecological awareness: he often spoke of the spiritual and political implications of sound and silence, describing music as a way to resist mechanization and reclaim human sensitivity. Influenced by Western philosophy, particularly existentialism, and Japanese thought – especially Zen Buddhism and the tea ceremony –, Takemitsu saw music as a ritual act, an offering of attentiveness. His anti-war sentiments, formed by the trauma of World War II and intensified by the post-WWII American occupation of Japan, subtly permeate his music, as he opposed the glorification of nationalism and instead championed an international language of sensitivity, listening, and restraint: works such as *November Steps* (1967) and *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* (1977) reflect not only stylistic hybridization but also Takemitsu's belief in the co-existence of opposites, a principle drawn from both Western dialectics and Eastern dualism.

This paper proposes a tripartite framework for understanding the multidimensional poetics of Takemitsu's music through three interrelated

thematic lenses: universalities, temporalities, and spatialities. Each category encompasses three representative works, selected not only for their musical richness but also for their capacity to illuminate central aesthetic preoccupations in Takemitsu's oeuvre. These categories are not rigid analytic compartments but rather porous, resonant fields in which stylistic, emotional, and philosophical elements coalesce and interact. Under *Universalities*, the paper explores Takemitsu's engagement with existential or metaphysical themes – loss, memory, spiritual longing – through *Requiem for Strings* (1957), *I Hear The Water Dreaming* (1987) and *From Me Flows What You Call Time* (1990). These works articulate an ethical and affective response to transience, situating the listener in a contemplative relationship to the self and the other. *Temporalities* addresses Takemitsu's idiosyncratic treatment of musical time, examining the ways in which rhythmic structure, pacing, and silence construct meditative or fluid time-worlds in *November Steps* (1967), *Autumn* (1973), and *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij* (1987). Finally, *Spatialities* investigates the avenues on which sound occupies and generates space – physical, acoustic, and psychological – through *Dorian Horizon* (1966), *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* (1977), and *Air* (1995), works which blur the line between sonic environment and compositional architecture.

Scholarship on Takemitsu has developed along several fruitful lines mainly circumscribing a dialogic approach: biographical narratives (Burt, 2001, Ono, 2019, Ohtake, 1993), East-West philosophical readings (Galliano, 2003; De Ferranti & Narazaki, 2002; Griffiths, 2010; Miyakawa, 2012), and analytical studies of texture, timbre, and form (Narasaki, 2004; Sugano, 2010; Lehrich, 2014; Tokita & Hughes, 2008). Takemitsu's own writings, such as *Confronting Silence* (1995), have additionally proven invaluable for decoding the internal logic and poetic ambitions of his music. Nevertheless, while several studies have emphasized his cultural hybridity or spiritual aesthetics, fewer have attempted to systematize the multidimensional character of his works through a thematically interlinked lens which bridges both formal analysis and phenomenological experience. This paper aims to contribute to the existing body of research by proposing a conceptual matrix which moves beyond genre or chronology and instead foregrounds aesthetic categories as organizing principles. Drawing on recent interdisciplinary approaches from musicology, sound studies, and philosophy, the current analysis endeavors to synthesize close reading with broader ontological inquiry into the internal mechanisms of Takemitsu's music and the ways in which it affects, suspends, and re-orients our experience of being-in-sound.

The methodological approach taken here is both analytical and hermeneutic, combining formalist tools (motivic analysis, harmonic structure, orchestration) with phenomenological interpretation and cultural contextualization, encompassing listening as hermeneutics. Each of the nine works selected for detailed analysis has been studied through score analysis, audio recordings, and, where available, Takemitsu's own commentary or

interviews. The analytic focus is not solely on technical construction but on the expressive function of musical choices – the ways in which certain gestures or textures articulate emotion, the operationality of silence as a structural and affective force, and the dynamic intertwining of space and time within the musical discourse. Moreover, the analyses are informed by relevant aesthetic and philosophical frameworks: Japanese aesthetics such as *ma*, *wabi-sabi*, *yūgen*, and *mono no aware*; Western concepts of musical temporality (Koozin, 1988; Taniyama, 1991); and spatial theory in music (Blesser & Salter 2006; Smalley 1997). These perspectives are not imposed onto the works but drawn into conversation with them, allowing for a multidimensional reading which respects Takemitsu's own ethos of ambiguity and multiplicity.

The structure of the paper mirrors the thematic architecture described above and is divided into three main chapters:

Universalities examines Takemitsu's engagement with human emotion, mortality, and spiritual yearning.

Requiem for Strings (1957) is read as a profound early statement of loss and resilience, composed in a post-WWII Japanese context.

I Hear The Water Dreaming (1987) embodies liquid temporality through flute arabesques and harmonic suspension.

From Me Flows What You Call Time (1990) expands this reflective mode into the ritualistic and cosmic, using multicultural instrumentation and symbolic staging.

Temporalities focuses on Takemitsu's resistance to linear time and creates durational experiences through fluid musical gestures.

November Steps (1967) transforms the orchestra into a sonic terrain where stillness and motion co-exist.

Autumn (1973) provides a seasonal metaphor for cyclical and decaying time through solo cello and orchestral chiaroscuro.

Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij (1987) reflects Takemitsu's admiration for Andrei Tarkovsky and explores grief and memory through a minimalist yet deeply expressive solo violin.

Spatialities investigates the spatial dimensions of sound, from symbolic gardens to architectural constructions in music.

Dorian Horizon (1966) delves into timbral shifts and density as means of shaping auditory space.

A Flock Descends Into The Pentagonal Garden (1977) merges sonic constructions with metaphoric descent, creating layered spatial illusions.

Air (1995), his final completed work, offers a distilled meditation on time's fragility.

Each chapter begins with a brief theoretical framing, followed by analytical essays that combine musical detail with interpretive insight. The conclusion synthesizes these threads, proposing that Takemitsu's oeuvre, while deeply grounded in Japanese sensibility, offers a universal grammar of listening that continues to resonate globally.

In approaching Takemitsu's work through the lens of *universalities* as a first step, I invite readers to enter a territory where music becomes a form of philosophical reflection – on death, time, and the human condition. His sound world speaks not only to the particularities of cultural memory but also to shared emotional and spiritual experiences which dissolves borders. The following chapter explores the ways in which Takemitsu engages with these themes across three pivotal works, each situated at a different moment in his artistic evolution but all sharing a common language of mourning, memory, and self-transcendence.

2. Universalities

To begin this journey into Takemitsu's multifaceted musical world, I firstly turn to the universal dimensions which underlie his compositional ethos. This chapter examines works articulating shared human concerns – grief, memory, dream –, revealing the ability of Takemitsu's music to resonate beyond cultural or stylistic boundaries, inviting listeners into a deeply poetic and emotionally immersive experience.

Requiem For Strings『弦楽のためのレクイエム』(1957)

Tōru Takemitsu's breakthrough composition, *Requiem for Strings* (1957) occupies a pivotal position in the composer's early oeuvre. Written when he was just 27, the piece attracted international attention – most notably that of Igor Stravinsky, who praised its depth and expressive quality after hearing it during a 1959 visit to Japan. This single-movement elegy for string orchestra reveals Takemitsu's distinctive approach to musical structure, his synthesis of Western and Japanese sensibilities, and his early philosophical engagement with sound, silence, and memory, demonstrating a keen sense for string timbre and emotional depth. Although composed before his deliberate re-alignment with traditional Japanese music, *Requiem for Strings* already demonstrates many of the stylistic and aesthetic hallmarks which would define his later works, as the chromatic, freely atonal language creates an intense lamentation, expressive of post-WWII sorrow and loss, while foreshadowing Takemitsu's lifelong interest in slow, suspended temporalities.

From the perspective of stylistic language and tonal ambiguity, *Requiem for Strings* is grounded in a post-tonal idiom which recalls the influence of late Romanticism and European modernism, while its harmonic expression leans towards chromaticism and modal ambivalence rather than strict serialism or atonality. Takemitsu, who was widely self-taught and initially influenced by Claude Debussy, Olivier Messiaen, and Anton Webern, employs tone clusters and extended harmonic fields to evoke a suspended, introspective quality throughout the work, although *Requiem for Strings* both avoids traditional functional tonality and does not reject tonal implication entirely (Takemitsu & Kawada, 1980). This stylistic bi-centrism lends the

Requiem for Strings emotional receptiveness, allowing listeners to interpret its trajectory more freely. The opening gesture – a rising and falling line in the lower strings – establishes the tonal ambiguity, as the intervallic relationships (minor seconds and perfect fourths) serve as foundational cells throughout the work. The use of minor seconds creates a sense of dissonance and tension, while the recurring perfect fourths provide a stabilizing but open-ended harmonic frame: these intervals are not just structural but expressive, as they oscillate between instability and spaciousness, mourning and meditation.

In this train of thoughts, while *Requiem for Strings* predates Takemitsu's full-fledged exploration of *ma* 間 (the Japanese concept of negative space or meaningful silence), the aesthetics of spaciousness and non-linearity are already evident in the pacing of the work, its dynamic restraint, and its elastic phrasing which reflect an intuition for sonic space transcending Western formal conventions. The string writing often feels like breath – phrases emerge organically, expand, and dissolve rather than building towards climactic goals. This turns obvious in the frequent use of *sul tasto* and *sul ponticello* techniques, which generate timbral shifts and enrich the texture without disrupting the meditative flow, e.g., in one key passage approximately midway through the work, the first violins rise to an aching, narrow-range melody (centered around a half-step motive) against static, sustained harmonies in the lower strings: such a moment is not a climax in the Western dramatic sense, but a temporary intensification – an emergence of voice from a field of sonic shadows. The aesthetic here is closer to a *haiku* than a sonata: focused, suggestive, and momentary.

Although ostensibly through-composed, *Requiem for Strings* contains a discernible formal logic and emotional architecture as it follows a loose arch structure, progressing from darkness to tension, subsequently towards release and eventually the return to the initial mood of solemn introspection. Rather than thematic development, Takemitsu relies on motivic variation and textural transformation to articulate the form: thus, the central section – initiated by viola's solo towards the end of the first third and culminating in the same viola's solo at *sectio aurea* – is marked by increased rhythmic activity and dissonance, with strings overlapping in contrary motion and building a dense polyphonic texture while tremolos and glissandi add to the instability, heightening a sense of internal unrest. This stormy passage does not explode outward but rather collapses inward, and as it subsides, the lower strings rebound into the slow, pulsing dyads reminiscent of the opening, initiating a process of dissolution and emotional resolution.

One might argue that emotionally, *Requiem for Strings* is both intimate and universal: despite its brevity of approximately 9 minutes, the work conveys a profound sense of grief – not for a particular person, but for something more abstract such as memory, imminent loss, or perhaps the lingering trauma of war. Written just over a decade after the end of World War II, *Requiem for Strings* can be read as an unconscious act of mourning of an entire generation,

though Takemitsu himself did not explicitly frame it this way, as it anticipates his political activism and anti-war compositions of the 1960s, but the seeds of those concerns are already planted here in the music's tension between pain and peace.

Takemitsu's mastery of timbral sensitivity and orchestration is evident throughout the *Requiem for Strings* as he treats the string ensemble not as a monolithic body but as a pliable, breathing organism: solo lines emerge seamlessly from tutti textures and from there on, they recede again, evoking a sense of impermanence. Pizzicato passages – subtle and rare – are employed not for rhythmic propulsion but for their ephemeral, almost ghost-like quality. Harmonics and muted dynamics contribute to an aura of fragility and impermanence, as in the highly illustrative moment near the end of the work, where harmonics in the violins shimmer over a fading ground of sustained lower voices. The gesture recalls a funeral incense trail dissipating in the air – transient, sacred, and ineffable, with the sonorities carefully sculpted, often blending registers to avoid overly distinct melodic or harmonic profiles. This commitment to color over contour marks Takemitsu's early distinction from many of his Western contemporaries.

Although Takemitsu initially rejected traditional Japanese music – associating it with the wartime nationalism he abhorred – as the cultural context of his personal identity, *Requiem for Strings* paradoxically contains latent traces of Japanese aesthetic thinking, such as in its emphasis on nuance, negative space, and temporality, resonating with Zen Buddhist principles and the aesthetics of *wabi-sabi* – referring to a sense of simplicity, humility, and understated elegance, respectively, focusing on the beauty which emerges with age, the passage of time, and the natural wear and tear of objects –, transpiring unintentionally (see Pilgrim, 1986). Later in life, Takemitsu retrospectively saw the *Requiem for Strings* as an unconscious turning point in his artistic identity: it was only during the 1960s that he began actively studying traditional Japanese instruments and philosophies, but his early works already reflect a hybrid sensibility – not in the sense of fusing East and West, but in intuitively resisting binary frameworks (Taniyama, 1991). The *Requiem for Strings* neither conforms to European funeral music traditions nor replicates Japanese ritual; instead, it creates its own introspective ritual space.

While Stravinsky's endorsement gave Takemitsu legitimacy in the global art music community, *Requiem for Strings* remains one of Takemitsu's most frequently performed works, often viewed as the piece which launched his international career, and an enduring statement of its sincerity, expressive depth, and formal elegance. In musicological terms, *Requiem for Strings* reveals the emergence of a composer already concerned with sound as a metaphysical force, keenly fluent in the language of ambiguity and quiet intensity, as it foreshadows many of Takemitsu's later preoccupations – the sculpting of silence, the dissolution of ego, the search for beauty in

impermanence, standing as such not only as a youthful achievement, but as a microcosm of Takemitsu's entire artistic vision.

***I Hear The Water Dreaming*『ウォーター・ドリーミング』(1987)**

Tōru Takemitsu's *I Hear The Water Dreaming* (1987) is among his most evocative and widely admired concert works for solo instrument and orchestra: scored for flute and chamber orchestra, the piece was commissioned by the Swiss flutist Aurèle Nicolet (1926-2016), and it showcases Takemitsu's late style at its most refined – fluid, ineffable, and deeply poetic. The work's title, suggested by the Japanese poet Ōoka Makoto 大岡信 (1931-2017), functions both as an image and as a compositional ethos, as water becomes a metaphor for sonic motion and psychological introspection. Written during a period in which Takemitsu consciously embraced the spiritual and sensorial qualities of nature, *I Hear The Water Dreaming* reveals a mature musical language seamlessly fusing East and West, stillness and movement, memory and dream.

Stylistically speaking, Takemitsu's harmonic palette in *I Hear The Water Dreaming* is rich and elusive, oscillating between modal suggestion, extended tonality, and non-functional harmonies. Unlike traditional concertante works, which often contrast the soloist and orchestra in a dialectical and/or heroic structure, *I Hear The Water Dreaming* subverts that paradigm with the flute being not a protagonist, but rather a drifting consciousness within an aqueous, shimmering orchestral landscape. This results in a kind of "floating tonality" which resists tonal closure while avoiding strict atonality. Thus, from the very opening, one hears ascending figures in the strings and harp resembling ripples or eddies, followed by the flute entering with a fragmented, lyrical line, encompassing a limited set of pitches centered around whole-tone and pentatonic collections – frequent idioms in Takemitsu's late works (Sugano, 2010). Rather than thematic development in the traditional sense, Takemitsu uses motivic variation, in which pitch cells are gently transformed, refracted, and re-contextualized: for example, one of the core motives is a rising fourth followed by a falling second – a contour which returns frequently in the solo line, but never in exactly the same rhythm or register.

Takemitsu's orchestration in *I Hear The Water Dreaming* is characteristically subtle and painterly, reminiscent of what might be labelled as "aqueous resonance". The chamber ensemble includes strings, harp, piano, percussion, and selected woodwinds, each deployed with extreme sensitivity to timbre, color, and blend, with the composer's affinity for Claude Debussy becoming especially evident not just in the harmonic language, but in the way orchestral instruments are distributed to simulate nature – not literally, but psychologically and sensorially: the use of harp glissandi, soft tremolo strings, and delicate percussion (especially crotales and marimba) evokes the image of light on water, or the sound of water stirring in a dream-state. At several

points, the piano functions less as a harmonic anchor than as an extension of the percussion section, offering bell-like resonances and punctuated attacks. But such effects are never gratuitous; they are integral to the atmosphere of translucence and mystery. A particularly striking moment occurs just before the midpoint of the piece, when the orchestra thins out and the flute delivers a high, breathy trill, followed by a delicate harp arpeggio and harmonics in the strings. This moment of timbral stasis recalls the Japanese aesthetic concept of *ma*, referring to the space between sounds which holds expressive weight: here, the silence and the fragility of the sound become one, while the listener is drawn into a state of heightened awareness.

The poetic title of the piece reveals Takemitsu's philosophical orientation embracing nature, dream, and temporality: for him, water was not merely a sound-image but a metaphor for oneiric states, memory, and impermanence; moreover, *I Hear The Water Dreaming* does not narrate a programmatic sequence of water sounds but rather evokes the act of hearing itself – the perception of water in the dream realm, where reality is fluid and time dissolves. This non-linear temporality is central to Takemitsu's aesthetic: instead of building tension and release in conventional terms, *I Hear The Water Dreaming* flows in cycles, swells, and eddies, as episodes arise and subside organically. The structure is less architectural and more geological – formed like erosion, sediment, and drift, with the flute line and with its hesitant entries and suspended gestures suggesting a consciousness wandering through layers of sound rather than progressing towards a goal.

Takemitsu was deeply influenced by both Japanese garden design and French impressionism, and both are present in this piece: like a dry Zen garden, the music suggests more than it states, each sound is placed with attention to absence as well as presence, creating a texture which breathes and listens to itself. The dream-like quality stems from the careful balance of articulation and elision, as, while *I Hear The Water Dreaming* may seem emotionally cool on the surface, it is suffused with intimacy and tenderness, in parallel with distance and introspection. The emotional arc is not one of catharsis but of meditation: in particular, the flute's fragmented phrases – often separated by pauses or soft orchestral interjections – evoke the emotional vulnerability of solitude.

Takemitsu avoids direct emotional outpouring; instead, the music offers the listener a space for reflection: the slow, dying fall of the final flute line, paired with a gentle, unresolved cluster in the orchestra, suggests a return to silence not as absence, but as fulfillment. This aligns with Takemitsu's recurring preoccupation with death, memory, and dissolution, found equally in works like *Rain Tree Sketch* (1982) and *From Me Flows What You Call Time* (1990, see further below). In addition, there is a subtle nostalgia embedded in the harmonic gestures, e.g., the frequent employment of open fifths, descending whole tones, and pentatonic fragments indicating a distant, (perhaps) imagined past. But Takemitsu never lapses into imitation; rather, he

summons emotional resonance through abstraction, allowing the listeners to project their own memories into the sonic landscape.

Takemitsu's position as a Japanese composer who deeply admired Western music, particularly Debussy, Messiaen, and Cage, is essential to understanding *I Hear The Water Dreaming*: by 1987, he had long overcome his early resistance to traditional Japanese music (a resistance tied to its wartime associations) and had actively begun to integrate Japanese aesthetics into his modernist framework. Yet he consistently resisted the label of "East-West fusion," preferring a poetic cohabitation of influences rather than a synthesis. In *I Hear The Water Dreaming*, one can hear this balance at its most organic, as there are no overt references to *gagaku* 雅楽 ("elegant music", ancient Japanese court music) or traditional instruments, yet the sensibility is unmistakably Japanese: asymmetry, silence, and transience shape every phrase – at the same time, the harmonic color and orchestrational transparency evoke late French impressionism. It is crucial to note that Takemitsu's cultural hybridity and transcultural compositional identity are not political but philosophical – that is, a personal form of musical cosmopolitanism rooted in sensibility leading to creative synthesis, not ideology.

I Hear The Water Dreaming exemplifies Takemitsu's late style – introspective, luminous, exquisitely balanced –, as its unique sound world is at once modern and ancient, technical and intuitive, rooted in craft yet open to mystery. Due to his signature techniques of timbral layering, harmonic ambiguity, and temporal fluidity, Takemitsu creates in *I Hear The Water Dreaming* a sonic reverie which invites listeners to hear the invisible: the inner movement of water, the silence of dreaming, the stillness within motion. As with much of Takemitsu's music, the ultimate effect of *I Hear The Water Dreaming* is not one of understanding but of resonance, as it does not aim to explain or declare, but to evoke and linger – like the memory of light reflecting on a river long after the sun has set.

From Me Flows What You Call Time
『フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・コール・タイム』(1990)

Tōru Takemitsu's *From Me Flows What You Call Time* (1990) is one of the composer's most ambitious and spiritually expansive works, both a musical ceremony and a philosophical meditation on time, sound, and the impermanence of being: commissioned by the Boston Symphony Orchestra to commemorate the centennial of Carnegie Hall, and premiered under the baton of Ōzawa Seiji 小澤征爾 (1935-2024), this large-scale composition for five percussionists and orchestra exemplifies Takemitsu's late style – marked by poetic transcendence, spatial sensibility, and cross-cultural symbolism. It includes hanging Tibetan bells suspended above the audience, introducing an environmental and theatrical dimension, as the title emphasizes the temporal

and transcendent aspects of Takemitsu's music. Takemitsu described *From Me Flows What You Call Time* as a "sound ritual" (Takemitsu, 2000): indeed, it unfolds like a rite and invites the listener not merely to hear time pass, but to experience time as it flows through sound, through space, and through the body of the performers. *From Me Flows What You Call Time* represents one of the most profound articulations of Takemitsu's belief that sound and silence, East and West, past and future, are not opposites but interwoven currents in a vast river of perception.

Stylistically speaking, the most immediately striking aspect of the work is its use of five percussionists, spatially distributed around the stage and performing on an astonishing variety of instruments: bells, gongs, cymbals, woodblocks, Tibetan prayer bowls, crotales, marimba, snare drums, and water-filled vessels. Additionally, the ensemble includes a full symphony orchestra, with a lush string section, wind choir, harp, celesta, and an array of wind chimes suspended above the stage. The percussionists are not merely soloists: they function as sound spirits, moving the piece forward through symbolic gestures as much as musical ones. In *From Me Flows What You Call Time*, one of Takemitsu's most distinctive stylistic traits is his use of timbre as form, in a ritualist move of perceptive spatialization which replaces the traditional thematic development, as formal progression is marked by textural evolution and changes in sonic color. For example, the opening begins not with a theme but with a field of shimmering sound: high string harmonics, soft suspended cymbal rolls, and distant chimes establish a floating, timeless atmosphere. The first percussion entrances are almost imperceptible, like whispers of tone rather than declarations. As the piece unfolds, Takemitsu employs recurring sonic symbols to anchor the listeners' attention: the bell sounds, water noises, and marimba motifs each repeatedly return in various guises, establishing a sense of continuity through difference. These gestures function like leitmotifs of texture, linking spatial, spiritual, and temporal dimensions.

The title of the piece, *From Me Flows What You Call Time*, is borrowed from a line by the Indian poet Rabindranath Tagore (1861-1941), whose spiritual and ecological vision deeply resonated with Takemitsu: it reveals the composer's aesthetic philosophy and lifelong preoccupation with temporality – not as linear chronology, but as fluid perception, connecting space, time and the invisible in an indissoluble flow. Time in Takemitsu's music is not measured by meter or pulse but felt as resonance, as transition between presence and absence. In *From Me Flows What You Call Time*, Takemitsu's combination of non-metrical, free-flowing gestures and asynchronous layering enacts this fluidity: the orchestra rarely plays in strict synchrony with the percussionists; instead, each section seems to breathe according to its own tempo, creating a texture which is simultaneously unified and plural. The effect is polyrhythmic but not mechanistic – more akin to drifting clouds or ripples crossing over one another in a pond. The same compositional approach manifests spatially: the placement of the percussionists around the hall and the inclusion of overhead

wind chimes, lowered and played at a key moment, transforms the concert space into a resonant field, challenging the concert hall's usual front-focused acoustic. In one particularly memorable episode, long after the orchestra has thinned out, one of the percussionists rings a bell and lets it decay into silence. This simple action evokes, once again, the Japanese aesthetic of *ma* – namely, the space between sounds carrying emotional weight and spiritual significance.

While not explicitly referencing traditional Japanese music, *From Me Flows What You Call Time* is imbued with Japanese aesthetic principles, particularly those associated with Zen Buddhism and tea ceremony: the bells, water sounds, and gongs recall the ritual sounds of a Shinto shrine and of a Zen temple, but Takemitsu never exoticizes these references; rather, he fuses them organically into a modern orchestral fabric, in which spiritual resonance transcends cultural specificity. Central to the performance is a ritualistic action of symbolic dimensions: at a designated moment, the percussionists walk to the center of the stage, take colored ribbons suspended from above, and attach them to the chimes. Each ribbon symbolizes one of the five elements in Buddhist cosmology – earth (yellow), water (blue), fire (red), wind (green), and sky (white). This overt gesture is not separate from the music; it is part of its timbral choreography: as the chimes begin to sound, gently struck by the flowing ribbons, the orchestra enters into a moment of breathless suspension, with high strings and glockenspiel creating a feeling of stillness through motion. It is essential to grasp that the theatrical element is not spectacle but ritual gesture: the body's slow, deliberate movement through space becomes a musical act in itself, as Takemitsu transforms the concert experience into a meditative practice, during which listening becomes active contemplation.

Emotion in Takemitsu's music rarely arrives in dramatic outbursts or climaxes. Instead, emotional terrain unfolds in waves of intimacy and introspection. *From Me Flows What You Call Time* is marked both by profound serenity and nostalgic longing – a sense of reaching towards the eternal from within the temporal. One of the most affecting sections of the work occurs near the end, when a solitary flute line floats above a transparent orchestral texture of bells, soft pizzicati, and tremolo strings. There is no cadence, no harmonic closure – only dissolution, as the work ends not with affirmation, but with dispersal, echoing Takemitsu's notion of sound as something "born from silence and returning to silence" in a cathartic transcendence of momentary perception and lingering interrogation (Takemitsu, 1980). Ultimately, there is an undercurrent of mourning in *From Me Flows What You Call Time*: although composed for a celebratory occasion, Takemitsu often wove into his triumphal works a thread of existential reflection. In this case, the work seems to honor not only the presence of a concert hall, but the fragility of sound itself, and by extension, of life. Each bell tone, each water drip, each silence between gestures becomes charged with a kind of spiritual poignancy – the awareness of impermanence.

From Me Flows What You Call Time stands as a summation of Takemitsu's artistic and philosophical ideals, as it collapses the boundaries between music, ritual, theatre, and metaphysics. It is a work which invites both performers and listeners to participate in a shared moment of heightened awareness: a ceremony of listening in which sound becomes time, and time becomes experience. In its formal innovations, its transcultural aesthetics, and its emotional depth, *From Me Flows What You Call Time* resists categorization: it is not a concerto, not a tone poem, not a symphony; it is, in Takemitsu's own words, a "garden of sound" (Takemitsu, 2000) – a place where each element, no matter how fleeting, contributes to a whole constantly in flux, yet achingly beautiful in its evanescence.

***

Having explored the universal emotional and philosophical concerns which permeate Takemitsu's music, I now turn to the composer's distinctive shaping of time. In the next chapter, ***Temporalities***, I examine how Takemitsu's works suspend, stretch, or dissolve time altogether – transforming musical experience into a meditative unfolding rather than a linear progression.

3. Temporalities

The dimension of time occupies a central place in Takemitsu's musical poetics. Far from being a neutral container, time in his works is shaped, bent, and often rendered intangible. This chapter investigates Takemitsu's strategies of constructing temporal experience through sound – inviting listeners into a realm where moments drift, linger, and dissolve, challenging conventional notions of rhythm, development, and linearity in musical form.

November Steps『ノヴェンバー・ステップス』(1967)

Perhaps Tōru Takemitsu's most emblematic piece of cultural synthesis, a seminal orchestral work bridging East and West, tradition and modernity, *November Steps* (1967) juxtaposes Western orchestra with *biwa* 琵琶 (end-blown bamboo flute) and *shakuhachi* 尺八 (short-necked fretted lute), thus remaining one of the most iconic and culturally audacious works in 20th-century music. Rather than merging them into a blended idiom and offering a facile fusion, Takemitsu stages a dialogue of difference, maintaining the autonomy of each tradition, with the structure resisting development in favor of episodic shifts, evoking an unfolding landscape instead of a narrative, embodying the tensions, dialogues, and dissonances of cultural encounters: in short, a work of confrontation as much as confluence, reflecting Takemitsu's complex relationship with Japanese identity, Western modernism, and the post-WWII quest for an artistic voice and compositional identity.

Commissioned by the New York Philharmonic and premiered under the baton of Ōzawa Seiji with soloists Yamamoto Hōzan (山本邦山, 1937-2014, shakuhachi) and Tsuruta Kinshi (鶴田錦史, 1911-1995, biwa), the piece stands as a watershed moment in East-West musical concurrences.

Initially, Takemitsu was reportedly reluctant to incorporate traditional Japanese instruments into his compositions, due to his personal post-WWII resistance to Japanese nationalism and the lingering trauma of militarist ideology and mandatory coercive wartime participation (Ono, 2019). By the mid-1960s, nonetheless, he began to explore these instruments not as exotic color but as independent sonic identities, capable of existing alongside Western orchestral forces without subjugation. The genesis of *November Steps* becomes, therefore, more than the emergence of a musical work: it is a cultural statement with far-reaching significances. Its title references both the autumnal mood and the political context: 1967, and subsequently 1968, was a time of upheaval in Japan and globally, and Takemitsu's work navigates this atmosphere with a mixture of poetic meditation and unsettled dialogue.

The work is scored for full Western orchestra alongside shakuhachi and biwa, both central to Japanese traditional music. Notably, Takemitsu does not integrate these instruments into the orchestra, but posits them in opposition, creating a dialogic architecture which respects – and to a certain degree, celebrates – the irreconcilability of the two musical worlds. *November Steps* lasts approximately 20 minutes and unfolds as a continuous arch, without strict traditional form, avoiding developmental narratives and replacing them with a series of episodes, each marked by shifts in texture, gesture, and instrumental constellation. This anti-teleological structure aligns with the Japanese aesthetic of non-linearity, privileging presence over progression.

Stylistically, Takemitsu's orchestral writing in *November Steps* draws on post-Debussian colorism, Webernian pointillism, and aleatoric textures, situating the piece within the language of Western modernism. Yet juxtaposed with this are the ancient, ritualistic timbres of the shakuhachi and biwa, whose playing techniques – glissandi, pitch bends, percussive attacks – resist Western notation and regular metric time. Rather than fusing these idioms, Takemitsu retains their otherness: for instance, the opening gesture, played by the shakuhachi in complete isolation, is a free-rhythm phrase with breath-driven inflections, answered not by orchestral imitation, but by fragmented, pointillistic textures, as if the orchestra is struggling to understand the language it hears. The biwa's entry adds another layer: plucked, snapped, and struck, the instrument generates angular, raw timbres reminiscent of Japanese *gagaku* (雅楽, literally "elegant music", indicating music performed at the ancient imperial court of Heian period, 794-1185) or *jōruri* (浄瑠璃, traditional Japanese narrative music form, often accompanying bunraku 文楽 [puppet theatre], characterized by a narrator *tayū* 太夫 singing to the accompaniment of a shamisen 三味線, a three-string instrument), yet placed into a spectral void. Throughout the piece, these solo instruments follow their own temporal

logic, while the orchestra behaves as a shifting landscape: sometimes reactive, sometimes indifferent.

In addition to the "modernism meets timelessness" dimension, central to *November Steps*' aesthetic tensions is Takemitsu's lifelong engagement with silence and space – ideas closely aligned with the Japanese concept of *ma*, the interval or pause which gives shape to events – as he treats silence not as absence but as presence, allowing sounds to emerge, breathe, and decay. The passages following the shakuhachi's solo opening are built from isolated orchestral gestures – a harp glissando, a low brass murmur, a percussive strike – surrounded by vast silences: these discontinuous fragments evoke a sense of floating time, in contrast to the teleological flow of Western symphonic tradition. As such, *November Steps* is as much about listening to dissolution and waiting for emergence as it is about sonic material itself. Emotionally, this creates a mood of meditative unease and almost uncomfortable irresolution. The music invites contemplation, yet resists closure. The soloists never fully integrate; the orchestra never completely yields – instead, one hears a co-existence of differences, in which sound and silence, East and West, presence and absence all circulate in a fragile balance.

Several key passages illustrate *November Steps*' emotional and stylistic richness: firstly, at ca. 4 minutes, the biwa interrupts the delicate orchestral texture with a percussive snap followed by rapid, ascending plucks: the attack-noise resonance of the biwa introduces a raw physicality, contrasting sharply with the smooth color washes of strings and winds. This moment articulates a rupture, an aesthetic break, symbolizing (perhaps) cultural dissonance rather than harmony. At around 9 minutes, the shakuhachi engages in a quasi-improvisatory solo, filled with gliding tones, breath noises, and delicate trills, while the orchestra retreats entirely, creating a moment of sonic isolation. The effect is haunting: a lone voice in an immense space, evoking not nostalgia but solitude. Near the climax (approximately at 15 minutes), the orchestra briefly coalesces into dense vertical clusters, resulting in a swelling of sonic mass: yet even here, Takemitsu avoids bombast, as the cluster dissipates quickly into shimmering percussion and harp, suggesting eruption without resolution. The biwa and shakuhachi re-enter, not in triumph but in persistent difference. Ultimately, the closing section features the soloists alternating sparse phrases over a dissolving orchestral texture: the final gesture – an upward shakuhachi sigh – is left unresolved, fading into silence. One might argue this is a "non-ending", a gesture towards open form, in which meaning lies not in closure but in continuation beyond the audible.

Takemitsu's choice not to merge traditions but to let them stand apart is deeply philosophical, as *November Steps* is not a celebration of hybridity, but a recognition of distance. The solo instruments do not assimilate, nor does the orchestra accommodate fully: Takemitsu frames incommensurability as beauty, honoring the uniqueness of each sound world. Emotionally, the piece is austere yet tender, fragile yet monumental. It does not express conflict in a

dramatic, Mahlerian sense, but in a subtler existential way: the impossibility of full understanding, the loneliness of sound, the dignity of silence. As such, *November Steps* reflects a post-WWII sensibility: a work haunted by dislocation, yet also by a fragile hope that coexistence is still possible – not through fusion, but through mutual listening, understanding and acceptance.

November Steps has had a profound impact both in Japan and abroad, as it introduced Western audiences to Japanese traditional instruments in a serious, non-exoticized context, and opened doors for subsequent composers, both Japanese and non-Japanese, to engage in more nuanced intercultural practices. For Takemitsu himself, *November Steps* marked a turning point: subsequently, he embraced Japanese instruments and aesthetics more openly, yet always critically. The piece represents not an endpoint, but a pivot – from resistance to exploration, from modernist intellectualism to spiritual intimacy, from detachment to introspection. In *November Steps*, Takemitsu does not attempt to erase difference but to listen into it, as the compositional act is not a fusion, nor a conflict, but an encounter: fragile, tense, luminous. Through silence, gesture, and non-integration, Takemitsu composes not just music but ethics: a poetics of respectful difference. Almost six decades after its premiere, *November Steps* continues to resonate, not only as a masterwork of intercultural artifact but as a profound meditation on how we listen, how we co-exist, and how we might still build bridges through sound, even when words fail, bringing forth the position of sound as encounter in itself.

***Autumn*『秋』(1973)**

Tōru Takemitsu's *Autumn* (1973) occupies a distinctive place in his oeuvre: written for shakuhachi and orchestra, the work is emblematic of Takemitsu's mature approach to intercultural dialogue, sound philosophy, and the aesthetics of impermanence. As its title suggests, *Autumn* is a meditation on transience – rooted in Japanese seasonal symbolism and Buddhist inflections of decay and renewal – while sonically achieving a poised negotiation between traditional Japanese and Western orchestral idioms. In contrast to earlier efforts like *November Steps* (1967, see further above), which emphasized the dramatic confrontation between instruments of disparate traditions, *Autumn* proposes a more integrated, though not fully assimilated, sonic universe. The result is an introspective, deeply expressive work in which silence, color, and breath converge into a contemplative musical landscape.

Historically, by 1973, Takemitsu had already achieved international recognition for his ability to merge Western avant-garde techniques with Japanese sensibilities, but his journey towards embracing traditional Japanese instruments had not been immediate: in the aftermath of WWII, Takemitsu had distanced himself from Japanese traditions, associating them with the militarism and nationalism which had devastated his early life. It was not until mid-1960s that he began to reconsider these traditions – not as cultural

inheritances to be reclaimed uncritically, but as alternative sonic worlds offering different temporal, spatial, and emotional dimensions. *Autumn* reflects a more settled position in this evolution: rather than staging a conflict between East and West, as in *November Steps*, or exploring symbolic geometry as later on in *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* (1977, see further below), Takemitsu here allows the shakuhachi to serve as a mediator of memory and mortality, framed within an orchestra which does not overwhelm but surrounds and reflects it, almost compassionately. The work thus becomes not merely an intercultural experiment but an existential one: a composition about passage, breath, and time's irreversible flow.

The instrumentation of *Autumn* is relatively restrained: a solo shakuhachi (a traditional Japanese bamboo flute) set against a Western orchestra which includes strings, winds, and subtle percussion. Unlike *November Steps*, the shakuhachi in *Autumn* is more closely integrated with the orchestra, yet Takemitsu is careful to preserve the instrument's idiomatic qualities: its microtonal slides, airy timbres, and rhythmical elasticity. What results is a sound world in which the soloist is neither absorbed nor isolated, as the orchestra is not a backdrop but a resonating chamber, responding to and echoing the shakuhachi's gestures. The integration is achieved not through thematic unification or harmonic convergence, but through textural empathy: a shared attention to space, color, and silence.

Autumn unfolds over roughly 17 minutes and does not adhere to any traditional Western formal structure. Rather than exposition, development, and recapitulation, the piece is built as a sequence of evolving soundscapes, each with its own internal logic of breath and decay: this formal fluidity embedded in a borderline imponderable temporal structure aligns with Takemitsu's lifelong engagement with non-linear time, drawn from Japanese aesthetic philosophy and Zen thought tradition, as the music proceeds not through argument, but through observation and response, mimicking the natural ebb and flow of the season it invokes. Reportedly, Takemitsu has referred to his compositional conglomerates as "garden[s] viewed from multiple angles" (Takemitsu, 1985): *Autumn* embodies this approach: there are recurring motifs and gestures, but they are never subjected to developmental manipulation; instead, we experience the same musical materials in different contexts, filtered through changing textures and instrumentations.

Autumn begins with a gesture which will resonate throughout the entire listening experience: the shakuhachi enters alone, exhaling a sinuous, breath-inflected phrase which immediately establishes the work's emotional tone – introspective, tentative, and ephemeral. The first note is not sharply defined; it emerges from silence, shaped as much by the breath producing it as by pitch. The phrase is articulated in a rhythmically free style reminiscent of *honkyoku* 本曲, the solo shakuhachi pieces of Zen monks, in which the line between music and meditation is blurred. This opening serves as a declaration of intent: the work is not driven by dramatic conflict but by a poetic unfolding

of time. Silence is not empty space but an essential structural and expressive element. The shakuhachi's breath becomes the measure of temporality, in stark contrast to the metered, measured pacing of much Western music.

When the orchestra enters following this "breath as beginning", it does not assert itself with thematic statements or harmonic assertions, but it emerges as a veil of sound – muted strings, faint wind chords, subtle percussive rustles. The orchestral texture is meticulous in its restraint: for instance, the use of harp and celesta emerges as particularly evocative, providing shimmering reflections of the shakuhachi's timbre without mimicking it directly. In one especially striking moment, the orchestra sustains a high string cluster, barely audible, while the shakuhachi weaves around it in descending glissandi. The effect is not one of tense response, but of hovering fragility, creating an atmosphere as if the entire sound world is on the edge of disintegration. This moment exemplifies Takemitsu's aesthetic of impermanence – what Japanese culture calls **MUJ***ō* **無常** (Keene, 1993; Sansom, 1931)**:** the idea that beauty arises precisely from the awareness of its passing nature.

The shakuhachi's melodic material draws from its traditional idiom, including microtonal inflections**,** grace-note flourishes, and sliding pitches which defy Western equal temperament. Takemitsu preserves these characteristics or apparent ornamentation, refusing to westernize the instrument's identity, although he places these melodies in dialogue with orchestral fragments which echo or shadow their contours. For example, after an extended solo section, a passage in the strings mirrors the shakuhachi's prior gesture, not through literal quotation but through textural analogy – a series of glissandi in the violins which imitate the breath-glide articulation of the flute. This is not integration in the conventional sense, but rather resonance – an aesthetic of correspondence rather than assimilation.

One of the most powerful aspects of *Autumn* is its emotional restraint conveying depth: Takemitsu avoids overt sentimentality, opting instead for ambiguous emotional terrain – neither mournful nor celebratory, but suspended between remembering and forgetting. The seasonal reference in the title reinforces this compositional attitude: autumn in Japanese poetry is associated not only with decay, but with a kind of bittersweet clarity. Takemitsu achieves such emotional resonance primarily through the use of silence: in numerous places, the orchestra drops away entirely, leaving the shakuhachi to trace out fragile lines in solitude. These silences are not voids but sounding absences – echoes of what came before and anticipations of what may never arrive. In the Japanese aesthetic framework, this is akin to *yūgen* (Keene, 1993; Sansom, 1931): a subtle, profound grace which lies in suggestion rather than revelation.

Autumn's central section contains the work's only remotely "climactic" moment, during which the orchestra rises in intensity, layering brass and

percussion into a dense but still transparent sonority: yet this is not a climax in the Romantic sense, as it does not resolve, transform, or release; rather, it dissipates and dissolves, as if the act of swelling were itself too heavy to sustain. The shakuhachi returns not with triumph but with a resigned sigh, underlining the emotional ambivalence of the work in its climactic ambiguity: moments of intensity are not answers, but reminders of fragility. *Autumn*'s conclusion mirrors its opening: the shakuhachi sings a lone, slow line over sparse orchestral punctuations, but now the line is more fragmented, more breath-laden, more silent. The final note barely sounds before dissolving into air, as there is no cadence, no closure – only the continuation of time beyond music.

Autumn is not merely a composition: it is a seasonal ritual, a meditation on impermanence rendered in sound. In contrast to earlier works in which the East-West dichotomy remained audible and dramatic, *Autumn* reveals Takemitsu's more intimate and integrated vision: not a synthesis, but a shared world in which difference co-exists gently, respectfully, and poetically. From a stylistic perspective, *Autumn* exemplifies Takemitsu's mature aesthetic: orchestral restraint, reverence for silence, and an ear attuned to breath and space. From an emotional standpoint, it offers a deep and moving experience: not of catharsis, but of awareness, asking the listener not to grasp, but to witness the slow unfolding of beauty destined to fade. In doing so, Takemitsu aligns himself with a broader spiritual and artistic lineage – not just of composers, but of poets, painters, and monks, for whom autumn is not the end, but a mirror held to life's evanescent grace, on the creative pathway towards an aesthetic of transience.

Nostalghia: In Memory Of Andrei Tarkovsky
『ノスタルジア – アンドレイ・タルコフスキーの追憶に』(1987)

Written in memory of Russian filmmaker Andrej Tarkovskij (1932-1986), whose poetic and spiritual aesthetics deeply resonated with Takemitsu's own sensibilities, *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij* for solo violin and string orchestra is a moving tribute as much as a haunting meditation on time, memory, and loss. The slow harmonic rhythm and suspended tonalities resonate with Tarkovskij's cinematic language, emphasizing metaphysical stillness and introspection, and born of mourning and contemplation. In *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij*, Takemitsu's signature traits – his employment of silence, attention to timbre, and his interplay between Eastern and Western musical philosophies – are concentrated into a work of serene emotional depth: stylistically spare yet rich in nuance, the musical work unfolds like a memory slowly emerging from shadow, suspended in time and space.

In a historical context, Andrei Tarkovskij's cinema was a major source of inspiration for Takemitsu during the 1980s, as both artists shared a

fascination with the spiritual in art, the evocative power of natural imagery, and the poetic potential of silence. Tarkovskij's final film, *Nostalghia* (1983), explores themes of exile, spiritual searching, and melancholic longing for a home which may no longer exist – a sensibility to which Takemitsu responded deeply. His *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij* is not a literal soundtrack but an elegiac sound poem, reflecting Tarkovskij's atmosphere of meditative introspection. Written shortly after the filmmaker's death in 1986, the composition is infused with mourning, yet not in the dramatic or cathartic sense of a Romantic requiem; instead, it seeks resonance with memory, in a way akin to the Japanese concept of *mono no aware* – the gentle, melancholic awareness of the transience of everything. Thus, the music does not express grief so much as the quiet presence of absence.

Takemitsu's instrumentation in *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij* is characteristically refined, as the solo violin **–** the voice of the individual, the mourner, the memory – emerges from and disappears into a backdrop of string orchestra, whose role is never overpowering but always subtly interactive. The orchestration focuses on shades of tone, often built around sustained chords, delicate tremolos, and natural harmonic overtones. Importantly, the sonic palette avoids overt contrasts or traditional dramatic development: the string textures function not as accompaniment in the Romantic concerto sense, but more like a veil of resonance, evoking an inner landscape, which serves to situate the solo violin in a liminal space **–** part subject, part echo.

Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij is a single-movement work lasting approximately 8 minutes, though its temporal perception is elastic, as the pacing is glacial: not stasis but patient unfolding. There is no conventional formal structure – no sonata form, no thematic development – but a gradual emergence and dissolution of gestures, almost like brushstrokes in a *sumi-e* 墨絵 (traditional Japanese black ink painting of Chinese origins) or ripples on water, within an ever-evolving temporal flow. *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij* opens with the orchestra alone: a soft, suspended G minor chord, held in harmonics and tremolos. This chord functions almost like a bell tone, a sonic threshold, setting the emotional atmosphere for what follows: stillness, reflection, and sorrow suspended in space. The solo violin enters slowly, with a descending line sounding like a sigh, full of rubato and expressive inflection. Its phrasing is irregular and speech-like, drawing more from Japanese traditional vocal and instrumental aesthetics than from Western metric phrasing.

The melodic writing for violin is in *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij* notable for its restraint, as there are no virtuosic flourishes, no cadenzas, and instead, the line is lyrical, understated, and emotionally vulnerable. The melodies often hover around small intervals, with repeated notes, slight slides (*portamenti*), and subtle rhythmic displacements. One poignant gesture repeatedly incurring is a falling minor third, rendered with a sighing nuance which feels deeply human: this recurring motif functions almost

like a leitmotif of mourning, reappearing in various registers and emotional shades. Takemitsu allows the soloist to shape the line with personal inflection, echoing the shakuhachi tradition, where the breath, gesture, and silence around the sound are as important as the notes themselves. There are moments during which the violin seems to speak rather than sing, as in the quiet interjections marked by harmonics or *sul ponticello* playing, producing a ghostly, ephemeral timbre.

Takemitsu's harmonic language in *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij* blends modality, chromaticism, and tonal ambiguity: while G minor is often the gravitational center, the harmony never fully settles into a key. Chords are prolonged, suspended, or shifted by semitonal inflections. At several points, Takemitsu introduces quartal or quintal harmonies which float above the texture, producing a feeling of weightless disorientation. A key moment occurs mid-way through the musical work when the violin sustains a high note while the orchestra beneath it shifts into a dense, slowly unfolding cluster: the dissonance is not harsh, but luminous – like light breaking through fog. This harmonic strategy evokes the complexity of emotion**,** not tension or conflict – grief layered with tenderness, and remembrance tinted with longing.

As in much of Takemitsu's compositional legacy, silence plays an active role in *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij*: phrases are frequently followed by long pauses, during which the listener is left to absorb and contemplate. These silences are not emptiness, but resonant voids, filled with memory, expectation, or breath, as they function like negative space in Japanese ink painting, shaping what is heard through what is withheld. Spatiality also comes into play through dynamic shading and orchestral positioning: *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij* often moves between foreground and background, with the violin stepping forward or retreating, depending on orchestral density and register. At moments of heightened intimacy, the strings fall away almost completely, leaving the violin to float alone – a solitary voice in a field of stillness.

Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij is emotionally restrained, yet its expressive power is undeniable: its trajectory is not one of arrival but of gentle circulation, like a soul circling around a place of memory. The violinist does not cry out but speaks in hushed tones; the orchestra does not support in grand fashion, but listens and breathes with the soloist. In the final section of the musical artwork, the violin plays a quiet, ascending gesture, almost like an exhalation, and the orchestra answers with a slowly decaying G minor chord – again in harmonics – fading into silence. There is no resolution, no cadence in the traditional sense: the music simply vanishes, as if returning to the realm of thought from which it came. This final gesture of emotional resonance is emblematic of *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij*'s poetical world: the aesthetics of fading, of loss not dramatized but accepted, reminiscent of a deeply Japanese sensibility, akin to *wabi-sabi*, which finds beauty in the impermanent, the incomplete, and the imperfect.

Takemitsu's *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij* is among his most distilled and poignant works, exemplifying his late style: introspective, minimal in means yet profound in effect, and grounded in a syncretic aesthetic which draws from both Eastern spiritual traditions and Western musical innovations. In contrast to theatrical laments, this is a work of quiet invocation, in which the boundary between music and memory blurs. Rather than offering closure, *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij* invites contemplation: its sadness is not tragic but tender, its form not architectural but organic. In honoring Tarkovskij, Takemitsu has created a sonic equivalent of the filmmaker's imagery: slow, lingering, ineffable, transcendent – and yet relatable. Like Tarkovskij's films, *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovskij* brings forth memory in sound and encourages the listener to reflect not only on the past, but on the delicate threads which connect art, time, and the human soul.

***

Takemitsu's manipulation of time ultimately reveals a broader artistic vision: one in which temporality is inseparable from perception, emotion, and space. As time expands or dissipates in his music, it begins to merge with spatial awareness – sound becomes not just a flow, but a field. This interconnection leads us to consider the ways in which Takemitsu constructs and evokes space through sonic architecture.

4. Spatialities

If Takemitsu's treatment of time immerses us in suspended listening, his evocation of space situates us within vivid, often metaphysical landscapes. This chapter explores the spatiality's functionality in his compositional language – not only through orchestration and acoustic design, but also via metaphor, silence, and resonance, transforming music into a place of contemplation, memory, and sensorial presence.

***Dorian Horizon*『地平線のドリア』(1966)**

Tōru Takemitsu's *Dorian Horizon* (1966) is a pivotal work in the composer's early mature period, exemplifying his deepening engagement with Western avant-garde techniques while foreshadowing the highly personal, transcultural aesthetic which would define his later output. A masterclass in orchestral color and scored for 17 strings, *Dorian Horizon* explores modal inflections and timbral shifts without melodic anchoring, thus occupying a fascinating position in Takemitsu's oeuvre: while clearly indebted to the post-Webernian and spectralist interests of the international modernist scene, it simultaneously reveals a growing preoccupation with sonority, spatiality, and a uniquely Japanese sensibility of temporal flow. The work demonstrates the

ways in which Takemitsu metabolized diverse influences – not to mimic, but to transform them into something entirely his own: its title evokes ancient modes, yet the musical language is modernist and textural, playing with tone clusters and spatialized orchestration.

Composed in 1966, *Dorian Horizon* came at a time when Takemitsu was rapidly evolving away from his earlier, more overtly serialist works (such as *Ring* 『リング』, 1961, and *Distance de fée* 『妖精の距離』, 1951/1989), towards a more fluid, color-oriented, and spatially conceived idiom. Although essentially autodidact, Takemitsu was deeply engaged with the experimental work of European composers like Olivier Messiaen, György Ligeti, and Iannis Xenakis, as well as with the aleatoric innovations of John Cage. Nonetheless, by mid-1960s, Takemitsu was beginning to move away from both strict serialism and American experimentalism, seeking a mode of composition which would prioritize sound itself as a primary expressive and structural force. *Dorian Horizon* represents this turn. Although the title suggests a modal reference – perhaps a nod to medieval or Renaissance modality – the piece has little to do with traditional Dorian harmony. Instead, the title gestures towards an imagined landscape of sound, shaped by a single mode's intervallic properties and projected across a richly colored, multilayered horizon.

Unlike the traditional Western approach to form, which relies on teleological progression and thematic development, *Dorian Horizon* is organized around timbral contrast, registeral density, and textural evolution: it begins with high harmonics and *sul ponticello* textures, creating an aural atmosphere of brittle fragility. The violins shimmer with near-silent tremolo, and the entrances across sections are staggered, generating a floating, cloud-like sonority. Moreover, rather than proceed in sections, the music unfolds in a single arc similar to a linear flow of vertical juxtapositions, structured by slow emergent shifts in orchestral density. Takemitsu employs a process of gradual accumulation and dissolution: thin textures swell into thick clusters, which in turn evaporate into isolated gestures. These waves of intensification and release substitute for traditional harmonic tension and resolution. Midway through the musical work, a more pronounced gesture emerges – low strings introduce a glissando-based motif rising in pitch and dynamic intensity. This is one of the few moments of foregrounded activity, but it does not function as a climax in the traditional sense, and instead, it initiates a textural modulation, in which the sound mass shifts focus from high to low register, from sparse to saturated – and then back again.

The most important organizing element in *Dorian Horizon* is timbre, as Takemitsu employs the string ensemble not as a monolithic body but as a palette of colors turning sound into substance, from the icy translucence of harmonics and *sul ponticello* to the gritty abrasiveness of *tremolo glissandi* and scratch tones. He instructs players to play at varying degrees of bow pressure, position, and angle, often combining techniques (e.g., *sul ponticello* plus

harmonics) to create rich, inharmonic textures. In one particularly compelling passage (approximately halfway through the musical artwork), the violas and cellos perform microtonal pitch slides, layered in such a way that they create interference patterns – beating frequencies pulsing against one another. This is a technique reminiscent of Xenakis' stochastic textures, but Takemitsu approaches it with a gentler hand, focusing on the psychological effect of ambiguity and shimmer, rather than architectural mass. In addition, *Dorian Horizon* incorporates silence and near-silence as structural elements: in several spots, the strings are reduced to isolated, whisper-quiet gestures, e.g., single *pizzicati*, bowed behind the bridge, or brief *col legno* taps. These moments of sonic minimalism function as breaths, allowing the listeners to reset their auditory expectations, in parallel with the function of silence within the Japanese aesthetic of *ma* – the space between events holding meaning in itself.

Despite the title *Dorian Horizon*, there is no strict use of the Dorian mode in a tonal sense, but instead, Takemitsu appears to be interested in the intervallic profile of the Dorian scale – the combination of whole and half steps, particularly the minor third and raised sixth – as a generator of melodic gestures and harmonic fields. Certain clusters in the middle section loosely suggest indeed Dorian-derived sonorities: for example, overlapping perfect fourths and fifths between the violas and second violins form a quasi-modal field which, when combined with ambiguous *glissandi* from the cellos, evokes a suspended tonality **–** neither functional nor atonal, but modal in color and effect. These moments are not harmonically functional but associative and allusive, providing a sense of spatial openness and modal allusion rather than tonal centricity.

As with many of Takemitsu's works, *Dorian Horizon* prioritizes atmosphere and psychological resonance over narrative or drama: the emotional palette of the musical work is elusive, marked more by suggestion than declaration, and its character is introspective, at times ethereal, and frequently liminal, hovering between emergence and dissolution. One might describe *Dorian Horizon*'s emotional tone as meditative unease, as the harmonic language resists resolution, while the textures continually shift, never settling. This lack of anchoring evokes a dream-like or aquatic state, in which the listener floats through layers of half-formed sensations; yet, there is also serenity in the work's restraint: the absence of climax, the refusal of cadential gesture, and the reverence for silence contribute altogether to an emotional space which is reflective, inward, and open-ended. Back then, Takemitsu was increasingly invested in the idea of sound as being, a notion influenced both by his deepening connection to traditional Japanese aesthetics and by his engagement with phenomenology and post-WWII existential thought; therefore, in *Dorian Horizon*, sound is not a vehicle for expression – it *is* the expression, as the listener is not told what to feel but invited into a state of sonic contemplation.

Takemitsu's use of massed string textures and *glissandi* recalls Ligeti's micropolyphony, while his emphasis on timbral variation and spatial flow places him in dialogue with Messiaen's color harmonies and Debussy's orchestral impressionism. At the same time, the influence of gagaku, Nō theater, and traditional Japanese instruments – although not directly referenced – is subliminally felt in the pacing, sonority, and quiet ritualism of the music. What innovatively distinguishes Takemitsu's *Dorian Horizon*, nevertheless, is not merely the synthesis of Eastern and Western traditions, but the reframing of time, sound, and silence as interdependent and mutually generative, as temporality is sculpted by texture and color, and form is defined not by harmonic trajectory but by perceptual unfolding.

Dorian Horizon marked a crucial stage in Takemitsu's compositional development as it emerged as a work in which he fully embraces color, space, and time as primary compositional parameters: both a homage to the modernist innovations of the mid-20th century and a quiet rebellion against their often hyper-rationalized aesthetics. By shaping the string orchestra into a fluid, breathing organism, Takemitsu transforms the act of composition into one of listening, waiting, and releasing into unconditional openness. The "horizon" in the title suggests not a boundary but a possibility **–** a place where different elements meet, merge, and disappear. In this way, *Dorian Horizon* is not merely a musical artifact but a meditation on perception itself, emboldening the listener not to analyze, predict, or decode, but to dwell in the sound as it happens, and in the silence which delivers meaning to it.

A Flock Descends Into The Pentagonal Garden
『鳥は星形の庭に降りる』(1977)

Tōru Takemitsu's *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* (1977) stands as one of the most emblematic works of his mature orchestral style, bridging East and West, abstraction and nature, sound and silence. Rich in harmonic color, *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* balances free tonality with modal lyricism, with the "pentagonal" structure referencing Takemitsu's fascination with number symbolism and garden design, linking musical form to visual and spatial imagination, within a contemplative, serene, and deeply architectural framework. As in many of his compositions from the 1970s, Takemitsu turns away from linear, goal-oriented musical narrative and instead cultivates an aural space where sound unfolds organically – like birds descending into a carefully constructed yet mysterious landscape. *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden*, more than other compositions, encapsulates Takemitsu's lifelong preoccupations with natural imagery, symbolic geometry, timbral color, and spiritual resonance. *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* was commissioned by the San Francisco Symphony orchestra, and premiered on 30. November 1977. Related to this musical artwork, Takemitsu wrote: "I love gardens. They do not reject people.

There one can walk freely, pause to view the entire garden, or gaze at a single tree, plant, rock, and sand snow: changes, constant changes." (Takemitsu & Kawada, 1980) *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden*'s music reflects "walking freely", pausing at one's own pace, taking time to relax into the moment and into the sound: nothing is hurried, nothing is highly structured, rhythms are neither aggressive nor controlling.

The poetic, enigmatic title, *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden*, is essential to the interpretive framing of the work, as it conjures the image of movement (a flock) engaging with structure (a pentagonal garden), a duality reflecting much of Takemitsu's aesthetic outlook. Nature is not chaotic here, but ordered; the garden is not rigid, but open to interaction and flux. Takemitsu was fascinated by symbolic geometries, particularly the pentagon, which he associated with natural harmony and cosmic balance: the pentagon, with its five sides, suggests in parallel the five-note pentatonic modes, foundational to both Japanese and to other world music traditions. This fusion of natural order, architectural shape, and melodic reference is central to *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden*'s inner logic: a spatial metaphor made audible.

Scored for a large orchestra with expanded percussion (including bells, vibraphone, marimba, gongs, and temple bowls), *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* exhibits Takemitsu's extraordinary sensitivity to instrumental color as structure, as here timbre is not decoration; it is form-giving. From the opening moments, we are immersed in a sound universe marked by gentle orchestral clusters, hushed string tremolos, and pointillistic wind gestures. An isolated harp *arpeggio* or celesta ping seems to open up not just musical space, but psychic space – a field for the listener's introspection. The absence of continuous rhythm further dissolves any sense of narrative time, inviting the listener to dwell within sound as a temporal suspension. In *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden*, Takemitsu masterfully employs register and orchestral layering to simulate spatial depth: high flutes and string harmonics contrast with dark, grounding pedal tones in basses and low brass, as if to articulate sonic elevations and descents – mirroring the flight pathway of the titular flock. The brass do not blaze, but murmur, sigh, and float, offering sonic architecture which is atmospheric rather than monumental.

While *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* eschews traditional Western formal paradigms, it possesses an internal logic of expansion and contraction, fragmentation and flow, operating as a continuous evolution of interrelated gestures. Rather than thematically developing material, Takemitsu presents motivic cells and textural modules which recur in altered guises, creating a sense of organic growth. A central motif – delicate descending figures in woodwinds and strings – acts as a recurring signpost, evoking the gentle movement of birds gliding downward. This idea is not subjected to variation in the Classical sense, but re-contextualized in different orchestral frames, being at times echoed in the celesta or doubled in

harmonics, while elsewhere it is submerged in a slow, dissonant haze. *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* is often described as "arch-like" in its structure: beginning in sparsity, building to a peak of luminosity and intensity, and gradually dissolving into near silence. Nonetheless, the peak is not dramatic, but a radiance: a subtle moment during which colors converge and timbral energies align. Ultimately, the climax passes almost without notice, emphasizing ephemerality over monumentality.

Takemitsu's harmonic language in *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* avoids functional tonality while remaining far from atonality, as he builds harmonies through modal fragments, intervallic resonances, and coloristic sonorities, often derived from pentatonic and whole-tone scales. The result is a harmonic field of "floating tonality", ambiguous yet cohesive, resembling clouds which momentarily form patterns before drifting apart. One particularly characteristic technique is the layering of sustained chords, constructed from fourths, fifths, or semitone clusters, spaced across wide registers. For example, at one point, a soft E-A-D chord is suspended in the strings while a slowly descending flute line outlines a scale blending Japanese *in* mode (a pentatonic scale, also known as the "Sakura pentatonic scale" due to its presence in the popular folksong *Sakura, Sakura*, and commonly used in Japanese folk music) with Debussy-like coloration. There is no sense of resolution – only of almost volatile presence. Additionally, Takemitsu frequently uses isolated pedal tones (such as low Gs or Cs in the double bass and timpani), around which harmonic textures unfurl: these pedal tones serve as sonic anchors in a harmonic landscape otherwise defined by flux, helping to generate moments of calm within the sonic turbulence.

Rhythm in *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* is best understood not as metrical, but biological or respiratory: the music breathes within a rhythmic fluidity with few discernible pulses or recurring figures; instead, sounds are shaped by duration and decay. The use of asymmetrical silences – gaps which stretch or contract unpredictably – produces a sense of elastic time, with memory becoming more important than momentum. Notably, Takemitsu incorporates aleatoric elements, especially in the handling of percussion and isolated wind gestures, allowing performers to determine exact entrances within a loose temporal framework: these effects underscore *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden*'s central metaphor of an unpredictable yet cohesive descent of a flock.

Emotion in *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* emerges not through melody or climax, but through atmosphere, evocation and nostalgia, as the musical artwork conjures a sense of quiet longing, of being on the threshold of understanding something profound yet ungraspable. The emotional register avoids dramatism and leans into a meditative state – a kind of sonic reverie imbued with stillness. The feeling of *mono no aware* – the Japanese sensitivity to the transience of things – is deeply present, as each sound seems to be aware of its own impermanence: notes linger as if reluctant

to vanish, and silences hang heavy with memory. Even the climactic textures do not erupt; they blossom, and just as quickly dissolve. The garden of the title is not merely physical but spiritual: a symbolic site where ordered form and intuitive flow meet and strive towards sublimity. In this space, listeners are invited not to interpret, but to contemplate, to lose themselves in a temporality where sound exists not to move forward but to resonate within.

A Flock Descends Into The Pentagonal Garden is often cited as one of Takemitsu's most "Japanese" works, yet it is also deeply rooted in his engagement with the Western canon, particularly Debussy, Messiaen, and Webern. Nonetheless, what distinguishes Takemitsu is not mimicry, but a synthesis which preserves difference: the Japanese aesthetics of space, suggestion, and impermanence are rendered through Western instruments, but the result transcends cultural binaries. *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* reflects, in addition, Takemitsu's philosophical orientation, especially his admiration for the French symbolist poets and Zen Buddhist thought traditions, as the flock and garden are not symbols to decode, but images which guide attention inward, allowing meaning to arise through listening rather than analysis.

A Flock Descends Into The Pentagonal Garden is among Takemitsu's most accomplished orchestral meditations – at once abstract and imagistic, structured yet free – inviting listeners to witness a sonic descent into stillness: not only of birds into space, but of attention into oneself, of surface into depth. The pentagonal garden is both a literal and a metaphoric site: a compositional field where time breathes, memory drifts, and sound becomes light. Through his mastery of timbre, pacing, and symbolism, Takemitsu offers in *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* a unique vision of what orchestral music can be: not a vehicle for drama or narrative, but a garden of listening, cultivated through silence, motion, and the evanescent beauty of sound.

***Air*『エア』 (1995)**

Takemitsu's final completed work, composed just months before his death and premiered posthumously, *Air* (1995) encapsulates the distilled essence of his mature aesthetic and poetic style: a haunting and intimate work for solo flute. The piece combines lyrical expressiveness with the spatial breath of traditional Japanese music, as the flute's long tones and subtle dynamics evoke wind, breath, and fading life – a fitting farewell from a composer who revered the invisible. *Air* represents a final, concentrated expression of his lifelong artistic concerns: sound as presence, gesture as breath, and music as space. Unlike the grand orchestral canvases of his earlier works, *Air* occupies a single melodic line – yet within that line exists an expansive inner world. As his last completed piece, *Air* functions almost as a musical testament, condensing

Takemitsu's complex intercultural sensibility and deep poetic lyricism into a deceptively simple structure.

The title *Air* is a multilayered word, referring simultaneously to breath made audible, atmosphere, transparency, and melody. The English term also alludes to the Baroque "air" as a lyrical movement, which Takemitsu may have been subtly invoking in his return to melody after decades of texture- and color-based composition (see Bachelard, 1943). But *Air* is by no means a neoclassical pastiche. Rather, the concept of "air" here reflects invisibility and impermanence, central to Japanese aesthetics such as *ma* and *yūgen*, the subtle and mysterious beauty which lies beyond articulation. The flute, with its close connection to human breath, becomes in *Air* an instrument not just of melody, but of existence itself **–** vulnerable, vanishing, intimate.

Unlike the complex orchestral textures of works like *From Me Flows What You Call Time* or *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden*, *Air*'s stylistic economy is pared down to a single monophonic voice. This radical reduction of means paradoxically opens up a profound space for nuance and introspection, as Takemitsu's use of melodic fragmentation, dynamic delicacy, and subtle inflection exemplifies the Japanese aesthetic principle of "less is more". Each note in *Air* carries emotional and structural weight, and the musical artwork's power lies not in virtuosic display but in the quiet tension between motion and stillness. Although only about 4 minutes in length, *Air* is a world in miniature and the composer's final whisper, containing within it echoes of Takemitsu's entire oeuvre as exemplified by his "cozier" creations: the coloristic lines of *Voice*『声（ヴォイス）』(1971), the temporal suspensions of *In An Autumn Garden*『秋庭歌一具』(1973/1979), and the melodic clarity of his late tonal works such as *Rain Tree Sketch II: In Memory of Olivier Messiaen*『雨の樹素描II：オリヴィエ・メシアンの追憶に』(1992).

Air unfolds as a continuous, unbroken line, but its internal structure is subtly articulated, as it can be understood as a series of phrases, demarcated by rests, *ritardandi*, and registral shifts. Rather than a developmental form and temporal architecture, *Air* is a process of unraveling, each phrase breathing through time and giving way to the next like a leaf drifting downward. The opening gesture – a soft ascent followed by a gentle fall – immediately establishes the breath-like contour of the work. This motif, an upward perfect fourth followed by a downward minor third (G-C-B), becomes a micro-motif repeated and varied throughout the musical artwork: in this opening alone, we already hear Takemitsu's sensitivity to gesture as metaphor, as the phrase both rises with aspiration and descends with gravity, suggesting a poignantly human fragility. Long tones, such as the high C sustained near the beginning, serve to suspend time, while the subsequent descending figures (e.g., A♭-F-E♭) generate falling motion alluding to grief, introspection, ultimately self-acceptance. The pacing is governed by natural breath, with silences creating both separation and resonance, akin to the pauses in traditional shakuhachi music.

Takemitsu's harmonic language in *Air*, while sparse, carries latent tonal implications, as it loosely gravitates around the tonal center of C, but avoids functional tonality. The use of perfect fourths and fifths, modal inflections, and chromatic passing tones contributes to a fluid, ambiguous modality: for instance, the prominent pitches C, G, and D appear frequently, alluding a C-based pentatonic field, but they are often interrupted by chromatic tones such as B♭, A♭, and E♭, evoking a hybrid scale repeatedly shifting between major, minor, and modal colors. This ambiguity reflects Takemitsu's deep immersion in both Western diatonic harmony and Japanese scalar systems, without committing to either tradition. One particularly striking moment occurs midway through the piece: a sharp ascent to an isolated high F#, followed by a rapid descent through G-E-C, forming a dissonant scalar arch which pierces the calm surface: this moment of tonal tension is not resolved, but instead allowed to evaporate – a musical gesture that embodies Takemitsu's ideal of transient beauty.

Although scored simply, *Air* demands a high level of expressive control from the performer, as Takemitsu calls for extreme dynamic sensitivity – from *ppp* whispers to brief surges of *mf* – and careful nuance of articulation due to the frequent employment of slurs over wide intervals, grace notes, and breath marks, thus emphasizing the music's connection to human respiration and gesture. A particularly poignant example is the passage during which a low F slurs up to B♭, followed by a sudden rest. The B♭ is not loud, but emotionally charged, like a sigh which becomes audible and then vanishes. The phrasing here suggests fragility and withdrawal, inviting the listener into a moment of profound stillness. Lastly, towards *Air*'s end, the line rises again, this time to a quiet high G – a delicate summit –, before descending once again in a final arch, terminating in a soft, breathy C, which is left to fade naturally, like air exhaled into nothingness.

Emotionally, *Air* is suffused with gentle sorrow, serenity, and acceptance, but it is not an elegy in the Western tragic sense: gradually, it emerges as a farewell imbued with grace. There is no grand climax, no catharsis – only a quiet letting go. In this sense, *Air* aligns with Buddhist ideas of impermanence or **MUJ***ō* and the aesthetic of disappearance, which sees beauty in its very precise transience. Scholars have interpreted *Air* as a self-elegy – a final artistic breath from a composer deeply aware of his mortality; yet the piece is not morbid, as it radiates a kind of spiritual clarity, a sense that Takemitsu had reached a point of artistic distillation, in which every extraneous gesture had been stripped away and what remains is pure sound, pure line, pure presence.

Despite being composed for the Western flute, *Air* resonates strongly with Japanese traditional instruments, particularly the shakuhachi: its breath-driven articulation, modal inflections, and free-floating rhythms recall Zen-inspired shakuhachi solos used in meditation. Nevertheless, Takemitsu avoids quotation and prefers to translate these sonic ideals into a modern musical

idiom, heavy with transcultural resonances and intertextual echoes. One might, indeed, hear distant reminiscences of Claude Debussy's *Syrinx* (1913) and Edgard Varèse's *Density 21.5* (1936-1946), both seminal works for solo flute. Yet unlike the sensuality of Debussy or the angularity of Varèse, Takemitsu offers something more restrained, more inward-turning – a music which breathes not for display, but for contemplation.

In *Air*, Takemitsu does not simply compose for flute – he writes with breath, inscribing sound as a form of life. This final work is a distillation of his entire aesthetic journey: the blurring of East and West, the primacy of color and gesture, the embrace of silence and space. More than a composition, *Air* is a meditative utterance, a whisper offered at the edge of being, a last illumination. With *Air*, Takemitsu closes his musical life not with a thunderclap, but with a breath: fragile, luminous, and vanishing into the air from which it originally came.

***

As I emerge from the spatial landscapes Takemitsu so delicately constructs, it becomes clear that his music resists compartmentalization. The interweaving of universal emotion, temporal fluidity, and spatial resonance points towards an integrated aesthetic vision. The conclusion now revisits these three dimensions, reflects on the insights gained, and considers broader implications for understanding Takemitsu's legacy and future avenues of research.

5. Conclusion: Towards a resonant understanding of Takemitsu's poetics

Coming forth from the final chapter on *Spatialities*, which considered Tōru Takemitsu's musical shaping of auditory environments as both metaphor and method, I am left with a heightened sense of how his compositions construct worlds which listeners do not merely hear, but enter, inhabit, and are transformed by. Whether evoking the structured stillness of a raked garden, the symbolic geometry of a pentagonal descent, or the spectral flickering of sound horizons, Takemitsu's spatial imagination allows music to articulate both interior and exterior landscapes – ones in which aesthetic contemplation and existential reflection are intimately entangled. This dimension, nonetheless, does not stand alone: as this study has proposed, a more comprehensive understanding of Takemitsu's work arises when one considers the interdependence of *universalities*, *temporalities*, and *spatialities* – three categories which, while analytically distinct, operate in deep dialogue throughout his oeuvre.

The first chapter, *Universalities*, traced Takemitsu's engagement with fundamental human experiences such as loss, longing, memory, and transcendence. Beginning with the somber elegance of *Requiem for Strings*

(1957), through the limpid arabesques of *I Hear The Water Dreaming* (1987), and culminating in the transcultural, ritualistic expansiveness of *From Me Flows What You Call Time* (1990), the works discussed foreground Takemitsu's ability to translate metaphysical and emotional universals into sound. These compositions render grief luminous, time sacred, and memory tactile, suggesting that Takemitsu's music functions as a vessel for shared human affect.

The second chapter, *Temporalities*, explored the ways in which Takemitsu reimagines musical time – not as a linear or metric construct, but as a fluid, organic, and often cyclic process. From *November Steps* (1967), through the seasonal metaphoricity of *Autumn* (1973), until the poignant restraint of *Nostalghia: In Memory Of Andrej Tarkovsij* (1987), Takemitsu dissolves the boundaries between sound and silence, gesture and stillness. These works emphasize listening as an embodied, durational experience in which temporality itself becomes a field of reflection, immersion, and poetic suspension.

The final chapter, *Spatialities*, investigated the composer's attention to sound as a spatial phenomenon – his strategies in orienting the listener, traversing physical and symbolic terrains, and forging zones of meaning. From *Dorian Horizon* (1966), through *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden*'s architectures (1977), until the sparse intimacy of *Air* (1995), one could observe how Takemitsu employs orchestration, resonance, and silence to create environments which challenge the distinction between music and landscape, art and nature, inside and outside. Here, music becomes structural in the fullest sense: not merely constructed but lived.

While this tripartite approach has yielded significant insights into the aesthetic and philosophical coherence of Takemitsu's work, the present study is not without limitations. Firstly, the focus on nine specific compositions, although representative, necessarily excludes a wide array of genres and contexts within Takemitsu's broader output – including his extensive film music, choral works, and pieces more explicitly tied to Japanese traditional instruments. Secondly, the interpretive framework, while grounded in detailed analysis and cross-cultural theory, risks imposing conceptual clarity on a body of work which resists finality, preferring ambiguity, multiplicity, and openness. Finally, the categories of universalities, temporalities, and spatialities, while useful, are fluid themselves and may overlap or shift depending on one's interpretive lens.

Future research might expand this inquiry by incorporating Takemitsu's collaborations with filmmakers and visual artists, or by placing his works in dialogue with contemporary ecological and spatial theory. Comparative studies with composers such as John Cage, Olivier Messiaen, or Isang Yun could further illuminate the global and intercultural stakes of his aesthetics. Moreover, investigating listener responses or performance practice

perspectives could yield insights into the reception and realization of Takemitsu's spatial and temporal visions.

Ultimately, this paper has argued that Takemitsu's music does not merely reflect a synthesis of East and West, or a personal poetic of sound – it proposes an ethics of listening. By attending to silence, honoring decay, and resisting teleology, Takemitsu's compositions invite us to re-imagine music not as a vehicle for control or expression alone, but as an art of presence: fragile, resonant, and profoundly humane. Tōru Takemitsu's legacy lies in his ability to craft a musical language which is neither derivative nor nationalistic, but profoundly transcultural: he rejected the binaries of East and West, old and new, form and improvisation, instead creating a music of dialogue, empathy, and deep listening. His works are not arguments but environments – spaces to dwell in, to breathe, and to wonder. In an age increasingly defined by fragmentation, noise, and speed, Takemitsu's music offers a rare opportunity to experience slowness, reverence, and ambiguity: through his soundscapes, we are reminded that to listen is, in a very real sense, to live more fully in the present moment.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston (1943): *L'Air et les songes: Essai sur l'imagination du movement*, Paris: Corti.

Blesser, Barry; Salter, Linda-Ruth (2006): *Spaces Speak, Are You Listening?: Experiencing Aural Architecture*, Cambridge (Mass): MIT Press.

Burt, Peter (2001): *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge: Cambridge University Press.

Galliano, Luciana (2003): *Yōgaku: Japanese Music in the 20th Century*, translated by Martin Mayes, Lanham: Scarecrow Press.

De Ferranti, Hugh; Narazaki, Yoko (editors) (2002): *A Way a Lone: Writings on Toru Takemitsu*. Tokyo: Academia Music.

Griffiths, Paul (2011[3]). *Modern Music and After*, Oxford: Oxford University Press.

Keene, Donald (1993): *Seeds in the Heart*. New York: Henry Holt.

Koozin Timothy (1988): *The Solo Piano Works of Toru Takemitsu: A Linear/Set-Theoretic Analysis*, AnnArbor: University of Michigan Press.

Lehrich, Christopher (2014): "Hearing Transcendence: Distorted Iconism in Tōru Takemitsu's Film Music", in: *Signs and Society*, Volume 2, Issue S1: Representing Transcendence, Winter 2014, Cambridge: Cambridge University Press, pp. S215 - S245.

Miyakawa, Wataru (2012): *Toru Takemitsu: Situation, héritage, culture*. Paris: L'Harmattan.

Narasaki Yoko (2004): "Takemitsu Tōru to Sen-Kyūhyaku-Rokujū Nendai: *November Steps* ni Itaru Hensen to Jidai Jōkyō", [Takemitsu Tōru's 1960s: The Transitions and Contemporary Situations in *November Steps*], in: *Tōkyō Geijutsu Daigaku Kenkyū Kiyō* [Tokyo University of Arts Research Bulletin], Volume 30, pp. 77-96.

Ohtake, Noriko (1993): *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu*. Aldershot: Scolar Press.

Ono, Mitsuko (2019): *Takemitsu Tōru: Aru Sakkyokka no Shōzō* [The Portrait of a Composer], Tokyo: Ongaku-no-tomosha.

Pilgrim, Richard (1986): "Intervals ('Ma') in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan", in: *History of Religions 25/*3 (February 1986), Chicago: University of Chicago Press, pp. 255-277.

Sansom, George (1931): *Japan: A Short Cultural History*, London: Cresset Press.

Smalley, Denis (1997): "Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes", in: *Organised Sound*, Volume 2/2, pp. 107-126.

Sugano Masanori (2010): *Takemitsu Tōru Sakuhin ni Okeru Kifu no Shosō to Sono Ensō Kaishaku* [Various Aspects of Musical Notation and Their Interpretation in Takemitsu Tōru's Works], Unpublished Doctoral Thesis, Tokyo: Tokyo University of the Arts.

Takemitsu, Tōru (1995): *Confronting Silence: Selected Writings*, translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow, Berkeley: Fallen Leaf Press.

Takemitsu Tōru (1975): *Ki no Kagami, Sōgen no Kagami* [The Mirror of Trees, The Mirror of Grasslands], Tokyo: Shinchōsha.

Takemitsu, Tōru (1980): *Ongaku no Yohaku kara* [From the Edge of Music], Tokyo: Shinchōsha.

Takemitsu, Tōru (1985): *Ongaku wo Yobisamasu Mono* [What Invokes My Music], Tokyo: Shinchōsha.

Takemitsu, Tōru (1987): *Yume to Kazu* [Dreams and Numbers], Tokyo: LibroPort.

Takemitsu, Tōru (2000): *Takemitsu Tōru Chosakushū 5* [A Collection of Writings by Tōru Takemitsu, Volume Ⅴ], Tokyo: Shinchōsha.

Takemitsu Tōru; Kawada, Junzō (1980): *Oto, Kotoba, Ningen: Ōhuku Shokan* [Sounds, Words, Humans: A Collection of Letters], Tokyo: Iwanami Shoten.

Taniyama Sawako (1991): "The Development of Toru Takemitsu's Musical Philosophy", in: *Kobe Joshi Tanki Daigaku Ronkō* [Kobe Women's Junior College Essays], Volume 37, pp. 71-95.

Tokita, Alison M; Hughes, David (editors) (2008): *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. London/New York: Routledge.

SUMMARY

Maria Grăjdian

Closer to Tōru Takemitsu, or on compositional versatility at the confluence of emotional vulnerability, mental fortitude and creative generosity

This paper investigates the music of Tōru Takemitsu through the interrelated dimensions of *universalities*, *temporalities*, and *spatialities*, offering a musicological and philosophical inquiry into his aesthetic world. Bridging Eastern and Western sensibilities, Takemitsu developed a unique compositional voice which transcends stylistic boundaries while engaging deeply with issues of memory, time, and sonic environment. The analysis draws on close readings of nine representative works in order to examine the ways in which Takemitsu's music gives form to shared human experiences, suspends conventional temporality, and constructs immersive, resonant spaces. The first chapter, *Universalities*, explores emotional and existential themes such as grief, nostalgia, and transcendence. The second chapter, *Temporalities*, considers Takemitsu's manipulation of musical time, highlighting techniques of suspension, fragmentation, and cyclical return. The third chapter, *Spatialities*, focuses on Takemitsu's strategies of sculpting sonic space through orchestration, silence, resonance, and metaphor. Throughout, the study contextualizes Takemitsu's work within broader stylistic, cultural, and philosophical frameworks, drawing from both Japanese and Western sources. By delivering a multidimensional perspective on Takemitsu's oeuvre, this paper aims to illuminate the depth and coherence of his artistic vision, while also suggesting fertile ground for future research in cross-cultural aesthetics, temporal perception, and spatial poetics in contemporary music.

O introducere în teoriile și practicile ascultării

Maria Balabaș

"No law is in a position to constrain our listening:
freedom of listening is as necessary as freedom of speech"
Roland Barthes

În eseul publicat prima dată în 1976 și dedicat *ascultării*[1], Roland Barthes începe analiza fenomenologiei ascultării prin separarea clară între *a auzi* și *a asculta.* Pentru Barthes, a auzi este un act fiziologic, pe când a asculta este unul psihologic, ceea ce transferă semnificația lui *a asculta* înspre inter-subiectivitate și înțeles simbolic.

De la analiza lui Barthes, care insistă pe legătura dintre semnificațiile religioase, sociale și psihanalitice ale procesului de a asculta, mă îndrept înspre definiții și nuanțări ale conceptului venite din spațiul muzical teoretic și practic. Compozitoarea Pauline Oliveros contribuie la diferențierea celor două fenomene; pentru ea, ascultarea înseamnă a dezvolta atenția înspre ceea ce este perceput deopotrivă la nivel acustic și psihologic[2]; a asculta, spune Oliveros, este un act de voință. De asemenea, muziciana accentuează caracteristica ascultării de a fi un proces continuu, extins la nivelul întregii vieți. Conceptul dezvoltat de Oliveros încă din anii '60, *deep listening* (ascultare profundă, trad. mea), descrie propria practică de apropiere și descifrare a lumii sonore și devine o modalitate de a sensibiliza și extinde conștiința sonoră umană pe cât de multe niveluri și dinamici posibil.

În volumul *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, unul dintre primele texte extensive despre fenomenologia ascultării, Don Ihde formulează un portret pluri-fațetat al conceptului de *listening*, care devine pentru el o experiență fundamentală umană. Sunetul este înțeles ca prezență continuă, influențând corpul și conștiința deopotrivă; prin intermediul lui sunt adresate, paradoxal, inteligența cultivată și nevoile primare, plăcerea și nebunia.

---

[1] Barthes, Roland, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation,* New York Hill and Wang*,* 1985, p. 245-260.

[2] Oliveros, Pauline, *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, Deep Listening Publication, 2005, p. 14

„Listening begins by being bodily global in its effects."[1] Să asculți înseamnă să conștientizezi efectul imersiv pe care îl are sunetul, felul în care afectează întregul corp, aproape obligându-l la *a fi prezent*.

Hildegard Westerkamp contribuie la nuanțarea înțelesului acordat ascultării, atât prin scrierile sale cât și prin practica artistică. Westerkamp caracterizează drept „fluid" spațiul pe care actul de a asculta îl crează între mediul înconjurător și cel interior, personal.[2] Această stare a intersubiectivității extinse devine o punte între o formă de existență personală și una abstractă, universală. Westerkamp accentuează necesitatea includerii experienței personale între modurile prin care înțelegem actul de a asculta precum și conștientizarea capacității de a „asculta orice", nu doar plăcutul ci mai ales neplăcutul. Actul de a asculta devine mijlocul prin care spargem rutina sau punem la îndoială reflexele confortabile din viețile noastre.

Pornind de la gândurile lui Westerkamp, pot spune că prin ascultare devenim mai atenți la multiplele înțelesuri pe care le capătă prezența noastră într-un spațiu fizic, într-un anume timp istoric, într-un anume moment al vieții noastre. Actul de a asculta este el însuși creatorul unei ecologii a cărei natură implică existența temporară aflată în directă legătură cu natura vieții sonore. Westerkamp are lucrări critice vizavi de acest subiect încă din anii 1970, dar abia într-un eseu publicat în 2019, enunță natura disruptivă a ascultării[3], în sensul în care însăși concentrarea acordată auzului, timpul și energia pe care le implică, schimbă senzația uzuală asupra timpului și influențează comportamentul cotidian, făcând loc unui teritoriu perceptiv imprevizibil. Să asculți înseamnă să faci spațiu pentru prezențe „nepoftite", indezirabile, să le lași, poate, să îți acapareze atenția.

Experiența de a asculta este ridicată la rang de metodă de explorare[4] de Salome Voegelin. Voegelin arată că, ascultând suntem într-un proces mereu activ, implicat cognitiv și emoțional și cu implicații asupra poziționării noastre în lume. Această descoperire a lumii prin sunet este, spune Voegelin, „generativă și mereu subiectivă".

În 2023, Abigail Gardner adresează ascultarea din perspectiva apartenenței sociale[5]. Pentru ea, procesul de a asculta se întâmplă într-un

---

[1] Ihde, Don*, Listening and the Voice. Phenomenology of Sound*, State University of New York Press, 2007, p. 45

[2] Westerkamp, Hildegard, *The Practice of Listening in Unsettled Times*, 2017.

[3] Westerkamp, Hildegard, *The Disruptive Nature of Listening: Today, Yesterday, Tomorrow*, în *Sound, Media, Ecology*, editată de Droumeva, Milena și Jordan, Randalph, Palgrave, 2019, p. 46

[4] Voegelin, Salome, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, Bloomsbury Academic, 2010, p. 23

[5] Gardner, Abigail, *Listening, Belonging, Memory*, Bloomsbury Academic, 2023, p. 7

spațiu intermediar, *între* obiecte și oameni, într-un spațiu care unește corpurile fizice, cu imaginarul și amintirile. Ascultarea devine astfel interacțiunea care produce buclele temporale[1] în care se ascund urme ale devenirilor noastre, ale trecerii noastre prin lume.

Cum punem în relație conceptul cadru de a asculta cu interpretarea istoriei, a unui trecut recent comun? Care sunt conceptele cu care putem opera în această explorare? „Memoria colectivă" despre care scrie Maurice Halbwachs[2] este și o memorie a sunetelor, a relației plurivalente cu vocea/vocile, cu narațiunile oficiale/familiale/personale, cu evenimentele publice, cotidianul sau intimitatea. Sunetul este o cale înspre un teritoriu subtil al percepției noastre, un *împreună* sau un *personal* care rămân „ne-auzite". Halbwachs vorbește despre necesitatea de "a da voce unui suflet colectiv"[3], iar această pluri-voce are propriul mod, aș spune heterofonic, de a-și aminti istoria.

Soundwalking

Studiile despre sunet sunt un teritoriu relativ nou, dar care se bucură în prezent de o atenție mare din partea lumii academice. Într-un anume sens, *sound studies* înseamnă și descoperirea unor metode noi de a aborda teritoriul mai extins al studiilor culturale. În acest context, al unui domeniu de cercetare încă în formare, cercetătorii pot contribui chiar prin introducerea unor metodologii și concepte noi sau prin utilizarea unor practici artistice și transformarea lor în metode de cercetare. De asemenea, sunetul poate fi înțeles nu doar ca un factor izolat în cercetări, ci ca un element care poate contribui la înțelegerea aprofundată a unor alte domenii precum istoria, arhitectura, științe sociale, de ce nu, studii dedicate limbajului. Dintre aceste metode, mă voi opri asupra a uneia dintre ele, mai puțin teoretizată.

Plimbarea sonoră (soundwalking) pune în dialog alte cercetări - prin interviu, pe cea de arhivă, precum și, aș spune, metodele fenomenologiei și autoetnografiei cu un alt tip de cercetare, anume prin prezența concretă în spațiul public; prezența deopotrivă fizică, corporală, dar și prezența imaterială, a amintirilor, a gândurilor, a întâmplărilor, o prezență implicită a istoriilor personale. Urmăresc dinamica dintre viața interioară (generată și de prezența într-un anume spațiu public) și cea care se desfășoară la exterior, care interacționează direct cu mediul. De asemenea, o plimbare sonoră face mult

[1] Gardner, Abigail, *idem*, p. 90
[2] Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, The University of Chicago Press, 1992
[3] Halbwachs, Maurice, *idem*, p. 162

mai prezentă ideea de a fi împreună într-un exercițiu de a asculta, în spațiu public și generează în sine o formă de ecologie sonoră temporar activată.

Am inițiat cercetarea în literatura dedicată practicii plimbărilor sonore cu un citat canonic al compozitoarei și cercetătoarei canadiene Hildegard Westerkamp; în simplitatea și claritatea acestui enunț se oglindește natura transformatoare a unei plimbări sonore. „It is exposing our ears to every sound around us no matter where we are”[1], continuă autoarea, provocând sistemul de valori pe care îl construim voluntar sau nu în ceea ce înseamnă sunetul, precum și propriul comportament. Westerkamp ne forțează să ne expunem, să ne deschidem *oricărui* sunet, într-un exercițiu de atenție și de activare a spațiului sonor în pluritatea semnificațiilor sale, precum și a relațiilor noastre cu ce înseamnă sunet. „Să asculți înseamnă să te deschizi către starea de rezonanță a ființei sau ființarea ca rezonanță”[2], cum scrie filosoful francez Jean Luc Nancy în volumul său dedicat ascultării.

În primul rând, o plimbare sonoră este *o plimbare*. Italianul Francesco Careri, în *Walkscapes. Walking As An Aesthetic Practice*, deschide un cadru larg pentru teoretizarea practicii plimbărilor *per se*, considerând practica aceasta ca o formă de a crea o nouă gândire asupra artei și arhitecturii: *„The body is a tool for measuring space and time.”*[3] Pentru Careri, corpul este o unealtă pentru a măsura spațiul și timpul; plimbarea este cea care precede spațiul arhitectural, creatoarea unui spațiu imaterial încărcat cu semnificații simbolice și religioase[4]. Actul de a te plimba, de a traversa spațiul, reprezenta în antichitate una dintre puținele posibilități de a deveni un locuitor al lumii, de a îmblânzi lumea, a o cunoaște și a o înțelege. Prin plimbare se forma *prezența* omului în lume, iar omul devenea parte din lume. *„Religion, dance, music and narrative in its epic forms of geographical description and initiation of entire peoples were associated with wandering”*[5], scrie în continuare Careri, legând semnificația plimbării de nașterea și dezvoltarea artelor și religiilor, fiecare în parte conținând noțiunea de mișcare dintr-un loc într-altul și transformarea existenței umane prin trăirea unei experiențe diferite posibilă datorită accesului într-un alt mediu decât cel de origine, fie el înțeles în sens geografic sau sensibil.

---

[1] Westerkamp, Hildegard, *Soundwalking*, în *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice*, Ed. Angus Carlyle, Double Entendre, Paris, 2007, p. 49

[2] Nancy, Jean-Luc, *Listening*, traducere în engleză de Charlotte Mandell, Fordham University Press, New York, 2007, p. 36

[3] Careri, Francesco, *Walkscapes. Walking As An Aesthetic Practice*, Culicidade Architects Press, 2017, p. 129

[4] *Idem*, p. 63

[5] *Ibidem*

În introducerea la cartea *Walking From Scores*, Elena Biserna notează că există o lungă istorie a preocupărilor științifice pentru actul de a merge și reverberațiile sale. Plimbarea apare ca activitate creatoare de sens de la Walter Benjamin și *Proiectul Arcadelor* – unde apare *in extenso* figura *flâneur*-ului ca personaj care reflectă prin prezența sa caracterul plurisemantic al spațiului urban – la lucrări de antropologie, studii culturale, filosofice și literatură; prin ele devine clar că plimbarea nu are doar un caracter funcțional. Sub orice formă, plimbarea induce chestionarea relației noastre cu mediul înconjurător, cu teritoriile pe care le locuim, propunând o formă dialectică de interacțiune între spațiile materiale și transformările fizice sau imateriale prin care trec[1].

Plimbările sonore se construiesc în jurul ideii că plimbarea poate deveni un act transformator. O plimbare sonoră implică imaginație și cunoaștere, înseamnă o nouă reconfigurare a spațiului și a timpului, o rescriere a imaginarului personal și al celui comun. Pentru Jacek Smolicki, cercetător și practicant al plimbărilor sonore, plimbarea se integrează într-un ansamblu de sunete care o însoțesc: „While waiting to take part in a collective soundwalk, I feel like I am already soundwalking: through my memories, immediate and distant associations as well as visions of the near future." (În timp ce aștept să iau parte la o plimbare sonoră colectivă, mă simt ca și cum deja am început să ascult activ: mă plimb printre amintirile mele, apar asocieri imediate sau distante precum și viziuni asupra viitorului apropiat. – trad. mea)[2]. Accentuând funcția reflexivă a acestei practici, Smolicki definește capacitatea de a activa un spațiu interior viu ca stare de *prezență*. Mai mult, în studiul introductiv, Smolicki începe demersul său de editor al volumului amintit de la două întrebări, fiecare analizând atât practica în sine cât și semnificația plimbărilor sonore, anume: 1. în ce fel poate această „combinație trivială"[3] de plimbare și ascultare să devină o condiție pentru reconfigurarea simțului, a percepției noastre asupra lumii de azi; și 2. dacă ascultarea atentă poate deveni o tehnică pentru a disrupe familiarul și a ne familiariza cu necunoscutul, straniul, inconvenientul sau monstruosul.

Se poate rescrie o narațiune socială dacă punem în centru preocuparea pentru sunet? Voi propune pe parcurs câteva posibile răspunsuri și diferite moduri de interpretare. Una dintre premisele cercetării mele este inspirată de Don Ihde; în *Listening and the Voice*, Ihde scrie că plasarea sunetelor într-un

[1] Biserna, Elena, *Walking from Scores*, Les presses du réel, 2020, p. 21
[2] Smolicki, Jacek, *Soundwalking. Through Time, Space and Technologies*, Routledge, 2023, p. 1
[3] *Idem*, p. 2

spațiu secund în plan filosofic, duce la diminuarea atenției asupra acestui spațiu fenomenologic, ceea ce, la rândul său conduce la pierderea graduală a înțelegerii noastre[1]. Altfel spus, ne înstrăinăm de înțelesul lumii sonore în ansamblul ei. Diminuând înțelesul prezenței lumii sonore în viețile noastre, închidem un anume tip de percepție, de relație care poate deveni disturbatoare, un pluri-sens de care vorbește Salome Voegelin pe care „nu ne-am aștepta să îl cunoaștem"[2]. De cele mai multe ori, ascultarea polifonică de care vorbește Don Ihde[3] rămâne inaccesibilă, necunoscută, drept urmare, nedorită.

Transformând o plimbare obișnuită într-o plimbare care are ca scop focalizarea atenției asupra relației noastre cu mediul sonor, deschidem calea înspre această ascultare disturbatoare, înspre pluri-sensul pe care îl manifestă viața sonoră. Plimbarea sonoră chestionează apropierile sau depărtările, manifestarea lor în plan fizic sau în plan simbolic, al memoriei sau al imaginației, pune în discuție un fel "cultural" de a asculta sau explorează memoria sonoră a unor locuri și impactul evenimentelor sonore în timp asupra noastră, pentru că, așa cum scrie cercetătorul Louis Chude-Sokei[4] - sensibil la relațiile care se formează între ascultare și istorie – unul dintre cele mai puternice moduri de a experimenta felul în care istoria bântuie un spațiu este prin ascultarea receptivă.

De la începuturile plimbărilor sonore, cu R. Murray Schafer și întreaga echipă *The World Soundscape Project* (între care se află și Barry Truax sau Hildegard Westerkamp) ca pionieri și teoreticieni ai practicii, până în prezent, sensul și înțelesul practicii au evoluat, s-au transformat și nuanțat. Pentru cercetătorii actuali care iau sunetul ca principal obiect de studiu, plimbările sonore nu se mai referă doar la „poluare sonoră", ci, de fapt, oferă o premisă extinsă pentru o interpretare fenomenologică și chiar hermeneutică asupra înțelesurilor lumii în care trăim, prin chiar parcurgerea ei și asumarea propriei personalități în acest proces. Muziciana și cercetătoarea Katt Hernandez, de exemplu, își exprimă dezacordul față de interpretarea dată de R. Murray Schafer peisajului sonor și propunerii de a împărți sunetele în „high/low

---

[1] Ihde, Don, *Listening and the Voice. Phenomenology of Sound*, State University of New York Press, 2007, p. 13

[2] Voegelin, Salome, *Soundwalking the Museum: A Sonic Journey through the Visual Display*, în N. Levent and A. Pascual-Leone, eds. *The Multisensory Museum Cross-Disciplinary Perspective on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, New York, NY: Rowman & Littlefield, p. 1

[3] Ihde, Don, *idem*, p. 117

[4] Chude-Sokei, Louis, *Walking With Sound: Race and the Prosthetic Ear*, în *Soundwalking. Through Time, Space and Technologies*, p. 43.

fidelity", precum și față de exercițiile de „ear cleaning" („curățare a urechii")[1]. Pentru Katt Hernandez, peisajul sonor urban – cu toate caracteristicile sale de poluare sonoră, diviziuni pe clase sociale sau diverse alte segregări – este ceea ce percepe ca *acasă*, punctul din care pornește procesul de ascultare receptivă și nu locul din care trebuie să scapi pentru a asculta mai bine.

Fac o scurtă paranteză pentru a vorbi despre aceste exerciții imaginate de Schafer pentru a aduce auditoriul într-o stare de ascultare atentă, în care tăcerea să fie respectată, iar sunetele percepute ca evenimente distincte[2]. De exemplu, un prim exercițiu ar fi acela de a renunța o zi întreagă la propria vorbire, ascultând sunetele produse de alții[3]. Un alt exercițiu ar fi acela de a descoperi un sunet cu caracteristici specifice; faptul că el se află sau nu într-un anumit mediu, poate genera un proces de gândire asupra calității sau proprietăților mediului acustic. „To be reminded of a sound is to think about it; to miss it is to listen for it next time." (Să îți fie amintit un sunet înseamnă să te gândești la el; să îl pierzi din percepție înseamnă să îl asculți data următoare, trad. mea) scrie Schafer[4]. Prin această afirmație, Schafer se apropie de o idee definitorie a lui Hildegard Westerkamp, aceea că o plimbare sonoră este revelatorie pentru o anumită poetică a spațiului[5]; dinamica percepției face semnificativ jocul dintre prezență și absență, atenție sau neatenție.

Mergând, îți apropii spațiul și, totodată, îți faci cunoscută prezența; prin ascultarea atentă și receptivă, explorezi relația pe care o ai cu spațiul, fie el familiar sau nefamiliar; îți chestionezi relația cu memoria sau limitele propriei culturi, pentru că simbolurile sonore sunt înțelese diferit în diferite culturi sau perioade istorice. Elena Biserna subliniază caracterul de liant, de creator de ecologii sociale și sensibile al ascultării: „Listening provides information not only on the nature of the objects and subjects that inhabit the world but on our mutual relationships, our constant becoming, our simultaneity"[6]. Tot ea scrie despre caracterul relațional specific plimbărilor sonore[7], capacitatea lor de a crea „comunități acustice" – pentru a folosi o

---

[1] Hernandez, Katt, *Traversing The Concrete Marvel: Walking The Un-sung City*, în *Soundwalking. Through Time, Space and Technologies*, ed. Jacek Smolicki, p. 149

[2] Schafer, R. Murray, *The Soundscape. The Tuning of the World,* Destiny Books, 1977*,* p. 208

[3] *Ibidem*

[4] *Ibidem*

[5] Westerkamp, Hildegard, *"What's in a Soundwalk?"* (Sonic Acts XIII, 2010), https://vimeo.com/12479152

[6] Biserna, Elena, *Going Out. Walking, Listening, Soundmaking*, umland editions, 2022, p. 27

[7] *Idem*, p. 22

sintagmă introdusă de Barry Truax[1] – și care nu face referire doar la comunitatea umană produsă, ci la un întreg sistem relațional care apare între participanții la o plimbare, spațiul în care se află etc.

> *Notă autoetnografică 1: În plimbările sonore pe care le-am organizat am învățat să fiu atentă la momentele în care grupul – format din persoane care nu se cunosc – ajunge la o stare de ascultare atentă, de imersie în ideea de a asculta, o stare de a fi în conexiune, de activare a percepției estetice și, totodată, de atenție la mediul în care ne aflăm.*

Într-o plimbare sonoră, ascultarea este în sine o practică creativă și are un caracter performativ, facilitând explorarea diferitelor dimensiuni temporale, spațiale, inter-umane, valoarea culturală acordată sunetelor, propria noastră producție de sunet intenționată sau nu[2].

Totodată, plimbarea sonoră, prin elementele sale esențiale (de a fi artă participativă, de a miza pe un act de ascultare deliberată, de a activa spații publice prin prezența unui grup) face manifestă o formă de libertate, așa cum scrie cercetătorul Luis Velasco-Pufleau, punând în conexiune actul de a asculta cu libertatea așa cum este ea definită de Hannah Arendt ca acțiune[3]. Actul de a asculta presupune libertate nu supunere, acțiune nu pasivitate. Să asculți și să parcurgi un spațiu în timp ce te dedici ascultării receptive, atente, este una dintre cele mai mari forme de libertate. Acest mod de ascultare înseamnă să-ți re/câștigi locul în spațiul public, să aparții spațiului public, să îl cunoști, să-i acorzi o semnificație personală, să ți-l re/însușești.

> *Notă autoetnografică 2: Propria practică a plimbărilor sonore m-a făcut să devin atentă la caracterul nefamiliar, al unei prezențe stranii, discordantă tocmai datorită libertății pe care și-o asumă de a constitui o prezență diferită, al unui grup care nu comunică verbal și doar își afirmă prezența în spațiul public prin tăcere. Este ceva complet disruptiv doar în această pluri-prezență tăcută, în gestul de a asculta.*

Soundscape

Construiesc acest sub-capitol în jurul imaginilor și sistemului de valori cu care debutează cartea fundamentală a compozitorului și teoreticianului canadian R. Murray Schafer, cea care introduce în circuitul universal al ideilor conceptul de peisaj sonor, *soundscape.* Deschid discuția despre peisajul sonor

[1] Truax, Barry, *Acoustic Communication*, Ablex Publishing Corporation, 1984

[2] Keylin, Vadim, *Participatory Sound Art. Technologies, Aesthetics, Politics*, Springer, 2023, p. 68

[3] Velasco-Pufleau, Luis, https://luisvelascopufleau.art/portfolio/listening-is-action/

cu acest citat care conține și deschide, totodată, multiple posibilități de interpretare.

> *„The soundscape of the world is changing. Modern man is beginning to inhabit a world with an acoustic environment radically different from any he has hitherto known. These new sounds, which differ in quality and intensity from those of the past, have alerted many researchers to the dangers of an indiscriminate and imperialistic spread of more and larger sounds into every corner of man's life. Noise pollution is now a world problem. It would seem that the world soundscape has reached an apex of vulgarity in our time, and many experts have predicted universal deafness as the ultimate consequence unless the problem can be brought quickly under control."*[1]

Schafer începe prin a arăta că peisajul sonor global este în schimbare. Este prima lui observație și cea care îl însoțește pe parcursul întregii cărți, în descrierea amănunțită a tipurilor și tipologiilor peisajelor sonore precum și în descifrarea semnificațiilor implicate de prezența anumitor tipuri de sunete. Schafer *călătorește* în scris prin peisaje sonore naturale, mitologice, literare, istorice, rurale, urbane, tehnologice, muzicale etc; toate aceste prezențe sonore construiesc lumi de sunete care se intersectează, cresc, se transformă, lasă urme deopotrivă în viața fizică sau în experiența umană imaterială.

Pentru Schafer, condiția de „oameni moderni" implică prin ea însăși premisa că trăim în medii acustice radical diferite de orice a fost înainte cunoscut. Mecanizarea, tehnologizarea, mass-media, agricultura extinsă, creșterea densităților urbane, noile sisteme politice – sunt doar câțiva factori care contribuie la aceste schimbări extinse. Atât peisajul sonor e în schimbare, cât și experiența umană a lui; cele două merg împreună și una dintre premisele lui Schafer este aceea că, atunci când o societate este nesigură în producția sonoră, când nu înțelege principiile echilibrului, nu înțelege că există un timp pentru a produce sunet și un timp pentru a tăcea, atunci totul devine o cacofonie, iar condiția în care trăim este cea a sunetelor lo-fi, în locul hi-fi[2]. Cum răspundem ca societate și ca indivizi acestor provocări?

---

[1] Murray R. Schafer, *Soundscape. The Tunning of the World*, p. 3 [Peisajul sonor al lumii este în transformare. Omul modern începe să locuiască într-un mediu acustic diferit în mod radical față de ceea ce era până acum cunoscut. Aceste sunete noi, care diferă în calitate și intensitate față de cele ale trecutului, i-au pus în alertă pe mulți cercetători asupra pericolelor pe care le poate avea răspândirea lipsită de discernământ și imperialistă a sunetelor din ce în ce mai puternice în fiecare colț al vieții umane. Poluarea sonoră este acum o problemă globală. Pare că peisajul sonor global a atins un maxim al vulgarizării în timpurile noastre, iar mulți experți atrag atenția asupra unei surzenii universale ca ultimă consecință, dacă problema nu este adusă sub control.]

[2] *Idem*, p. 237

Sunetele mari, puternice, sunetele care contează ca prezență doar prin intensitatea lor, nu prin expresivitate, pot avea o forță *imperialistă,* spune Schafer. Ele colonizează un întreg peisaj sonor, îl subordonează lor, îi transformă caracterul, semnificația, au capacitatea de a înlocui instantaneu o lume printr-o alta, fără avertismente, fără chei prealabile de descifrare. *Poluare* este un termen care are la origine ideea de interferență cu sacrul.[1] Poluarea sonoră poate fi înțeleasă ca o formă sonoră de a perturba o stare acustică naturală, un echilibru pre-existent, o ordine a vieții. Imperialismul acustic include atât conceptul de poluare sonoră, cât și o critică implicită adusă politicilor publice care, prin neatenție, pot perturba și duce înspre dispariție moduri de a trăi, comunități, eco-sisteme.

Poluarea, imperialismul sonor, conduc înspre *vulgarizarea* peisajului sonor global, scrie Schafer în continuare. Devenind toți părtași la această experiență asurzitoare, surzim în masă. Textul lui Schafer implică existența unor pericole iminente – și mediul natural, dar și gustul *sonor* al omenirii sunt amenințate de aceste schimbări incontrolabile, fără întoarcere.

Imperialismul capătă de asemenea, în prezent, nuanțe diferite de sensul acordat de Schafer termenului. Pentru Salome Voegelin, de exemplu, sunetul produs de un vecin, inauzibil aproape dar persistent, are prin el însuși forță imperială asupra auzului[2]. Nu doar intensitatea contează pentru a caracteriza ca *imperialist* un sunet, ci și contextul în care el apare, sursa lui, relația pe care o dezvolt cu acea prezență sonoră. Voegelin se concentrează asupra peisajului cotidian ca loc al înfruntării de forțe acustice și estetice.

Continui această incursiune în interiorul conceptului de *soundscape* prin a menționa critici aduse gândirii lui Schafer. O lectură contemporană a felului în care Schafer înțelege să adreseze lumea sonoră și efectele perturbării ei, pune în discuție chiar terminologia propusă de el, devenită problematică atât în discursul academic dar și în cel artistic, cum ar fi chiar utilizarea termenului *vulgarizare* pentru a descrie fenomenele sonore globale cu care se confruntă lumea. Pentru o ureche situată la aproape 50 de ani distanță de momentul acestei scrieri, *vulgarizarea* presupune pre-existența unei ierarhii estetice și, de ce nu, și sociale. Jacques Attali[3] ar putea percepe acest termen ca unul care indică o supremație economică în descifrarea semnificației sonore.

---

[1] https://www.oed.com/dictionary/pollution_n?tl=true

[2] Voegelin, Salome, *Listening To Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art,* Bloomsbury, 2010, p. 44

[3] Attali, Jacques, *Noise. The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, 1985

De asemenea, ceea ce pentru Schafer însemna o experiență lo-fi, pentru o altă tipologie de ascultător devine, de fapt, o experiență sonoră bogată, care are sens, nu e percepută ca poluantă, și poate fi, totodată, o inspirație estetică[1], cum scrie muziciana Katt Hernandez. În eseul său *Schizophonia vs l'Objet sonore*, compozitorul și teoreticianul Francis Lopez critică sistemul de valori pe care îl propune Schafer în înțelegerea și împărțirea peisajelor sonore, caracterizându-l drept simplist și înșelător și argumentând că una dintre dificultăți este aceea că problemele de sănătate sau de comunicare sunt comasate și se confundă cu judecata estetică[2]. Lopez pledează pentru totala libertate artistică de a interpreta relația cu un anumit mediu sonor. „*I think is an essential feature of the human condition to artistically deal with any aspect(s) of this reality. I believe that what is under question here is the extent of artistic freedom with regards to other aspects of our understanding of reality*."[3] Interpretarea unei anumite realități (sonore) este în mod esențial legată de libertate și, chiar, de condiția umană. Să creezi un cadru fix de interpretare a realității acustice, înseamnă să limitezi chiar existența umană, înseamnă să impui un cadru moral unei realități care nu poate fi controlată sau înțeleasă în termeni exclusiv umani.

În felul acesta, ajung la o altă critică adusă lui R. Murray Schafer și World Soundscape Project, anume aceea de a situa întreaga experiență sonoră într-o perspectivă centrat umanistă[4].

O altă perspectivă pentru a discuta relația pe care o dezvoltăm cu mediul acustic este prezentată de Salome Voegelin în cartea *Listening to Noise and Silence*, unde propune o definiție personală a sunetului, definiție pe care o consider importantă și pentru discuția despre peisajul sonor:

„Sound is never about the relationship between things, but is the relationship heard."[5] [Sunetul nu este niciodată despre relația dintre lucruri, el este chiar relația *auzită*. trad. mea].

Peisajul sonor este forma auzită a unui sistem ecologic extins, care cuprinde mediul natural și pe cel uman deopotrivă, precum și toate derivatele lor; peisajul sonor este manifestarea sonoră a conexiunilor dintre aceste spații.

---

[1] Hernandez, Katt, în *Traversing the Concrete Marvel: Walking the Un-sung City*, în *Soundwalking. Through Time, Space and Technologies*, pag. 149

[2] https://www.franciscolopez.net/schizo.html

[3] *ibidem*

[4] Smolicki, Jacek, în *Introduction* la *Soundwalking. Through Time, Space and Technologies*, Routledge, 2023, p. 4

[5] Voegelin, Salome, *Listening To Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art,* Bloomsbury, 2010, p. 49

În prezent, mediul sonor este descris și abordat dintr-o perspectivă extinsă, ecologică în sensul producerii de conexiuni plurisemantice între câmpuri ale științei, vieții, artei. Producția sonoră este studiată și percepută în totalitatea ei, deopotrivă ca media, creație artistică, prezență concretă în cotidian, mediu natural, amintire, mărturie (scrisă sau înregistrată) etc. Studiul acestei ecologii sonore și a impactului său asupra vieții noastre creează cadrul pentru recontextualizări și reinterpretări necesare, care evidențiază fire narative istorice, sociale sau personale noi, semnificative pentru a înțelege lumea contemporană în ansamblul ei și, de asemenea, locul nostru în ea. În studiul sunetului și a relației noastre cu peisajele sonore care ne înconjoară, atenția asupra modului în care ascultăm este nu doar necesară ci parte principală a practicilor, teoriilor și conceptelor celor care activează în domeniu.

Peisajul sonor, de obicei rezumat la a fi o simplă colecție de sunete individuale, implică un complex extins de surse sonore și filtre acustice care se află totodată sub influența factorilor de mediu[1]. De aceea, peisajul sonor nu poate fi despărțit de percepția asupra sa. Cercetătorii din studiul înainte citat împart peisajul sonor în trei categorii, anume: 1. peisajul sonor de depărtare – care implică survolarea tuturor potențialelor efecte ale propagării sunetului într-un spațiu predefinit și include prezențe sonore dintr-o anumită perioadă temporală și un registru acustic specific; 2. peisajul sonor de apropiere – format din filtrarea semnalelor sonore într-un anume punct din spațiu, un peisaj sonor multiplu al cărui caracter este în directă dependență cu subiectivitatea fiecărui potențial receptor; 3. peisajul sonor perceptiv – o infinitate a posibilităților sonore care reflectă interpretarea subiectivă individuală a peisajului sonor de apropiere[2].

Peisajul sonor reprezintă, așadar, o realitate fenomenologică, socială și personală complexă, aflată într-o continuă schimbare și provocând schimbare; peisajul sonor este influențat și influențează la rândul său valori, decizii politice, realități personale, prezența în mediul natural, micro sau macro-istorii; este un spațiu polimorfic, pluri-ritmic, heterofonic, pluri-lingvistic, pluri-cultural, interspecific. Cele trei categorii ale peisajului sonor enumerate anterior – de depărtare, apropiere și perceptiv – deschid posibilitatea de a interpreta peisajul sonor deopotrivă ca prezență continuă pe parcursul timpului istoric sau ca prezență specifică la nivelul vieții unei persoane, fiecare interpretare contribuind, în fapt, la continua descoperire a potențialului acestui concept.

[1] https://www.frontiersin.org/journals/ecology-and-evolution/articles/10.3389/fevo.2022.894232/full

[2] *ibidem*

Notă autoetnografică 3: Când am început, în 2006-2007, practica înregistrărilor de teren, posedam minimul de cunoștințe despre sunet, atât la nivel tehnic cât și conceptual. La nivel instituțional, educația despre sunet ca prezență în afara limbajului muzical, sunetul înțeles în sensul teoreticienilor precum Murray R. Schafer, Pauline Oliveros, Barry Truax, Hildegard Westerkamp, Don Ihde etc, este inexistentă în România. Ca muzician, ești antrenat mai ales pentru repertoriul baroc, clasic și romantic; muzica contemporană rămâne, de cele mai multe ori, o curiozitate. Când am început să înregistrez, sistemul meu de valori și sensibilitatea mea nu erau antrenate spre percepția extinsă a prezențelor sonore. Înregistram ca să nu uit, fascinată de această posibilitate de a extinde și a nuanța memoria. Ca o multiplă și continuă referință la piesa 4'33'' a lui John Cage, fiecare moment în care dădeam drumul înregistrării contura un cadru performativ. Urechile mele intrau într-un prezent continuu în care prezențele sonore căpătau un sens și o valoare simbolică, estetică. Înregistrând, deschideam o posibilitate poetică, o conexiune până atunci inexistentă cu spațiul. În termenii lui Derrida[1], cream un eveniment, scriam și rescriam realitatea înregistrând-o, ascultând-o, aflându-mă într-o stare performativă. În timpul înregistrării se activa intuitiv un întreg spațiu interior necunoscut mie până atunci, de parcă această disponibilitate fusese pre-existentă în mine, dar nu fusese niciodată descoperită, încurajată, validată. În spațiul din care veneam eu, capacitatea aceasta extinsă de a asculta, nu avea valoare. De la începutul practicii de înregistrări pe teren, am fost uimită de calitatea narativă a sunetelor înconjurătoare, de potențialul lor de a re-scrie prin ele însăși experiențe cotidiene. Și mă intriga prezența ubicuă a peisajului sonor, un mediu care ne însoțește mereu, dar absent din relatarea experiențelor de viață ale celor din jurul meu. De parcă toți am fi suferit de surzenia globală de care se temea Schafer.

*

Prezenta cercetare evidențiază multiple sensuri și calități ale actului de a asculta, adresând chiar capacitatea sa de a deveni modalitatea principală de a explora trecutul recent. În câte feluri putem asculta lumea? Cum îl ascultăm pe *celălalt*? Argumentez că prin ascultare devenim mai atenți la înțelesurile diverse pe care le capătă prezența noastră într-un spațiu fizic, într-un anume timp istoric, într-un anumit moment al vieții noastre. A asculta este un act de voință (Oliveros), o stare activă (Ihde), un element de conexiune inter-generațională și socială (Gardner). Prin ascultare atentă se crează o conexiune mult mai profundă care depășește transmisiunea de informații și atinge teritorii sensibile precum identitatea, apartenența socială, traume istorice sau personale etc.

[1] Derrida, Jacques, *Signature, Event, Context,* în Limited Inc, Northwestern University Press, 1988

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Attali, Jacques, *Noise. The Political Economy Of Music*, University of Minnesota, 2009

Barthes, Roland, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation,* New York Hill and Wang, 1985

Biserna, Elena, *Going Out. Walking, Listening, Soundwalking*, ed. Elena Biserna, 2022

Careri, Francesco, *Walkscapes. Walking as an Aesthetic Practice*, Culicidade Architects Press, 2017

Derrida, Jacques, *Signature Event Context* în *Limited Inc*, Northwestern University Press, 1988

Droumeva, Milena & Jordan, Randolph, ed. – *Sound, Media, Ecology*, Palgrave, 2019

Gardner, Abigail, *Listening, Belonging, and Memory*, Bloomsbury Academic, 2023

Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, The University of Chicago Press, 1992

Ihde, Don, *Listening and the Voice. Phenomenology of Sound*, State University of New York Press, 2007

Keylin, Vadim, *Participatory Sound Art. Technologies, Aesthetics, Politics*, Palgrave, 2023

Nancy, Jean-Luc, *Listening*, traducere în engleză de Charlotte Mandell, Fordham University Press, New York, 2007

Oliveros, Pauline, *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, Deep Listening Publication, 2005

Schafer, R. Murray, *The Soundscape. The Tuning of the World*, Destiny Books, 1977

Smolicki, Jacek, ed. – *Soundwalking. Through Time, Space, and Technologies*, Routledge, 2023

Truax, Barry, *Acoustic Communication*, Ablex Publishing Corporation, 1984

Velasco-Pufleau, Luis,
https://luisvelascopufleau.art/portfolio/listening-is-action/

Voegelin, Salome, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, Bloomsbury, 2010

Voegelin, Salome, *Soundwalking the Museum: A Sonic Journey through the Visual Display*, în N. Levent and A. Pascual-Leone, eds. *The Multisensory Museum Cross-Disciplinary Perspective on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, New York, NY: Rowman & Littlefield

Westerkamp, Hildegard, *The Practice of Listening in Unsettled Times*, 2017

Westerkamp, Hildegard, *The Disruptive Nature of Listening: Today, Yesterday, Tomorrow*, în *Sound, Media, Ecology*, editată de Droumeva, Milena și Jordan, Randalph, Palgrave, 2019

Westerkamp, Hildegard, *Soundwalking*, în *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice*, Ed. Angus Carlyle, Double Entendre, Paris, 2007

William J. Davies, Mags D. Adams, Neil. S. Bruce, Rebecca Cain, Angus Carlyle, Peter Cusack, Deborah A. Hall, Ken I. Hume, Amy Irwin, Paul Jenning, Melissa Marselle, Christopher J. Plack, John Poxon, *Perception of Soundscapes. An interdisciplinary approach*, articol publicat în Applied Acoustics, 2013 (Positive Soundscape Project)

SUMMARY

Maria Balabaș

An introduction to the theories and practices of listening

Listening is different from hearing. Listening is a psychological act (Roland Barthes), a fundamentally human experience (Don Ihde), a way of expanding human consciousness (Pauline Oliveros), or a "fluid" space (Hildegard Westerkamp) that we create between ourselves and the outside world.
This study aims to provide an introduction to the practices and theories dedicated to aesthetic, musical, or anthropological listening, relating them to the concept of *soundscape* (R. Murray Schafer) and *soundwalking*. The soundscape represents a complex phenomenological, social, and personal reality, constantly changing and provoking change; the soundscape is influenced by and in turn influences values, political decisions, personal realities, micro- and macro-histories; it is a polymorphic, polyrhythmic, heterophonic, multilingual, multicultural, interspecific space. Soundwalks are built around the idea that walking can become a transformative act. A soundwalk involves imagination and knowledge, it means a new reconfiguration of space and time, a rewriting of the personal and collective imagination. Attentive listening creates a deep connection that goes beyond the transmission of information and touches on sensitive areas such as identity, social belonging, historical or personal trauma. With the help of attentive listening, in connection with the concept of *soundscape* and the practice of *soundwalks*, I create the framework to address the question: can a social narrative be rewritten if we focus on sound?

INTERVIURI

De vorbă cu Octavian Ursulescu

Andra Apostu

Printre cele mai răsunătoare nume din lumea muzicii ușoare românești, nu doar pentru specialiști ci și pentru melomani și pentru iubitorii de festivaluri românești de tradiție. Oriunde îl rostești, găsești persoane care îl îndrăgesc sau care chiar îl cunosc bine. Mereu cu zâmbet pe buze și umor fin, cu un cuvânt bun, înțelept și cald pentru toți, Octavian Ursulescu are zeci de ani de experiență jurnalistică cu sute de prezentări de evenimente. Este un reputat autor de articole care onorează personalități ale scenei muzicale pop din România. Din 1990 este redactor la revista Actualitatea Muzicală *a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.*

- ***Andra Apostu**: Domnule Ursulescu, ați fost un elev eminent, orientat nu doar pe un anumit profil ci multiplu laureat la olimpiade naționale școlare la diverse discipline, atât umaniste cât și de științe exacte. Cum ați ajuns de la acest tip de „școală" să vă apropiați de muzică și, iată, să faceți din lumea muzicală un mod de viață?*

Octavian Ursulescu: Anii de școală de la liceul „Dimitrie Cantemir" din București rămân cei mai frumoși, de neuitat. Păstrez și acum revistele liceului, în care publicam diverse articole și... poezii (mai târziu am publicat versuri în revista *Amfiteatru*, cine mai era ca mine?) alături de colega mai mare Luminița Vartolomei – vecină de cartier, bună prietenă și mai târziu redactorul meu șef de la *Actualitatea Muzicală*. Dintre trofee cel mai strălucitor rămâne premiul II

(ah, un singur punct mi-a lipsit, câștigătorul a totalizat maximul de 20, nu-i uit numele, Eleodor Popescu, el și-a urmat vocația, devenind un eminent profesor de matematică la Drobeta Turnu-Severin) la Olimpiada Națională de Matematică, premiul fiindu-mi înmânat de Acad. Grigore Moisil (diploma e la loc de cinste pe perete, semnată de eminentul savant), la actualul Palat Cotroceni, care pe atunci era al Pionierilor, și a constat într-un teanc mare de cărți. Anecdotic, pe perete am înrămat și subiectele de la acea finală memorabilă, desfășurată în sălile Facultății de Matematică, la Universitate: eu ca eu, dar o profesoară de matematică nu le-a putut da de cap acum câțiva ani! Sunt mândru că figurez în cartea *Profesori și elevi matematicieni ai Liceului Dimitrie Cantemir*, alături între alții de Dan Barbilian, celebrul poet Ion Barbu. Dragostea pentru muzică mi-a sădit-o dascălul Anton Scornea, nume de legendă (a trăit peste 100 de ani și a condus sindicatul profesorilor de muzică). Și astăzi, când mă întâlnesc cu Pompilia Stoian cântăm cu foc imnul liceului, compus de el, am făcut-o și la TVR în emisiunea lui Paul Surugiu-Fuego: „Cantemir este numele școlii / Ai cărei elevi suntem noi...".

- ***A.A:*** *Pe lângă o educație riguroasă – să fii olimpic la matematică sau student la Politehnică în perioade în care școala era luată foarte în serios – ați fost un sportiv profesionist pentru multă vreme, din perioada liceului până spre finalul facultății; ce rol are sportul în formarea unui tânăr și de ce este, poate, necesar ca acesta să completeze viața și activitățile de zi cu zi ale unui om?*

O.U.: E mult spus profesionist, deși am ajuns să joc în divizia națională secundă, la Universitatea București și la ICHF/ICED. Am fost căpitanul echipei de baschet a liceului, unde am avut un profesor de excepție, Enric Klosowski, apoi campion național de juniori cu echipa Ș.S.E. nr. 2, mă întâlnesc des mai ales cu colegele din acea perioadă, Iolanda Jivoin (care a ajuns apoi în echipa Libanului!) sau Ileana Ghiță-Kiraleu (componentă de bază a echipei naționale). Dacă matematica, într-adevăr, mi-a conferit acea rigoare ce mi-a folosit în activitatea ulterioară (să mai spun că adevărata muzică nu se poate dispensa de rigoare?), baschetul – și recomand tuturor sporturile de echipă, nu atât cele individuale – mi-a format caracterul. M-a învățat ce este colaborarea, întrajutorarea, spiritul de sacrificiu, interacțiunea. Baschetul este un sport minunat, și fratele meu Florin-Silviu, deși mai mic de statură, era foarte îndemânatic, mai târziu am jucat amândoi de plăcere în categoria municipală *Onoare* la echipa *Electrica*, unde de întâlneam pe terenurile de la Facultatea de Drept cu fostele uriașe glorii Folbert, Niculescu, Fodor, Novacek, care se relaxau și ei. Mândria fraților Ursulescu pe acest tărâm: am fost televizați în direct la un meci din campionatul școlar, cu sala Floreasca gemând de galerii zgomotoase!

- ***A.A.:*** *Cum s-a strecurat muzica în viața dumneavoastră? Clar o „trăsătură" de familie, fratele dumneavoastră, regretatul Florin Silviu Ursulescu fiind și el jurnalist și critic muzical cu o viață dedicată acestei arte.*

O.U.: Înainte de a fi un membru onorabil al corului liceului (ce de diapazoane am mai luat în cap de la prof. Scornea!) am pornit-o cu instrumentele. Câțiva ani am cântat la acordeon în ansamblul *Veselia*, condus de Monicu Grigoriu, cu sediul pe str. Vaselor, în gura Oborului, unde l-am avut coleg mai mare pe renumitul Ion Cristinoiu. Dădeam concerte prin școli, acolo îmi plăcea, dar să car cale de o stație de tramvai, pe jos, un acordeon Timiș cu 48 de bași, cu cutie paralelipipedică (nu cu teșirea de acum în dreptul claviaturii), era un coșmar, eram un copil... Am trecut apoi tot pentru câțiva ani la pian, progresasem binișor, până când profesoara a trecut la cântatul la 4 mâini venind direct din bucătărie, cu capotul impregnat de arome de chifteluțe și alte prăjeli. Indignat, le-am spus părinților că renunț și așa s-a încheiat o promițătoare carieră! În timpul liceului, împreună cu fratele meu Florin-Silviu, cu 2 ani mai mare, am început să ne ocupăm „serios" de muzică, ascultând tot ce era nou în muzica ușoară și exploatând la maximum un magnetofon Tesla Sonet Duo, de fabricație cehească, melomanii își aduc aminte, era greu ca un bolovan, ferească Domnul să-ți scape pe picior!

- ***A.A.:*** *Ce gen muzical a fost pentru dumneavoastră „prima dragoste muzicală"?*

O.U.: Orientarea inițială a fost pe două planuri: cel, să zic așa, internațional, cu melodiile formației Beatles și cu filmul *Tinerii* (*The Young Ones*), cu Cliff Richard și The Shadows, pe care l-am văzut de zeci de ori; și cel autohton, urmărind tot ce se transmitea la radio și TV cu artiștii noștri. Eram coleg de liceu cu Anca (Anda) Călugăreanu, cu un an mai mare decât mine, mergeam la toate concertele ei alături de formația Sincron, fiind inițial specializată pe cântecul francez – cânta minunat *Tombe la neige*, Adamo fiind în mare vogă atunci.

- ***A.A.:*** *Ați intrat în rândul criticilor muzicali foarte devreme, ați început să publicați primele articole cândva la finalul anilor de liceu; care era rolul cronicarului muzical în acea perioadă de dinainte de 1990?*

O.U.: Critic muzical nu-mi permit nici azi să-mi spun, deși sunt tare mândru că înainte de '89 am publicat multe articole în revista *Muzica* a UCMR. Mai degrabă comentator sau cronicar neobosit al fenomenului muzical. Chiar că neobosit, fiindcă după ce am fost „racolat" de Lucreția Lustig în postură de colaborator la *Scânteia tineretului* chiar în ultima clasă de liceu am publicat cu frenezia adolescenței cam în tot ce „mișca" în presă pe atunci. Asta pentru că nu prea acoperea nimeni cu consecvență, strict, genurile „lejere", doar la

manifestări importante comentau criticii muzicali prestigioși. Reperele esențiale până în ’89, cu rubrici muzicale permanente, au fost la *Contemporanul* (unde m-am reîntâlnit cu Luminița Vartolomei), *Femeia*, *Magazin*, în rest fiind prezent adesea în *Flacăra* (înainte de a o prelua Adrian Păunescu), *Cinema*, *România literară*, *Viața studențească*, *Vacanțe în România* (editată în 5 limbi de circulație), în reviste de cultură – *Astra*, *Tomis*, *Tribuna*, *Ramuri*, în ziare de limbă germană (*Neuer Weg*), maghiară (*Jobarat*, *Ifjumunkas*) sau chiar în ziare județene (*Dobrogea nouă*, *Litoral*). Iar împreună cu fratele meu am semnat zeci de grupaje consistente în acele adevărate cărți care se vindeau ca pâinea caldă, Almanahurile anuale editate de *Contemporanul* (*Realitatea ilustrată*), *Scânteia tineretului*, *Femeia*, *Tribuna*, *Ramuri*, *Flacăra*, *BTT*, *Magazin*, *Știință și tehnică* (*Anticipația*). După ’90 am publicat mult în *Melos*, *Tineretul liber*, *Libertatea*, *Universul timpului liber*, *Ultima oră*, *Liceenii*, *Ecran-Magazin*, *Azi*, *Dimineața*, *Cronica română*, *Unica*, *Femeia modernă*, *Dialog*, *Noul cinema*, *Jurnalul național*, *Doina*, *Viața fără secrete*, ș.a. În ce mă privește mă gândesc că rolul meu era în primul rând legat de informare, fiind la curent cu tot ce se petrecea pe plan intern și internațional), și abia apoi acela de comentator, nu o dată cu accente critice pe care azi le regret, fiind uneori cam nesăbuit și necruțător... Alte jaloane decisive: colaborarea începând din 1966 la faimoasa emisiune radiofonică *Metronom* a lui Cornel Chiriac (după ce el a plecat din țară, în 1969, am rămas colaborator harnic al Radioului, cu zeci de emisiuni de mare audiență); prima ediție a festivalului internațional de muzică ușoară *Cerbul de aur* de la Brașov, în 1968, moment din care m-am specializat definitiv pe acest gen; Pop-Clubul pe care l-am condus cu Florin-Silviu la sediul ”303” al Politehnicii, unde în 1971 am organizat primul festival național folk, cu foarte tinerii și ei Mircea Vintilă, Mircea Florian, Doru Stănculescu, Marcela Saftiuc.

- ***A.A.:*** *Sunteți autorul unor volume de referință pentru istoria muzicii ușoare românești, ați scris despre Marina Voica, Titus Munteanu, Temistocle Popa, Paul Urmuzescu sau Titel Popovici. Sunt nume care poate acum nu rezonează atât de putenic pentru generațiile actuale dar vreau să ne spuneți de ce ați ales tocmai aceste nume – sunt convinsă că sunt și altele?*

O.U.: Ar mai fi de adăugat volumul *Amara 50 – istorie și legendă*, despre cunoscutul festival ialomițean de muzică ușoară, pe care l-am prezentat de vreo 24 de ori (carte distinsă cu Premiul UCMR în 2017), dar și *Zăpezile copilăriei*, cartea autobiografică a lui Cornel Constantiniu, pe care am îngrijit-o, cu mare drag, în detaliu, cunoscută fiind starea de sănătate a acestuia. Cei trei compozitori reprezintă fiecare capitole aparte, importante din istoria genului, Paul Urmuzescu și Titel Popovici (în egală măsură dirijor, jazzman, animator al vieții muzicale ieșene) riscând să fie total uitați, măcar între paginile unei cărți

(toate însoțite de un CD cu creații reprezentative) mai rămâne ceva... Urmuzescu trăia, a venit la lansare, iar cu Temistocle Popa am filmat un mesaj la el acasă, amândoi începeau să aibă o sănătate șubredă, cele despre Titel Popovici și Titus Munteanu au apărut după moartea lor. Cu Titus am realizat, practic, cele mai importante pagini din istoria divertismentului muzical la TVR, mi s-a părut o datorie de onoare (am început-o când încă trăia...): *Steaua fără nume*, *Șlagăre în devenire*, *Meridianele cântecului*, festivaluri de la Mamaia, spectacole de „varietăți", concursuri de dans sportiv... În toate aceste cărți, scriind despre protagoniști automat am parcurs decenii întregi ale istoriei muzicii ușoare, cu evenimente, festivaluri, premii, colaborări, filme, vedete ale genului, fotografii. Este și mai mult cazul volumului despre Marina Voica, vedetă emblematică, și astăzi în activitate, la 88 de ani! În sutele de pagini ale acestei cărți și în imaginile incluse parcurgem alături de ea șase decenii de pionierat și apoi de glorii. Ei sunt doar câțiva dintre cei care, cum grăiește atât de inspirat un album al formației Phoenix (pe care l-am îngrijit, împreună cu celelalte două discuri emblematice, *Mugur de fluier* și *Cantafabule*), „cei ce ne-au dat nume". Dacă ar fi după mine toți compozitorii și interpreții de vază ar merita cărți, dar în ceea ce mă privește mă mai gândesc doar la o istorie a festivalului de la Mamaia. Din fericire colega noastră Oana Georgescu umple acest gol - a publicat volume despre Cornel Fugaru, Jolt Kerestely, Alexandru Jula, Maria Dragomiroiu, Alexandru Arșinel, Iosif Ion Prunner, Dana Protopopescu și are în curs de apariție la Editura Muzicală cărți despre Marius Țeicu și Petre Geambașu.

- ***A.A.:*** *V-ați aflat mereu și încă vă aflați „în spatele" artiștilor, cu o discreție extraordinară, cu un tact, cu o diplomație rară, nu v-a fost greu să păstrați această etică profesională, fiind totuși într-o lume cu multă diversitate, cu multe lucruri „pătimașe", de la iubiri, bârfe, invidii...?*

O.U.: Mai degrabă alături de ei decât în spate, fiindu-le partener și ajutându-i, chiar și pe cei consacrați (puteți crede asta?) să treacă peste emoții. În cinci decenii de de la debutul meu la TVR cu *Tele-Top*, la început de '70, și primele interviuri din anii '60 am ajuns să le cunosc perfect viața, neliniștile, problemele (inclusiv de sănătate), metehnele, defectele, bucuriile, antipatiile și, cum spui, „iubirile, bârfele, invidiile". Nu mi-a fost greu tocmai pentru că toate astea au rămas la mine, secret profesional, nimeni nu trebuie să le știe, publicul trebuie să aprecieze la un artist doar evoluția muzicală, atât. Tocmai de aceea nu voi scrie niciodată o carte de amintiri, cum mi se tot sugerează.

- ***A.A.:*** *Ați prezentat foarte multe evenimente, de la lansări de carte, de disc, aniversări muzicale, portrete de compozitori, interpreți etc. Cum ați reușit să fiți mereu mai mult decât un prezentator, să fiți parte din eveniment ca un*

organism viu, dinamic, un om al momentului incredibil de prezent și spontan și totuși mereu echilibrat și inspirat în toate speech-urile dvs.?

O.U.: Prin implicare directă, „punând suflet", bună cunoaștere a subiectului, deci documentare prealabilă. Am avut ocazia să văd și chiar să am alături prezentatoare care citeau de pe hârtie, fără să știe nimic despre ce au de spus! Mi s-a întâmplat să-mi vină partenerele de comperaj, senine, cu o oră înainte de primul gong, noroc că le pregătisem eu totul, pentru că nu eu trebuie să ies în evidență, ci evenimentul ca atare. La *Cerbul de aur* am văzut o domnișoară căreia TVR îi instalase două promptere mari, doar citea, deci în multe cazuri putem vorbi de „lecturare", nu de prezentare... Nu știu cât de „spontan, echilibrat, inspirat" apar (mulțumesc, sunt flatat!), dar experiența și cunoștințele dobândite în toți acești ani mă ajută mult, plus o memorie bunicică.

- ***A.A.:*** *Cred că festivalurile de muzică ușoară din România din ultimele aproximativ patru decenii nu ar fi fost la fel fără prezența lui Octavian Ursulescu. Ce presupune această misiune – pentru că a devenit o adevărată misiune, în timp – ce se ascunde de fapt în spatele acestei meserii de prezentator, moderator, ce dezavantaje pot apărea? Mai ales că unora nu le pare atât de complicat să prezinți un spectacol... și totuși?*

O.U.: Chiar mai mult de patru decenii, având în vedere că am prezentat din 1980 până la ultima ediție, în 1988, marele festival *Melodii* de la Polivalenta bucureșteană, că am fost la cârma festivalului de la Mamaia, începând din 1983, de 13 ori, că am prezentat încă de la prima ediție singurul festival internațional de muzică ușoară care mai există (era și *Dan Spătaru*, la Medgidia, dar l-a desființat primarul...), *George Grigoriu* de la Brăila (cu ediția a 20-a în 2025), că din 2014 prezint și festivalurile de romanțe *Crizantema de aur* de la Târgoviște și *Te-aștept pe-același drum* de la Zlatna, iar de cele vreo 25 de ediții de la Amara am amintit... Sigur, au mai fost și altele, dar nu le-am trecut în revistă pentru a mă făli, ci pentru a se înțelege cât de importantă este continuitatea în această, nu i-aș spune neapărat meserie, ci ipostază, postură, spune-i cum vrei, pentru că ea, în mod normal, trebuie să vină în prelungirea activității din presă, apoi radio și televiziune. Eu, de pildă, mă consider înainte de toate jurnalist de muzică, unde am acumulat un absolut necesar bagaj de cunoștințe despre compozitori, textieri, interpreți, dirijori, instrumentiști, melodii, așa încât să nu mai fie nevoie decât de o minimă documentare înainte de un eveniment, ținând de specificul acestuia. Cei care o fac doar ocazional vin de obicei din radio sau din televiziune, dar un festival, un spectacol cu public, moderat live, este cu totul altceva. Nu mai zic de cei care, amuzant, anunță: „Un artist care nu mai are nevoie de nici o prezentare!". Păi atunci ce mai cauți acolo, ha, ha? Și mai este ceva, dincolo de o anume charismă, plus

smerenia în fața publicului (exclusă aroganța, superioritatea!): cultura generală, nu doar strict muzicală. Din acest punct de vedere studiile serioase sunt decisive, eu am avut norocul de a fi laureat și la Olimpiada de limba română, am citit imens. Este jenant când ai de-a face la microfon cu improprietăți de limbaj, cacofonii, pleonasme, dezacorduri pe scena unor „festiVALE", cum am auzit de curând...

- ***A.A.:*** *Povestiți-ne câteva momente „grele", poate amuzante sau neprevăzute cu care v-ați întâlnit în carieră. Ați fost pus în situații mai dificile din care a trebuit să ieșiți fără ca publicul să simtă problema în sine...?*

O.U.: Vor fi fost și din pricina mea, nu zic nu, dar cel mai des se petrec datorită unor erori tehnice. La un festival *Melodii* trebuia să cânte Marina Florea, iar tehnicianul a declanșat piesa Marinei Scupra, am țâșnit imediat la microfon și am rezolvat cu o glumă. De aceea nu mă îndepărtez niciodată de scenă, nu știi ce se poate întâmpla. Emoții mari sunt de fiecare dată când avem așa-numitele spectacole „pendel" – primul într-o localitate, iar seara în alta (e vorba de cele mai mici, ce nu suportă 2 sau chiar 3 concerte într-o zi, ca în altele). Am pățit-o cu Phoenix, la Reșița parcă. După primul concert eu plecasem în viteză cu o mașină, solistul folk din deschidere își epuizase recitalul și nici urmă încă de Phoenix (demontarea instalației de sunet dura mult), așa încât am reintrat zâmbitor pe scenă. Nici acum nu știu ce le-am povestit, cum i-am „aburit" de s-au potolit protestele până la apariția trupei. Și tot cu Phoenix, adesea eram „titularul" recitativelor de la *Cantafabule*, când Florian Pittiș nu venea, iar la Alexandria și mai și - inginerul de sunet Calboreanu „Schwartz" s-a supărat, a plecat și am trecut la mixer ca maestru de sunet, noroc că știam repertoriul pe dinafară! Delicate au mai fost adesea, la spectacolele în aer liber, mai ales la Focșani (unde am prezentat concertele de Revelion în Piața Unirii de vreo 20 de ori), întârzierile artiștilor nepunctuali, când trebuia să iau rapid o decizie de inversare a programului...

- ***A.A.:*** *Ce s-a întâmplat cu festivalurile românești de muzică ușoară, de ce a apărut acest declin al vizibilității și promovării lor? Pentru că această tendință descendentă, cred eu, a influențat și creația de gen.*

O.U.: Așa e, nemaiavând ocazii să se confrunte cu colegii de generație, dar să-și și verifice forțele, tinerii se apropie tot mai puțin de muzica ușoară românească tradițională... Îmbucurător este, am constatat-o la Brăila, de pildă, că vin elevi de la liceele de muzică, dar și studenți la conservatoare (mai ales la romanțe), pregătirea de specialitate fiind absolut îmbucurătoare. Dar vor continua ei și mai târziu să profeseze în domeniu? Spre deosebire de jazz, muzica ușoară are foarte puține manifestări la scară națională. Netelevizate, fără promovare, ele rămân din păcate la nivel local. Mai există, din câte știu și

sper (să nu dispară și ele, ca Festivalul *Vasile Veselovschi* de la Pitești) concursuri de tradiție la Focșani (*Florentin Delmar*), Caracal (*Radu Șerban*), Amara, Deva, Alexandria, Techirghiol, Dorohoi, a se observa absența totală a marilor orașe. Nivelul profesional ridicat se datorează implicării, în fruntea juriilor sau ca dirijori de orchestră, a unor muzicieni importanți – Horia Moculescu, Marius Țeicu, Viorel Gavrilă, Dan Dimitriu. Evident, nemaiexistând concursuri nici măcar la TV (cum erau *Șlagăre în devenire*, *3 din 10 pentru un show* sau chiar *Eurovision*), compozitorii valoroși nu mai au pentru CE și nici pentru CINE să compună, singura supapă fiind creațiile pentru copii.

- ***A.A.:*** *Ce festivaluri și ce oameni sunt astăzi în România dedicați încă acestei arte a muzicii ușoare românești? Care sunt provocările cu care ei se confruntă?*

O.U.: Am amintit de câteva festivaluri care știam că se organizau, am fost și eu la câteva, n-am idee care mai este situația lor actuală, am numit și câteva personalități implicate. I-aș adăuga la loc de cinste pe Ionel Tudor, care cu formația lui a relansat acum niște ani festivalul de la Amara (din păcate totul s-a deteriorat când nu s-a mai apelat la el), pe Andrei Tudor – pianist și orchestrator în formația tatălui său, dar și în fruntea propriului grup la festivalul de jazz *Johnny Răducanu* de la Brăila, precum și pe Andreea Andrei, și ea membră a UCMR. Acest trio formidabil, părinți plus fiu, stau la originea înființării festivalului internațional de muzică ușoară *George Grigoriu* (Andreea este fiica acestuia) de la Brăila. Din păcate sunt tot mai puțini oameni pasionați, cu dragoste de muzică, la Centrele județene de cultură, așa cum sunt cei de la Brăila. Iar unii primari dispun cum vor de fonduri imense, potrivit gusturilor lor, așa cum spuneam că a procedat cel de la Medgidia, care chiar în clipa învestirii a desființat minutatul festival internațional *Dan Spătaru* (tot cu formația Ionel Tudor pe scenă și cu un juriu prestigios), sau cel de la Cernavodă, care a alocat 400.000 de euro unui festival de manele! Jos pălăria în fața Alinei Mavrodin Vasiliu, directoare artistică a Festivalului național al romanței *Crizantema de aur* de la Târgoviște, neîntrerupt din 1968! Fosta câștigătoare a Trofeului de interpretare de la Mamaia, încununată de succes și la *Steaua fără nume*, a adoptat poziția corectă, implicând în parteneriat UCMR, cu cei mai mulți membri în juriul de Creație (singura competiție din țară de acest tip!). Nu același lucru l-am observat la Mamaia, unde în piațeta Perla s-a procedat la reînvierea festivalului de altădată, ÎNFIINȚAT DE UCMR în 1963. Să acordăm totuși credit organizatorilor (deși bugetul fabulos este dirijat mai mult către rock și alte genuri decât către genul identitar, muzica ușoară românească) și să așteptăm cu speranță renovarea Teatrului de vară, pe care sper s-o mai prindă corifeii Jolt Kerestely (91), Marina Voica și Horia Moculescu (88)...

- ***A.A.:*** *Ce vi se pare cel mai solicitant, cu un grad mai mare de complexitate, să scrieți, să prezentați spectacole sau să realizați emisiuni radio-TV?*

O.U.: Trecând dintr-unul în altul, firesc aș spune – de la jurnalism/presă scrisă la radio, televiziune și apoi spectacole – nu mi se pare că aș fi mai solicitat de vreuna din aceste posturi, pe care le slujesc în continuare. M-aș referi la o ipostază jurnalistică aparte, aceea de semnatar al prezentărilor din booklet-ul CD-urilor casei de discuri Eurostar. Sigur că am făcut-o și înainte de '89, pe vinilurile casei Electrecord, cu cele 3 LP-uri Phoenix, Marina Voica, Aurelian Andreescu, Cornel Constantiniu, Progresiv TM, dar cu cei de la Eurostar, Venera și Paul Stângă, pot spune că am realizat o adevărată fonotecă, pe CD-uri, pentru posteritate, o istorie înregistrată a muzicii ușoare românești, Eurostar fiind singura casă de discuri preocupată de acest gen. M-aș opri doar la compozitorii Eugen Doga, Marius Țeicu, Jolt Kerestely, Mircea Drăgan, Dumitru Lupu, Virgil Popescu, Mihai Constantinescu, Mihai Vanica, Marian Nistor, ca și la toată floarea muzicii noastre ușoare, de la „Generația de aur" (Margareta Pâslaru, Marina Voica, Mirabela Dauer, Angela Similea, Corina Chiriac, Dan Spătaru, Cornel Constantiniu, Mihai Constantinescu) la Silvia Dumitrescu, Anastasia Lazariuc, Gabriel Cotabiță, Oana Sîrbu, Paul Surugiu-Fuego, Sanda Ladoși, Alina Mavrodin Vasiliu, Cătălin Crișan, Marina Florea, Alexandra Canareica, Viorela Filip sau Natalia Guberna.

- ***A.A.:*** *Care este rolul dvs. ca redactor al revistei Actualitatea Muzicală, una dintre publicațiile de referință ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, rol pe care îl îndepliniți cu profesionalism și dedicare de foarte mult timp?*

O.U.: Sunt membru fondator al publicației din 1990, alături de Mihai Cosma, și am devenit redactor prin concurs, în ciuda CV-ului, deci treabă serioasă, legală! Am concurat cu regretata compozitoare Claudia Daniela Nacu, fostă componentă a Trio Expres. Erau atunci, înafară de noi doi, Luminița Vartolomei (redactor-șef, cu care am colaborat apoi și la un minunat supliment muzical al ziarului *Azi*), Carmen Stoianov, Ioan Dobrinescu. Aveam și fotograf, deși nu înțeleg de ce, pentru că apăream pe hârtie de ziar, cu fotografii ca vai de ele, așa cum se putea pe atunci. Cu toate astea, îmi aduc aminte că reușeam, prin relații personale cu plasatoarele, să vând multe exemplare la Sala Palatului și la Teatrul de revistă *Constantin Tănase* (făceam reclamă spectacolelor lor). Coordonez secțiunea a doua a revistei (nu spun „jumătatea", fiindcă nu prea se întâmplă să am atâtea pagini!), cu muzică ușoară, jazz, rock, folk, intern și internațional, având un secretar de redacție formidabil, Costin Aslam, și colaboratori foarte buni – Florian Lungu, Oana Georgescu, Doru Ionescu (a preluat rubrica rock de la fratele meu Florin-Silviu la moartea acestuia), David Lapădat, Ileana Popovici (pentru festivalul de la

Sanremo). În timpul directoratului lui Mircea Drăgan s-a trecut la formatul actual incredibil, pe hârtie velină, color, pentru care sunt lăudat de toți melomanii. În fine, semnez prezentările din booklet la unele CD-uri editate de UCMR în seria „Antologia muzicii românești".

- ***A.A.:*** *Ați fost premiat de foarte multe entități culturale. Cum vă onorează această recunoaștere unanimă a eforturilor dvs.?*

O.U.: Da, am pereții plini acasă (nu mai zugrăvesc, e un avantaj!) cu o parte din diplomele primite, am pe etajere trofee, cupe, fotografii cu personalități, tablouri pictate de artiști (Paul Surugiu-Fuego, Pompilia Stoian), un portret în creion semnat de Olimpia Panciu și multe altele, m-am ocupat de ele în pandemie, când nu aveam ce face. Sigur că mă onorează, oricum vor ajunge cine știe pe unde, sunt conștient, după ce nu voi mai fi. Avem un colecționar, Mihnea Badea, care a găsit pe la anticariate toate diplomele și premiile compozitorilor și soliștilor, le-a luat pe câțiva lei. Sper ca ale mele să se vândă mai bine!

- ***A.A.:*** *Cum este astăzi muzica ușoară românească adevărată și cum se așează ea în context internațional?*

O.U.: Bine spus, „adevărată", cea impregnată de un fior melodic aparte, specific nouă, nu o dată cu delicate irizări folclorice, muzica scrisă de profesioniști cu înaltă pregătire muzicală și de cele mai multe ori orchestrată tot de ei, muzica aceea care încă din perioada interbelică ne încânta cu versuri simple, dar care mergeau la inimă, nu o dată șăgalnice, pline de umor... Unde este această muzică astăzi? Multă vreme găseam filiații cu muzica ușoară italiană și cu cea franceză, dar astăzi nici la ei lucrurile nu stau mai bine, deși încă știu să-și protejeze identitatea și tradițiile, așa cum o fac și grecii sau sârbii. Dacă festivalul de la Sanremo rezistă de atâta timp și nu s-a întrerupt niciodată din 1951 este pentru că a reușit, în mare, acest lucru, fără concesii majore făcute noilor tendințe, chiar dacă nici el, cum se spune, nu mai e ce-a fost. De aceea am recomandat celor care și-au propus reluarea festivalului de la Mamaia să ia lecții de la Sanremo și să nu uite că muzica rock are manifestările și publicul ei, ca și artiștii veniți din alte zone. Dar cum ei sunt probabil tineri și nu cunosc istoria festivalului și a muzicii ușoare românești ar fi bine să apeleze la „sfatul înțelepților", la Margareta Pâslaru, Horia Moculescu, Marina Voica, Sergiu Cioiu, Paul Enigărescu, Aurora Andronache, Nicoleta Păun, Marius Țeicu, Adrian Romcescu, Petre Geambașu, Mihaela Mihai, Luminița Dobrescu, Pompilia Stoian, Cristian Popescu, supraviețuitori ai "celor mai frumoși ani" ai muzicii noastre ușoare. Sau, de ce nu, la Paul Surugiu-Fuego, singurul cu respect deplin al colegilor și al înaintașilor, invitați permanent în emisiunea sa *Drag de România mea* de la TVR2.

- ***A.A.:*** *Care sunt provocările, amenințările cu care se confruntă muzica ușoară românească dar și internaționlă în contextul actual al social-media – instagram, tik-tok, radio, genuri muzicale diverse și care nu promovează tipul de structuri muzicale sau formale cu care ne-am obișnuit în perioada de glorie a anilor '80, de pildă?*

O.U.: Este obligatoriu să ne înscriem în concertul internațional, să participăm, chiar dacă uneori o facem jalnic, ca în ultimii ani înainte de forfait, la Eurovison. Înainte se ocupa ARIA, dar acum cine să mai trimită soliști la festivalurile internaționale? (mă refer la adulți, copiii se descurcă mai bine, sunt asociații ce se ocupă cu asta). Personal, dacă tot e interviu cu mine n-am de ales, m-am străduit după puterile mele să fac ceva. La toate festivalurile unde mergeam, îndeosebi în țările estice, pentru că până în '89 n-am avut viză pentru Occident, mergeam cu geamantanul plin de discuri românești. Așa am reușit să-i duc la faimosul festival de jazz de la Praga pe Cătălin Târcolea și pe Ion Baciu jr., sau la un festival folk la Ostrava pe Mircea Vintilă. Membru al Federației Internaționale de jazz (IFJ), am scris mult despre muzica noastră și despre artiștii importanți în publicațiile de prestigiu unde eram corespondent – *Billboard* (SUA), *Music Week*, *Jazz Journal International* (Marea Britanie), *Melodie* (Cehoslovacia), *Jazz Forum* (oficiosul IFJ). Deci totul este să te impui, să fii prezent, să te faci cunoscut, fiindcă mai sunt destule manifestări pe plan internațional cu muzică ușoară tradițională, "adult contemporary" cum zic americanii, e un top separat în *Billboard*. Ce cântă Celine Dion, de pilda? Muzica ușoară clasică, pură. Sunt la noi oameni de muzică pasionați de internet, care-și postează creațiile pe youtube, din păcate alții n-o fac, dar cifra vizualizărilor dovedește că numărul adepților este încă foarte mare, aceasta este o cale sigură întru menținerea fanilor și chiar câștigarea altora noi. Din păcate la posturile radio și TV, încă din 1990 frâiele au fost preluate de tineri fără o pregătire minimă, de specialitate nici nu mai vorbesc, adversari declarați ai muzicii ușoare și ai „dinozaurilor" care o reprezentau. În viziunea lor totul trebuia ras, genurile „noi" pe care le tot promovează de atunci fiind cele cu care copiii de atunci au crescut, crezând că altceva nu există, cu piese „compuse" de autodidacți și maeștri ai computerelor. N-ar fi nimic rău aici, din contră, dacă aceste „producții" nu ar fi exact cele cu care ne-am făcut de râs la Eurovision... O soluție urgentă ar fi înființarea unui canal TV de muzică ușoară, așa cum sunt zeci de folclor sau de manele. Asta ar presupune ca toți cei din perimetrul muzicii ușoare să dea dovadă de solidaritate și de întrajutorare, contribuind cu filmări, donând videoclipuri. Am văzut că există un canal TV numit Nostalgia, unde nu știu dacă se difuzează acolo doar filme vechi sau și muzică.

- ***A.A.:*** *Aveți, poate, sfaturi pentru tânăra generație de artiști? Cum pot ei aduce modernitatea în spiritul păstrării unor valori tradiționale fără a părea învechiți sau demodați?*

O.U.: Depinde cui te adresezi. Dacă vei merge cu muzică ușoară în fața unui public „progresist", din start agresiv, negativist, rezultatul va fi dezastruos. Du-te cu Angela Similea la un festival rock și ce-ți vor auzi urechile! În schimb organizatorii de la Mamaia invită la festival multe trupe rock care sunt primite frumos, publicul fiind concesiv, echilibrat, tolerant. Totul este CUM propui publicului tânăr vedete de muzică ușoară. La TIFF, la Cluj-Napoca, Marina Voica sau Corina Chiriac s-au bucurat de o frumoasă primire. Și a mai fost un proiect, *Discoteca*, inițiat de 4 tineri, care invitau în cluburi, cu momente nu neapărat retro, nume de top ale genului. Acolo publicul era avizat, știa unde merge, nu era obligat s-o facă și se bucura din toată inima reluând în cor refrene binecunoscute. Știu că între cei invitați s-au numărat Marina Voica (nu-i vorbă, are și versiunea proprie a celebrului hit *Common People* al formației Pulp, pe care s-a dus special să-i vadă în concert la Londra!), Silvia Dumitrescu, Stela Enache, Mirabela Dauer, Corina Chiriac, Adrian Daminescu. Iată deci că se poate anula granița între generații, cu inteligență și spirit managerial. Așa cum face de atâta vreme cu uriaș succes Paul Surugiu-Fuego, cu două turnee naționale și cu cel puțin o Sală a Palatului arhiplină anual, doar cu muzică ușoară tradițională! Două din aceste turnee au fost dedicate unor înaintași celebri, Florin Bogardo și Dan Spătaru, el invitând alături de el toți colegii de breaslă. Asistând la unul din aceste concerte, *Gramofonul*, în care erau evocate bijuterii ale genului, mi-am spus că, poate, muzica ușoară mai are șanse...

SUMMARY

Andra Apostu

Talking with Octavian Ursulescu

One of the most renowned names in Romanian pop music, not only among specialists but also among music lovers and fans of traditional Romanian festivals. Wherever you mention his name, you will find people who love him or who know him well. Always smiling and with a subtle sense of humour, with a kind, wise and warm word for everyone, Octavian Ursulescu is truly a national figure. He has decades of experience and hundreds of event presentations behind him. He is a renowned author of articles honouring personalities from the Romanian pop music scene. Since 1990, he has been editor of the *Actualitatea Muzicală* magazine of the Union of Composers and Musicologists of Romania.

ESEURI

În dialog cu Aurel Stroe

Corneliu Dan Georgescu

Am considerat că ar fi de datoria mea să-i dedic compozitorului Aurel Stroe un text special, după ce între 1972 și 2024 am scris mai multe studii pornind de la lucrările lui, în română, germană și engleză[1]. De datoria mea, pentru că am impresia că am rămas unul dintre puținii, poate singurul, care mai poate depune o mărturie referitor la *felul său de a gândi, așa cum s-a exprimat el în întâlniri și conversații private*, desfășurate de-a lungul unei perioade, chiar dacă întreruptă

[1] Acestea sunt studiile mele referitoare la Aurel Stroe:

1972: *Canto II de Aurel Stroe.* Muzica 11/1972:14-19; CDG Vol. 2 2019:441-454

2003: *Prezenţe româneşti in Berlin (noiembrie-decembrie 2002): Dan Dediu (opera Münchhausen), Liviu Dănceanu (ansamblul Archaeus), Trio-ul Contraste (muzică de Aurel Stroe).* Muzica 2/2003; CDG Vol. 2 2019:507-518

2009: *Aurel Stroe, Alain Daniélou și ideea sistemelor de acordaj incompatibile.* Muzica 3/2009:47-68; CDG Vol. 1 2018:379-400

2013: *Aurèle Stroë: Prairie-Prières.* CDG Vol. 2 2019:579-588

2016: *Tragicul contradicțiilor irezolvabile. „Privirea în gol" a lui Aurel Stroe / Die Tragik der unlösbaren Widersprüche. Aurel Stroes „Durchblick ins Leere".* Muzica 5/2017:18-39; *Pascal Bentoiu. Aurel Stroe. Schițe de portret*. 2017, p.76-99; CDG Vol. 2 2019:617-632; 633-650

2022: *Aurel Stroe și Iannis Xenakis. Scurte întâlniri providențiale / Aurel Stroe and Iannis Xenakis. Short Providential Stylistic Encounters.* Muzica 4/2022:14-24; CDG Vol. 3 2022:477-486; 487-494

2024: *Musikalische Wahlverwandtschaften. Aurel Stroe im internationalen Kontext / Afinități elective muzicale. Aurel Stroe în context internațional.* Muzica 8/2024:5-13

de unele lacune, de peste 50 de ani. Și cred că acest mod de exprimare dezvăluie o lume în sine, la fel de captivantă ca și tot ceea ce a produs el. Între temele abordate, desigur pe scurt, vor fi: ideea abaterii de la reguli, a „greșelii", „reducerea la esențial", „formele-mumă", urâtul și frumosul, tradiția, rolul metaforei, sistemele de acordaj, aleatorismul, improvizația, forma.

> Poate părea o întreprindere facilă aceea de a scrie bazându-mă pe amintiri. Am în fața mea doar o ceață vagă, din care mă străduiesc să desprind contururi pe cât posibil coerente. Dar nu contururi de orice fel, deoarece scopul acestui text este acela de *a reda pe cât posibil obiectiv felul propriu de a-și exprima ideile al unui mare compozitor și gânditor*, fie în mod direct, prin citate, fie rezumativ, încercând desigur ca vorbele sale, enunțate din memorie, să redea cât mai fidel realitatea.
>
> Se poate obiecta și faptul că Aurel Stroe și-a exprimat în definitiv destul de generos el însuși teoriile sale referitoare la muzică, mai ales cu privire la concepte științifice moderne. În cele ce urmează nu va fi vorba însă decât în mică măsură de teoriile sale *în sine*, presupuse cunoscute, ci de exprimarea lor într-un dialog liber, eventual contradictoriu, ca și de contextul ideatic al acestuia.
>
> Cu toată dorința mea de a fi obiectiv, imaginea despre Stroe va fi totuși *imaginea mea* despre el; și nu voi evita să mă refer și la omul Aurel Stroe *așa cum l-am văzut eu*, sau la momente din viața lui, probabil necunoscute. Iar, deoarece este vorba de un *dialog*, nu voi putea face abstracție întotdeauna nici de persoana mea.

L-am întâlnit pe Stroe pentru prima oară în anii 1958-59 în casa lui Mihail Andricu, eu fiind pe atunci student la compoziție la clasa acestuia. Stroe aparținea unei grupe de compozitori care tocmai absolviseră conservatorul, dar continuau să-l viziteze pe fostul lor profesor, în locuința căruia se putea asculta muzică modernă fără restricții. Alături de colegul meu Ștefan Zorzor am fost și ultimii studenți ai lui Andricu, deoarece pe 21 noiembrie 1959 avea să fie degradat din toate funcțiile și exclus din viața artistică, considerat „dușman al poporului", printr-o înscenare politică brutală care va rămâne în istoria nu numai a UCMR. Astfel s-a desființat poate singurul cerc organizat la nivel universitar român, unde se putea asculta și discuta liber muzică modernă și se puteau întâlni tinerii compozitori interesați.

Cu puțin înainte (1955), încă în Conservator, Stroe compusese prima sa sonată pentru pian, pe care o cânta și comenta el însuși cu diferite prilejuri. În acea perioadă el făcea parte dintr-o grupă de compozitori neacceptați și neînțeleși de către oficialități; este de imaginat că acești compozitori răspundeau uneori printr-o atitudine agresivă.

În cenaclurile UCMR din anii 1955-60, la care luau parte și studenții, se evocau uneori curentele moderne occidentale, desigur pentru a fi repudiate, adesea fără ca vorbitorii să aibă vreo idee cu privire la aceste noțiuni. La un asemenea cenaclu, președintele UCMR, Ion Dumitrescu, tocmai îi critica pe compozitorii români care ar scrie muzica serială, dodecafonică, stocastică. La un moment dat se ridică Aurel Stroe din public, întrerupându-l politicos: „Ați putea vă rog să-mi indicați un compozitor român care scrie muzică stocastică?“. Întrebarea l-a pus în încurcătură pe vorbitor, care a încercat să devieze tema. Dar Aurel Stroe era neconciliant: “Ați spus: muzică stocastică. Vă rog să-mi numiți un compozitor român de muzică stocastică“. După câteva repetări, exasperat, Ion Dumitrescu spune: „Iată de exemplu, chiar Aurel Stroe…“, la care Stroe îl întrerupe, la fel de politicos: „Eu nu scriu muzică stocastică și nu cunosc vreun compozitor român care scrie așa ceva – m-ar fi interesat“. Efectul a fost desigur nefavorabil pentru președinte, dar i-a creat lui Aurel Stroe faima unui partizan ferm, și, la nevoie, agresiv, al muzicii moderne, care nu acceptă afirmațiile fără acoperire, atât de frecvente pe atunci.

Remarc abia acum: agresivitatea lui Stroe nu provenea dintr-un ton violent sau jignitor (cum reacționau atunci adesea de exemplu Doru Popovici sau Nicolae Brânduș), ci din *conținut*, din ideile transmise calm, logic, „rece”.

Aurel Stroe a susținut și o serie de conferințe, în care se remarca aceeași concizie, duritate și claritate de cristal a gândurilor (de exemplu: „Pentru a înțelege expunerea ce va urma, sunt necesare cunoștințe referitoare la teoria mulțimilor, teoria grupurilor și logica simbolică“ sau „Ca o lucrare sa aibă succes este necesar ca ea să fie susținută de un grup influent social“) ca și în muzica proprie a acelei perioade, pe care, mai târziu o va descrie în puține cuvinte, nu odată sunând bizar (de exemplu: „Eu nu mă gândesc să fac o muzică frumoasă, ci să construiesc un obiect care să existe în sine“).

În lucrările compuse de Stroe în acel timp (lieduri, *Concertul pentru coarde*, 1951, muzică de film, cantata *Chipul păcii*, 1959, *Uvertura burlescă*, 1961) se putea remarca mai ales forma clară relativ clasică, stringența organizării înălțimilor sunetelor, renunțarea la convenționalism, inclusiv cel modernist, într-un context structural care nu era departe de Bartók și avea puține contacte cu muzica românească a timpului. În acei ani, Alexandru Hrisanide, Doru Popovici, Mircea Istrate, Tiberiu Olah atrăgeau mai mult atenția celor interesați de o muzică specific avangardistă. Anul 1961 aduce, cu *Monumentum*, prima probă a modului original inconfundabil de a vedea muzica modernă al lui Aurel Stroe, confirmat între 1963 și 1967 prin *Arcade, Muzica de concert pentru pian, Laude I, II, Canto I, II*. Presupun că aceste lucrări sunt bine-cunoscute. Îmi amintesc că majoritatea acestor lucrări, mai ales *Arcade*, au suprins atunci nu prin modernitatea lor, ci dimpotrivă, tocmai prin o

anumită linie geometrică, simplă, quasi-clasică, care contrazicea benefic avangarda standard a timpului.

Deși eu eram entuziasmat fără rezerve de noutatea orientării sale – mai presus de orice, de nobilul ei ethos – a trebuit să treacă o bună perioadă până m-am hotărât să-l abordez. Am apelat la el cu rugămintea de a mă ajuta prin material informativ, să scriu un articol pentru revista *Muzica* despre el. A rezultat în 1972 un studiu destul de amplu și general, plecând concret de la *Canto II*, piesă definită de el ca fiind „punctul final al ciclului, când ajung la o schemă compozițională foarte simplă". Aici folosește el temenul *„meloformaţii"* pentru o instrumentație văzută statistic, cum sunt văzute și liniile melodice (extrase din colecţiile de folclor ale lui Béla Bartók). Am avut o lungă discuție cu el, pe care cred că o înregistrasem pe un casetofon, pentru că am citat apoi exact câteva formulări ale lui.

> Eu îi rugasem în acea perioadă pe câțiva compozitori pe care îi admiram, să mă ajute să scriu despre ei, iar ordinea în care ei au reacționat a determinat și ordinea publicării articolelor respective: Alexandru Hrisanide – 1968, Anatol Vieru – 1970, Ștefan Niculescu – 1971, Tiberiu Olah – 1971, Liviu Glodeanu – 1972, apoi Aurel Stroe – 1972, ultimul fiind Ulpiu Vlad – 1980. Cred că pentru aproape toți, aceste articole constituiau prima lor prezentare dedicată exclusiv lor, publicată în *Muzica*. Mi s-a relatat că Aurel Stroe, care se afla în spital la apariția articolului, s-a simțit foarte mulțumit că „mai sunt unii care se gândesc și la mine". Dar a mai durat ceva până ne-am întâlnit în mod firesc ca prieteni.

Într-una din discuțiile noastre, după ce ne apropiasem mai mult, discuție în cadrul căreia mi-am exprimat admirația pentru *Arcade*, dar și critica la adresa unor pasaje de orgă solo, care ar „impurifica" geometria perfectă și caracterul hieratic a arcadelor executate de orchestră, Aurel Stroe mi-a răspuns simplu: „Da, dom'le (așa începea el aproape orice frază, ca un apelativ, înlocuibil și cu ‚Da, drăguță'), așa am eu obiceiul, să-mi stric lucrările; când sunt gata, mă mai uit odată peste ele și mai întotdeauna stric câte ceva, cred că este necesar". Mi se pare și azi foarte interesant acest gând – și, de fapt, un fel de precursor al atitudinii lui de mai târziu, de a se interesa nu atât de regulile stricte ale unei lucrări, cât de „greșelile", abaterile de la ele, respectiv, de a introduce (voluntar sau intuitiv) asemenea „greșeli", deci de a deforma, „sparge", dar și „învioara" un sistem. Însă *ordinea* trebuia să domine, tocmai pentru a reliefa ceea ce poate fi denumit „abatere" de la ea, „greșeală". Stroe înțelegea să folosească cu discernământ, deci critic, posibilitățile „dezordinii", de exemplu, ale aleatorismului în general (*„aleatorismul a adus şi mult bine, dar şi o sărăcire extraordinară a muzicii")* și ale *haos*-ului, referitor la care

sublinia cât de dificil este chiar și pentru un computer, să genereze *structuri pur haotice*, deci, *să elimine complet orice urmă de ordine dintr-o structură.* Nu știu dacă și-a mai pus cineva vreodată problema, nu de *a ordona ceva,* ci dimpotrivă, de *a elimina, parțial sau complet, ordinea dintr-o structură.*

Ne-am întâlnit apoi la Cumpătu, Sinaia (unde veneam amândoi să lucram, alături de Vieru și de mult alții), la *Comisia de muzică simfonică și de cameră a UCMR* (unde el nu apărea prea des și era destul de rezervat), într-o excursie aventuroasă în *Piatra Craiului* (în care el a condus un grup de cinci tineri, format, alături de noi doi, din Alexandru Leahu, Ștefan Zorzor, Iosif Herțea, pe un traseu foarte periculos, nemarcat, de fapt rezervat alpiniștilor – „Padina lui Călineț" – , el aducând și o coardă, necesară pentru asigurare la cățărarea pe pereții verticali, traseu la care a trebuit să renunțăm după ce ne-am rătăcit pe ceață și ploaie pe creasta ascuțită și alunecoasă a Pietrei Craiului) sau la el acasă, alături de Octav Nemescu, la audiția integrală a operei *Einstein on the Beach* de Philip Glas, el reușind să obțină discul. Atunci i-am cunoscut și familia. Aurel Stroe era foarte interesat de muzica americană în general, inclusiv cea minimal-repetitivă și ne-am împărtășit entuziasmul nostru pentru o muzică ce a renunțat la informal, agresivitate, crispare, complicații, explicații para-muzicale, pentru *soluții arhetipale, pur muzicale, elementare.*

> Îmi amintesc că Aurel Stroe era de fapt destul de reținut, dar asculta cu interes și era de acord cu observațiile noastre. Și atunci, și mai târziu, am avut impresia clară că el prefera mai mult să tacă și să asculte ce spun ceilalți decât să-și expună părerile. Dacă era provocat însă, avea întotdeauna *ceva* deosebit de spus, ceva ce arăta cât de adânc înțelege el lucrurile pe care alții le privesc doar la suprafață. Și cât de simplu și firesc era pentru el acest lucru.

Tot cam atunci, în anii 1970-80, am discutat destul de amănunțit noile mele idei pe tema „muzicii atemporale" și a arhetipurilor muzicale. Aprecia ideea definirii unor arhetipuri muzicale pe linia lui C.G. Jung, dar el nu se considera un „compozitor arhetipalist", chiar dacă îi argumentam că la formularea ideii am plecat, între altele, tocmai de la *Arcade, Laude* și *Canto,* ca și de la Brâncuşi, artist cu care el avea incontestabil multe lucruri comune. Cu ideea „muzicii atemporale" era de asemenea de acord, dar găsea că formula „muzică non-temporală" ar fi fost mai precisă. Dacă îi aminteam faptul că și pentru această idee, între altele, tot de la muzica lui am plecat, spunea: „Da, dom'le... nu m-am gândit la asta". Dar era evident că el avea o înțelegere profundă atât pentru idea „atemporalității" cât și pentru cea a arhetipalismului; după cum era evident că el nu dorea să discute despre lucrările sale *decât în termenii pe care el îi propunea*.

Astfel, a declarat în repetate rânduri că a fost impresionat încă din copilărie de „cântecele lungi” auzite la țară, de „redundanța extraordinară a unui cântec simplu, repetat de nenumărate ori în șir” sau de „uniformitatea majestuoasă a peisajului montan”, o formă de redundanță vizuală. Ideea „atemporalității” este inclusă în aceste formulări, chiar dacă nu explicit.

> O altă impresie de atunci: pentru el erau clare multe lucruri, cu care alții încă își băteau capul, dar el nu dorea să le teoretizeze, ci doar *să le aplice* în compoziția lui. De altfel, o serie de alte idei ale lui nu părea deloc interesat să le discute, de exemplu cele referitor la programele sale de computer. Nivelul discuțiilor sale era fie foarte concret, la nivelul structurii muzicale pure (conform și orientării avangardei franceze, din al cărei arsenal terminologic își prelua el atunci noțiunile proprii, ca și punctul de vedere), fie foarte abstract, aspectele filozofice fiind mult mai frecvent abordate decât cele estetice sau psihologice.

Alte idei tangente din acel timp: „Mă interesează să construiesc o muzică non-informațională, dar perfect controlată”; „Mozart este cel mai mare maestru în transmiterea informației, dar estetica lui neo-platoniciană nu este obligatorie”, stilul mozartian fiind „înălțarea până la o culme ideală a frumosului în sens neo-platonic”; „Niciodată nu m-am gândit să fac o operă frumoasă, nici în *Arcade*, nici în *Laude* sau *Canto*”; „Urâtul şi frumosul se asociază cu o mentalitate neo-platonică, ori mentalitatea mea este generativă”; „Sunetele au devenit un mijloc pentru a realiza o construcție care să răspundă unor întrebări” (întrebări de ordin general uman, filozofic), „acesta este motivul pentru care nici nu-mi sunt necesare mijloace prea bogate”; o lucrare ca *Laude II*, derutantă în timpul audiției, „se impune cu adevărat abia după ce aceasta s-a terminat, obligând la reconsiderarea noțiunilor curente.” Scopul ei este acela de „a scălda auditoriul într-o anumită structură”, care-şi epuizează în fond noutatea informaţiei după câteva secunde, până ce acesta „se îmbibă de ea ca o sugativă de umezeală”. În timp ce o lucrare de Mozart nu poate fi „povestită”, dar poate fi audiată de nenumărate ori, o a doua audiţie a unei lucrări „non-informaționale” nu ar părea necesară şi, poate nici nu ar fi suportabilă.

El era în acel timp obsedat de ideea „reducerii la esențial”, a „spălării complicațiilor”, a dezvăluirii „formelor-mumă anonime”, numite de el şi „structuri generative”, idee care relevă încă odată punctul său de plecare în structuralismul lingvistic francez; dar și admirația sa timpurie pentru lumea sculpturală a lui Brâncuşi, ca şi tangența sa, acceptată conștient sau nu, cu lumea arhetipurilor muzicale (noțiune care, fără a fi preferențial privită, nu este totuși ignorată de post-structuralismul francez, dar considerată sub numele de „universalii”).

„Un tablou din renaștere reprezintă un limbaj, dar o sculptura din piatră al lui Brâncuşi poate face parte din natură și este nu numai un limbaj, ci o formă-arhetip, așa cum ar fi putut-o crea şi natura, în cazul în care nu a creat-o deja”. „Omul nu poate crea natură, dar dacă reuşeşte să creeze un obiect cu valoare ontică, de sine stătătoare, deci mai mult decât un limbaj artistic, el poate continua opera naturii”. „Natura a creat obiecte sau fenomene cărora omul le poate “găsi” o structură sau mai multe, pe diferite planuri, dar unei opere de artă îi preexistă structura, iar această intenţie a creatorului este încărcată de semnificaţii multiple”. Prezentarea ca operă de artă a unei structuri arhetipale, însoțită însă și de fazele căutării sale, sau înfățișarea a însuși procesului „descoperirii” acestor structuri dintr-un ansamblu inform, ca „o lume în stare născândă”, era ideea care-l preocupa în acei ani. Asemenea forme nu pot fi, desigur, continuate sau imitate, „ele pot fi doar o singură dată găsite”.

„Întreg ciclul care începe cu *Arcade* ţine de o estetică generativă”. „O lucrare nereuşită însemnează o lucrare insuficient simplificată, ‚spălată’, noţiunile de frumos şi urât având, într-o viziune estetică generativă, valoarea de *reuşit* sau *nereuşit* în funcţie de gradul de relevare a unei ‚forme-mumă’”. O piesă „nereuşită” nu se constituie deci ca structură-tip, ea nu are valoare ontologică, prezentând cel mult un interes parţial, pur experimental, documentar. „Eu prefer lucrurile duse până la ultima expresie”.

> Îmi amintesc că, în acel timp, erau voci care proclamau dreptul experimentului de a fi considerat operă artistică; pentru că, alte voci (aparținând tradiționaliștilor) pretindeau ca „experimentele să și le facă fiecare la el acasă, la UCMR să se vină cu opere finite”…

Critica severă a improvizației libere de către Iannis Xenakis întrunea deplinul său acord. „Această muzică sărăcește structura în afara timpului, fără care nu poate dura o operă artistică”, ea reprezintă un limbaj doar, şi încă un limbaj prea încărcat de locuri comune inevitabile, prea aproape de instinct; improvizația înseamnă „structură încă nefinisată”, încă „departe de o formă arhetipală”, deci ceva imperfect. Dacă „a finisa” înseamnă „a controla”: ,,Xénakis nu stăpâneşte, muzical vorbind, toate elementele pe care matematica le pune la dispoziţie”.

> Tema unei discuții între noi a devenit apoi tocmai *improvizația*. Există desigur şi argumente serioase în favoarea spontaneității, a jocului imprevizibilului, a capacităţii intuiţiei de a găsi idei noi, poate şi structuri *intuitiv bine ordonate*, poate mai interesante decât dacă ele sunt *conștient ordonate.* Rămâne deschisă întrebarea dacă, încercând să folosim rezultatele unei improvizaţii, se pierde ceva din spontaneitatea ei sau dacă, din contră, se

> potenţializează ceva. Şi visul – subconştient pur – structurează într-un anumit fel, dar el aduce întotdeauna prea multă întâmplare destructurantă, prea mult „zgomot de fond", balast, pentru a putea fi considerat altfel decât ca o sursă de idei sau ca un exerciţiu stimulativ, idei ce abia apoi pot fi întrebuinţate într-un ansamblu coerent.

Includ aici o discuție care a avut loc de fapt mai târziu, la Mannheim, pentru că tema ei este tangentă cu cea a improvizației. Nu a fost o discuție prea bine condusă de mine… Era vorba de *formă*. L-am întrebat, cum își „construiește" el compozițiile? La audiție, ce m-a impresionat întotdeauna a fost *felul perfect logic în care se înlănțuie ideile*, în mare parte, culori instrumentale; ele pot fi complemenare sau înrudite (de exemplu, un segment haotic după o melodie simplă, bine ordonată, un tutti după un solo, percuție după coarde etc.), succesiunea lor în timp este extrem de eficientă. Cum procedează el, pornește de la o schemă formală, consideră o serie de culori instrumentale și duratele lor, pe care le orânduiește apoi în timp? Nu mi-a fost ușor să explic ce vreau eu să aflu… Cred că el nu se gândea la formă în termenii în care îl întrebam eu. Răspunsul lui: Nu exista nicio schemă formală, ci doar un proiect vag, care conținea ideile principale. Aceste idei erau apoi lucrate definitiv pe partitură (cel puțin în perioada Mannheim), durata lor fiind dictată de conținutul muzical însuși – odată epuizat, se trecea la ideea următoare. „O idee spune ea singură, când trebuie încheiată". Nu mi-am ascuns decepția… Nu este vorba tot de un fel de improvizație? Abia apoi am aflat că, totuși, el urmărește o linie „clasică" generală a formei, cu „expoziții", „momente de dezvoltare", „reprize". În acest context, el vizează „catastrofe" și „moartea unor idei". Aceasta ar constitui „structura în timp" a piesei, dar nu poate fi vorba de o improvizație (cum insinuam eu), pentru că „structurile în afara timpului", alături de linia „clasică" generală, dictează forma. Nu poate fi vorba nici de o simplă juxtapoziție liberă de idei, pentru că aceste idei se influențează și „la distanță". Cum anume… nu am reușit să aflu.

Preocuparea pentru sugestiile cele mai intime ale folclorului autohton sau oriental, determinată prin multe filiere şi planuri, nu constituia pentru Stroe „un punct de oprire în evoluția gândirii muzicale". Astfel, el îl considera chiar și pe John Cage, adeptul fidel pe plan muzical al doctrinei *zen*, ca un „tradiționalist": „Adevăratul compozitor inovator al secolului nostru este acela care utilizează mijloacele puse la îndemână de acest secol, deci calculatorul electronic, instrumentele şi posibilitățile muzicii electronice sau instrumentele logice de gândire matematică". (Acest verdict îmi reamintește etichetarea avangardistului Igor Strawinski de către Theodor Adorno ca un „reacționar", pentru că se inspiră uneori din muzica tradițională). Stroe considera însă că „în

anumite epoci, nu muzicienii cei mai autentici aduc cel mai mult nou" și a precizat: „cred că eu voi fi autorul unei singure piese electronice".

În acel timp (anii 1960-70), Stroe colabora cu specialiști în domeniul informaticii, lucrând programe de computer aplicate apoi în compoziție. Programul său *Muzgener* a fost un program conceput inițial din necesitatea dictată de vastitatea corespondentului sub aspect muzical al proiectului *Fântânii*, proiect „para-muzical" nerealizat, deşi de valoare incontestabilă pe multiple planuri, dintre care cel al poeziei nu ar fi fost nici pe departe ultimul. Am discutat doar odată pe această temă. În acea perioadă, el avea și alte idei „para-muzicale", dintre care numai ideea unui balet dirijat prin aruncare de zaruri s-a finalizat.

Dar, repet, nu părea interesat să explice sau să discute cu privire la aceste programe de computer, deși le citase în comunicări orale și scrise. Mult mai târziu am înțeles că el nu s-a apropiat de fapt niciodată metodic de lumea programării la computer, ci a rămas la o distanță care nu îi permitea să se angajeze în discuții de detaliu. Dar problemele derivate erau domeniul său: se referea adesea la *clasele de compoziții* generate astfel și la *metoda selecției*, respectiv la criteriile unei selecții dintr-o anumită clasă a pieselor celor mai reprezentative. Neobișnuită este ideea lui: „Nu ştiu cum *să-mi transcriu* clasa mea de compoziţie, cum s-o fac practic".

Aurel Stroe a dispărut însă deodată, și din viața de concert, pe atunci destul de activă în București, și de la Radio, și de la UCMR. Odată decis să rămână în Germania în 1986 (ceea ce s-a aflat mai târziu) la întoarcerea în Europa după o călătorie în calitate de profesor invitat la universitatea din Illinois, a fost trecut pe „lista neagră" și nu am mai auzit de el decât prin ecouri indirecte vagi.

> Recunosc că am fost surprins. Aurel Stroe avea condiții de viață și de exercitare a profesiei mult deasupra mediei acelui timp. Era proprietar al unei frumoase case cu etaj pe strada Cazzavilan, situată central, dar într-un cartier liniștit, cam la distanțe egale de UCMR, Atheneu, Radio, Conservator, astfel că nu avea nevoie să apeleze la tramvaie sau autobuze, pe atunci o adevărată calamitate. Ceea ce puțini privilegiați aveau în acei ani, deținea și o doua proprietate la Bușteni, o vilă care îi permitea să se relaxeze la munte în voie și să lucreze în liniște. Ca profesor la Conservator din 1962 (din 1975 profesor de compozitie cu o clasă proprie) avea desigur obligații, dar și un program relativ liber, iar veniturile în calitate de compozitor, în ultimii ani în creștere, îi asigurau un standard de viață onorabil, la care contribuiau și bunele relații, un alt privilegiu ce aparținea celor ce proveneau dintr-o familie veche bucureșteană. Era destul de frecvent cântat, și cu succes, și i se permitea să

> călătorească în occident; vizitase Darmstadt-ul, predase cursuri în USA, era printre puținii care beneficiase de o bursă DAAD în Berlinul Occidental. Dar lista celor ce părăseau România creștea în ultimii ani într-un ritm accelerat. Plecaseră deja Gheorghe Costinescu, Costin Miereanu, Mihai Mitrea-Celarianu, Alexandru Hrisanide, Costin Cazaban, Horațiu Rădulescu, Horia Rațiu, Violeta Dinescu, Horia Șurianu, Ștefan Zorzor și alții, ca sa nu mai vorbesc de cei de naționalitate germană ca Walter Klepper, Adriana Hölszky sau Eugen Wendel, care beneficiau de un cu totul alt statut.

Apoi am emigrat și eu, în 1987. După o perioadă de, să le spun, greutăți administrative inevitabil legate de statutul de imigrant, am reușit să-l revăd pe Aurel Stroe. Ne-am întâlnit în 1988 la o cafenea din Mannheim, oraș în care trăia el, unde eu am venit special de la Lahr-Schwarzwald, unde locuiam atunci, și ne-am povestit trăirile. El mi-a relatat istoria deciziei lui de a rămâne în Germania și mi-a spus ca ar deține un „pașaport de personalitate" care îi oferă multe avantaje. Ajutat de Violeta Dinescu să primească o bursă de compozitor, apoi adoptat într-o foarte frumoasă relație romantică cu Angelika Kohli, care a preluat integral întreținerea lui, altfel nesigură, el îmi spunea: „Ei nu pot înțelege că mie nu-mi trebuie confort și comodități, ci doar un colț liniștit cu o masă la care să pot lucra".

> Acest „colț liniștit" l-am văzut apoi, era într-adevăr doar un colț într-o cameră mică, dar luminoasă, modest mobilată. Pe măsuța lui de lucru nu încăpeau mai multe decât o partitură deschisă, la care lucra, și câteva mijloace de scris. El mi-a arătat cum scria, pe baza doar a câtorva schițe, definitiv în partitura finală, câte două pagini pe zi – nici mai mult, nici mai puțin, după care se relaxa restul zilei, citind sau plimbând-se. Cel puțin în acea perioadă, nu era angrenat în nicio „sarcină gospodărească", Angelika asigurându-i tot ceea ce avea nevoie și, adesea, facilitându-i chiar și contactul cu lumea, inclusiv cu mediul muzical german, în care era implicată ca profesoară. Devotamentul ei era într-adevăr fără margini. Totuși... nu este exclus, ca întreruperea colaborării sale cu informaticieni să se fi datorat noului context în care compunea el atunci.

Aici au fost compuse, între altele, liedurile pe versuri de Morgenstern, 1987; *Capricci et Ragas*, 1990; a 3-a sonată pentru pian, 1991; *Chorales et comptines* pentru cor de cameră redus, patru tromboane și saxofon solo, 1992; *Prairie, Prières* pentru saxofon și orchestră mare, 1992–93; *Mozart Sound Introspection,* pentru trio de coarde, 1994; *Ciaccona con alcune licenze* pentru orchestră mare, 1995; *Mandala mit einem Crucifixus von Antonio Lotti* pentru cor de cameră și orchestră mare, 1997; *Humoreska* pentru oboi, clarinet, pian, vioară, cello și instrumente de percuție, 1997, și alte câteva. Lucrările au fost toate cântate în concerte, în Franța și România, datorită bunului său renume,

care începuse să se impună, în Germania, nu în ultimul rând și datorită relațiilor și impresariatului insistent și foarte eficient exercitat de Angelika (Roswitha Sperber, care promovase și muzică de Marbe, Hölszki sau Dinescu, a numit-o odată, „acea femeie îngrozitor de înfiptă“). Angelika a organizat pentru Aurel Stroe o serie de concerte la *Centrul Antropozofic* din Mannheim, unde era profesoară, și i-a facilitat acolo și un ciclu de conferințe. Cu ajutorul unei directoare interesate și foarte cooperative de la *Institutul cultural român Titu Maiorescu* din Berlin*,* am reușit și eu, în perioada în care am locuit în acest oraș (1989-2012), să organizez la acel institut sau cu prilejul expozițiilor de pictură ale prietenului meu, Christoph Niess, o serie de concerte în care era inclusă de fiecare dată și muzica lui, culminând cu unul dedicat exclusiv lui, cu prilejul unei aniversari. La acest concert a fost și el de față și a susținut o comunicare despre muzica sa, alături de Angelika, care îl prezenta cu un respect nedisimulat, aproape mistic. Ce m-a impresionat, a fost faptul că Aurel Stroe pierduse ceva din „aciditatea” expresiilor dure, atât de caracteristice lui, uneori ceea ce spunea sunând destul de convențional; și cred, de altfel, că s-ar fi exprimat mai bine în franceză decât în germană (observație valabilă pentru mai toți românii care vorbesc cele două limbi).

O serie de concerte ale trio-ului *Contraste,* condus de Sorin Petrescu, la Berlin, Düsseldorf, Mannheim, Heidelberg etc. au inclus frecvent piese ale noastre, mai ales transcripții, ocazii cu care desigur ne-am întâlnit. După fiecare concert, el rămânea să discute îndelung cu interpreții, cu care avea o relație foarte caldă. Sorin Petrescu l-a susținut și i-a stat alături de câte ori a avut ocazia, cu un devotament impresionant, care depășea atribuțiile unui interpret.

L-am întâlnit apoi pe Aurel Stroe și la un simpozion pe tema „muzicii ecmelice” (Ekmelische Musik) de la Heidelberg, unde amândoi am prezentat comunicări. Tema lui era legată de folosirea *multifonicelor*, exemplul muzical fiind începutul piesei sale *Ciaccona con alcune licenze,* acel complex-sonor de necrezut de sunete *multiphonics* la oboaie, pentru care este greu de găsit o descriere („cumplit de fals” ar fi prea puțin...), venit parcă din altă lume. Era prima oară când ascultam piesa și eram profund impresionat. Ceilalți spectatori, admiratori ai unei muzicii „corect acordate” nu păreau deloc entuziasmați. Aurel Stroe a dispărut însă imediat după ce și-a susținut expunerea, astfel că nu a putut lua parte la discuții.

Chiar și în acel în timp, dar mai ales apoi, ne-am întâlnit regulat atât la Neckarsteinach, unde eu călătoream de la Berlin, el venind cu Angelika, cât și la Mannheim, unde îi vizitam eu cu Dorothea. In timpul vizitelor noastre, între altele, ne-am audiat lucrări „în 4“ (cu soțiile noastre), discutându-le apoi. El a prezentat ca primă lucrare preferată de el, *Laude II*, pe care o considera cea

mai radicală compoziție a lui și cea mai greu de acceptat. El afirma că o lucrare ca *Laude II* ne emoţionează, în fond, prin prezenţa ei statuară, ca „un zid de care te loveşti fără să vrei”, ca un obiect din natură. Pentru că această lucrare, prin „structura ei în afara timpului”, nu poate fi uitată, neglijată. Era foarte mulțumit de ea, spunea că a lucrat-o fără să se gândească la artă, la muzică. Convingerea cu care repeta această idee îmi sugera că ea ar putea conta și ca o justificare a caracterului accentuat anti-expresiv al piesei, ca și al muzicii sale din acea perioadă. Dar... nu cred că se gândea la muzică sub aspectul ei de „artă expresivă”, cu „efect emoțional”; era vorba întotdeauna doar de structuri muzicale sau de semnificații filozofice.

> Dar poate greșesc, deoarece el considera, pe de altă parte, că practic, „nu se poate investiga, căuta, fără a declanşa mecanismul emoţional”, după cum nu se poate urmări acest efect fără un minimum de experimentare. „Am pornit de la stări foarte subiective, ca un compozitor expresionist, şi am încercat, pe măsură ce lucram, să desprind de aici nişte legi de creaţie ale unei asemenea muzici, care să acţioneze câteodată mai puternic sau mai slab”.

La Opera din Mannheim am vizionat tot „în 4“, opera *Les Troyens* de Berlioz, lucrare pentru care avea multă admirație și referitor la care deținea uimitor de multe informații. În general, era foarte informat în tot ceea ce privea cultura franceză. Dar, spre deosebire de mulți alți intelectuali români de orientare pro-franceză, el avea cunoștințe solide și în cultura germană. Înțelegerea lui pentru Schopenhauer, Nietzsche, Mahler, depășea convenționalul. Un alt compozitor român de orientare pro-franceză, Ștefan Niculescu, era și el extaziat de ideile elvețianului german C.G. Jung.

Am discutat apoi pe terasa noastră cu privire asupra Neckar-ului, sau ne-am plimbat amândoi pe malul Rinului la Mannheim (unde trebuia să fac față tempo-ului său de plimbare, de melc...), tot atâtea ocazii de dialoguri purtate în jurul unei simple întrebări sau a vreunei teme complexe. În categoria primelor, confruntat cu părerea mea, formulată mai mult în glumă, că în *Prairie, prières,* saxofonistul „face tot ce se poate face, în afara cântatului normal la saxofon”, afirma, cu un scurt râs sarcastic, că... nu-i place deloc timbrul saxofonului, iar interpretul (Daniel Kientzy) îi ceruse o lucrare în care saxofonul „să lupte contra întregii orchestre și să fie copleșit de ea”, ceea ce el a făcut cu plăcere, ca să nu se audă prea mult instrumentul. Bineînțeles însă că nu este vorba numai de asta în fantastica piesă la care el ținea de asemenea foarte mult.

> (Apropo de „râs sarcastic”: deoarece nici eu, nu știu de ce, nu pot râde „normal”, sunt foarte atent la felul în care râd ceilalți. Stroe nu putea râde

decât sarcastic, ori proiecta totul într-o explicație rațională „serioasă", evitând astfel râsul. Un psiholog ar putea spune mai multe pe această temă…).

Tezele lui Alain Daniélou referitoare la cele patru sisteme melodice au fost o temă permanentă a discuțiilor noastre. Începute încă din România anilor 1980 (unde cred ca eram pe atunci singurii care citisem magistrala sa operă, *Traité de musicologie comparé,* mai târziu asociindu-se nouă și Nucu Teodoreanu) și continuate pe malul Rinului, la prima abordare a temei a fost poate singura dată când m-a contrazis categoric, și pe bună dreptate. Eu eram exasperat de haosul din cartea lui Daniélou, în care se începe de mai multe ori o idee și se lasă pe drum, în diferite capitole, aproape indiferent de titlu, ceea ce îngreunează înțelegerea, la care Aurel Stroe replica: „Da, dom'le, dar nu te uiți la asta, când este vorba de o asemenea idee". Sigur că avea dreptate... Teoria celor patru sisteme melodice, privite „peste" muzica secolelor și a continentelor, vor reprezenta pentru el baza tehnică a organizării înălțimilor sunetului în general. Prima aplicație a fost cred încă din opera *Coeforele*, 1974-77 și în *Concertul pentru clarinet*, 1974-75. El afirma că ideile lui Daniélou au constituit o adevărată revelație pentru el. Aceste idei îl vor însoți permanent apoi, în diferite forme. El a luat cunoștință de ele din cartea amintită, dar și din muzicile tradiționale din lumea întreagă, unde ele se aplică (mai corect zis, de unde au fost ele deduse), muzici ascultate la *Institut für vergleichende Studien und Dokumentation* din, pe atunci, Berlinul Occidental, unde el avusese o bursă DAAD. Amintirea lui la acest institut, unde voi avea și eu o bursă mai târziu, era încă vie.

Referitor la *Capricci et Ragas*, compozitorul Eugen Wendel, prieten comun și specialist în muzică indiană, afirma că „muzica lui Aurel Stroe nu are nimic de-a face cu *raga* indiană" (ceea ce mi-a amintit că și Ton de Leeuw afirma că sistemul ritmic a lui Messiaen, considerat ca derivat din sistemul *tala* indian, nu are nimic de-a face cu acesta, precizând însă că acest fapt are doar o semnificație pur documentară și nu atinge cu nimic valoarea estetică a operelor de artă originale).

În același sens, felul lui Aurel Stroe de a folosi intonații netemperate este liber, și – deși inspirat de sisteme existente obiectiv, mai ales din Asia, respectiv din muzica tradițională hindusă sau chineză – nu trebuie relaționat strict cu ele. Aurel Stroe nu-și făcea aici nicio problemă. În plus, el considera că folosirea sunetelor *multifonice* (domeniu în care s-a informat metodic, pe baza celei mai bune literaturi) ar defini și un al 5-lea sistem melodic, deoarece sunetele obținute nu se pot explica în niciun fel. El a numit și a impus numirea acestor structuri „sisteme de acordaj", ceea ce poate da naștere la confuzii, deoarece ele există și în muzica pur vocală a unor popoare care nu cunosc

instrumente acordabile și nici vreun acordaj abstract teoretizat; de fapt, nu sunt legate de vreun acordaj. Eu (în calitate de etnomuzicolog) pledam pentru noțiunea de „sistem melodic", nu în ultimul rând pentru că ea releva și faptul că, deși aceste sisteme pot fi organizate metodologic într-un șir, un mod, pentru a putea fi descrise, ele „trăiesc" de fapt doar prin „formule melodice", în realitatea vie a unei „melodii" concrete, în sensul cel mai larg al noțiunii desigur. Aurel Stroe era de acord cu mine, dar nu a renunțat la denumirea preferată de el.

> Întrebat odată de ce nu folosește muzica electronică, în care înălțimile sunetelor pot fi precis controlate la nivelul unui cent, Aurel Stroe afirma că prețuiește prea mult bogăția de culori a instrumentelor clasice, eventual tratate ne-clasic sau chiar electronic, în comparație cu o muzică electronică în sine, care suna încă, cel puțin în acei ani, relativ sărac și mai întotdeauna la fel. Dintr-un motiv similar nu mai era interesat în anii de la Mannheim să lucreze cu un computer, cu toate că în România considerase mult timp că „mai ales astfel poate fi definit un compozitor într-adevăr modern": pentru că „este dificil a programa la computer o abatere de la norme, atât de ușor de realizat într-o partitură scrisă de mână". La replica mea privitoare la computerele de azi, care sunt cu totul altfel decât erau în 1960-65 și pot programa acum orice, inclusiv „greșeli", el răspundea: „Da, dom'le, dar acum sunt și prea bătrân ca să mai încep ceva în acest domeniu". Cred ca motivul era în realitate mult mai profund... El nu mai era interesat de mult să „stăpânească" o structură pe cale logic-matematică, ci să-i urmărească evoluția liber, intuitiv, să o lase „să se dezvolte și să moară" în ritmul în care vrea ea... (Este explicația mea, dar sugerată direct de el).
>
> Trebuie precizat că Aurel Stroe era destul de sever, chiar rigid, nu numai în alegerea mijloacelor, ci și în definirea termenilor (vezi „sistemele de acordaj" sau deosebirea strictă între „incomensurabil" și „incompatibil" sau între „muzică atemporală" sau „non-temporală"). Cred că reflecta pedanteria formală a avangardei franceze clasice, intolerantă în ceea ce privește terminologia. El avea însă motivația lui proprie, întotdeauna solid construită.

În acest sens, o altă temă de discuție era teza sa a „întrebării greșit puse", el subînțelegând că, într-un anumit context, nu se pot folosi decât anumiți termeni și nu se pot discuta decât anumite teme și anume, doar într-un mod aproape prescris dinainte. Și aici nu eram eu deloc de acord. Eu afirmam că, pentru mine, doar așa zisele „întrebări greșit puse" sunt întrebări *reale*, interesante, ne-formale, care aduc ceva nou și nu doar repetă lucruri convenționale. Aurel Stroe îmi demonstra cu exemple concrete că la asemenea întrebări nu se poate răspunde, ele derutează, dezorientează doar, abat atenția de la aspectele esențiale ale temei. Replica mea: atunci trebuie

schimbat punctul de vedere, și asta va stimula o într-adevăr o noua perspectivă asupra temei. Și discuția continua...

> (Un exemplu: întrebarea „Cât costă un kilogram din David, sculptura lui Michelangelo?“ este o întrebare ridicolă, absurdă, într-adevăr „greșit pusă”… dar ea te face să vezi că nu orice se poate evalua în kilograme; dacă această „descoperire” folosește la ceva, se poate discuta... etc. etc.). Bineînțeles că ne și amuzam în asemenea discuții.

Un dialog pe tema „cine l-ar fi influențat pe el pe plan componistic”, dialog care evoca nume ca Strawinski sau Xenakis, Bartók sau Messiaen, sau chiar Debussy sau Mahler, nu a mers prea departe, părerea lui fiind că, „de la o anumită vârstă, nu ar trebui să se mai pună problema influențelor”.

Plecând de la indicațiile metaforice din *Prairie, prières* sau *Chaccona* (*„vers une mélodie lontaine”, „colinda infinită”* etc.) s-a încins o discuție privitoare la necesitatea lor: fiind scrise în partitură, ele pot fi percepute doar de dirijor și eventual de către interpreți. Aurel Stroe afirma că oamenii „normali”, care execută sau ascultă muzică, au dificultăți în a aprecia structurile abstracte, ei au nevoie de un „ajutor metaforic”. El a observat că și interpreții înțeleg mai bine intențiile compozitorului dacă ele nu sunt „seci”, ci poetice, metaforice. Se acceptă în general faptul că o metaforă poate exprima mai bine realități complexe, inclusiv aspecte contradictorii, în comparație cu o exprimare uzuală. Fenomenul este valabil și pentru spectatori, care sunt mai interesați și mai receptivi față de o lucrare, numită să zicem, „Vox Maris”, decât dacă se numește „Piesă pentru orchestră”. Chiar și într-o expunere teoretică sau într-un text științific, ar fi de preferat o asociere cu metafore sugestive unei exprimări exacte, care poate obosi auditorul.

Pe de altă parte, și oarecum înrudită cu acest subiect (dacă vedem metafora ca pe o „abatere estetică de la logica strictă”...), o importanță specială o acorda el din ce în ce mai mult „greșelii“, abaterii de la reguli, opțiune datând incipient, cum am arătat, încă din România. Cred că aici se poate recunoaște în germene ideea atât de dragă lui, a *catastrofei*. Nu mi-a venit atunci ideea să afirm că o „întrebare greșit pusă” este, în planul logic al întrebării, o „catastrofă”, deci ar trebui să-i înțeleagă sensul... El afirma că în ultimul timp, dacă ascultă muzică, el „caută“ mai ales greșelile, de aceea prețuiește o muzică apreciată ca „slabă, proastă”, deoarece ea ar putea conține mai multe sugestii neobișnuite decât una „perfectă”. De fapt, el căuta *ceva interesant pentru el*, eventual o sugestie, oricât de indirectă, pentru muzica lui, sau pentru teoriile lui, de construcția și formularea cărora era în ultimii ani mai interesat chiar decât de compoziție. Îmi spunea că, în ultimul

timp, scrie și lucrează la formularea acestor teorii mai mult decât compune, dar nu discuta bucuros despre ele și nici nu am văzut acele texte.

Cât de departe se poate merge cu acest punct de vedere? Cred că foarte departe, pentru Aurel Stroe. A găsit el un „numitor comun" între noțiunile de *greșeală*, *metaforă* și *catastrofă*? Eu am avut impresia că da, cel puțin cu privire la un „numitor comun muzical". Dacă pentru el, „greșelile", abaterile de la reguli sunt esențiale pentru a „mobila" o formă muzicală, pentru a-i da viață, nu este greu de văzut că și noțiunea de „catastrofă" este tot o metaforă extremă pentru „distrugerea" unei structuri în favoarea alteia sau a niciuneia, un fel de „greșeală fatală" pentru structura respectivă. Și noțiunea de „termodinamică" poate fi văzută ca o metaforă a disipării unei mase de sunete în alta, sau în gol. Dar ar fi greu de stabilit dacă Aurel Stroe „și-a căutat" în diverse teorii științifice metafore pentru procedeele sale componistice pre-existente, sau dacă, invers, luând cunoștință de o asemenea teorie, a fost inspirat, în dorința de a o exprima, să apeleze la un anumit procedeu componistic. Nu am avut o discuție decisivă cu el asupra acestui punct, tot ceea ce pot spune este că el mi-a sugerat aceasta idee, fără să precizeze direcția comunicării între cele două nivele. Cred că totuși era clar că, fără a avea în el deja o anumită idee de principiu componistică, nu ar fi fost receptiv la teoria științifică adiacentă; este posibil însă ca această teorie, odată explicit formulată, să-l fi ajutat să clarifice și procedeul componistic corespunzător. Nu aș adera deci la formularea uzuală „Aurel Stroe a dorit să exprime prin muzica sa anumite teorii științifice moderne", preferând-o pe aceea, conform căreia „Aurel Stroe a folosit rezonanța dintre ideea sa componistică și o anumită teorie științifică, pentru a-și clarifica un procedeu deja existent și a se ajuta în explicarea lui verbală metaforică". În concluzie, nu cred că Aurel Stroe ar fi fost interesat de vreo teorie, dacă nu ar fi avut germenele ei în el, în muzica lui.

> Ceea ce nu înseamnă că nu era interesat la nivel de cultură generală de domenii extrem de diferite. Se putea discuta *orice* cu el, era și foarte bine informat, foarte precis și metodic în expunere și foarte curios, și avea întotdeauna propriul său punct de vedere. Real interes avea însă numai în măsura în care o informație îi putea folosi în compoziție, respectiv, dacă „rezona" cu ceva din el. Și, în acest caz, avea întotdeauna întrebări de pus (de exemplu, în domeniul etnomuzicologiei).

Deși nu știu să se fi exprimat în acest sens, cred că el presupunea un *ethos clasic nobil* pentru arta lui; compoziția ca *producție de obiecte integrabile în natură* implică un asemenea ethos, chiar și fără un substrat panteist. Oricum, nu era dispus să facă nicio concesie prostului gust, elementului

distractiv, pentru el, o pseudo-artă, convențională estetic și care nu are altă rațiune de a exista decât comercială. Cred și că noțiunea de *profesionalism* avea o accepțiune specială pentru el, implicând nu numai „meșteșug" ordonator, ci și o anumită libertate de a se abate de la el. Dar, din critica adusă de el improvizației, rezultă că prețuia totuși puțin dogmatic *structura în afara timpului*, deci *construcția propriu zisă, controlul conștient,* și mai puțin realizarea acesteia *în timp.* Întâmplător (sau nu?) acesta este și un principiu al „muzicii atemporale" (pentru el, „non-temporale").

> Nu cred că își punea problema de a fi mulțumit sau nu de ceea ce realizează el, cu unele mici excepții. Mă întreba uneori care din lucrările lui îmi place mai mult (uneori lăsându-mă să aleg între două lucrări concrete), fără să comenteze impresiile mele. Referitor la execuția unor piese ale lui își exprima rareori aprecierea, mai ales, dacă era cazul, critică. Dar avea calitatea de a ști să obțină ceea ce vrea, chiar dacă la început provoca uneori o opoziție acerbă. În principiu însă, avea aceeași detașare, discreție, reținere, ca în mai toate contextele.

S-ar putea comenta și influența pe care Angelika a avut-o asupra lui. El afirmase adesea că în lucrările sale există o „falie", „o ruptură care amenință să distrugă unitatea operei de arta", o „prăpastie insurmontabilă" etc. Dramaturgia acestei catastrofe era pentru el punctul central de interes, pe care îl căuta și în alte muzici. În ultima perioadă a renunțat însă la această idee sau cel puțin la radicalitatea formulării ei, considerându-se un „Brückenbauer", un „constructor de poduri" între lumi incomensurabile, ceea ce corespundea concepției Angelikăi. Și alte noțiuni din felul său de exprimare au căpătat o formă mai blândă („distrugerea" a devenit „schimbare", „moartea" a devenit „despărțire"). Nu pot intra în detalii, dar cred că și alte fapte sau interpretări ale lor s-au schimbat, odată cu monografia scrisă de ea despre el și în urma confruntărilor repetate dintre ei.

> Am asistat la câteva asemenea discuții. Aurel Stroe era conciliant în ceea ce privește explicațiile ei asupra muzicii, iar Angelika, de obicei supusă lui, era mai convingătoare decât părea. Monografia scrisă de ea despre el am citit-o și intenționam să o traduc în română, la rugămintea ei. Dar nu am ajuns departe, cu tot regretul; nu mă puteam obliga să traduc un stil cu totul altfel decât puteam eu accepta. Nici nu știu precis dacă Stroe era cu totul de acord cu felul ei de a-l prezenta, dar nu cred. În orice caz, esențial este faptul că, dacă Angelika nu ar fi existat, nu ar fi existat probabil multe din lucrările „perioadei Mannheim". Cred că el era conștient de asta, și asta se vedea în felul lui de a o trata.

În încheiere, ca o completare, câteva impresii proprii sau informații referitoare la persoana lui Aurel Stroe, inevitabil subiective, cel puțin parțial.

Ca om, Stroe era liniștea întruchipată. Revin la expediția noastră din Piatra Craiului, expediție inițiată și condusă de el și eșuată din cauza ploii și a ceței: în condițiile în care nu mai puteam vedea unde mergem și puteam aluneca la fiecare pas pe coastele abrupte ale muntelui – pentru că acest munte are zone din care nu te mai poți întoarce (îmi amintesc că Leahu repeta îngrijorat: „Ce-mai, ne ducem în prăpastie"), Stroe fiind singurul care cunoștea traseul și purtând răspunderea, el a rămas perfect liniștit, decizând calm „Da, dom'le, trebuie să ne întoarcem" – deși întoarcerea nu era cu nimic mai ușoară sau sigură.

Nu l-am văzut niciodată pe Stroe, nu furios sau nervos, dar nici măcar agitat, în stres, în grabă, sau surprins de ceva și nici angajat pasionat în vreo dispută; rămânea întotdeauna relaxat, calm, vorbea clar, „tacticos", cu un ton ușor didactic, sau, mai ales, tăcea. În discuții era politicos, rezervat (cel puțin în ultimul timp), nu se lăsa mult antrenat într-o discuție contradictorie, se retrăgea diplomat dacă discuția se înfierbânta și, cum am repetat de mai multe ori, nu se interesa de fapt serios de nimic altceva decât de ceea ce se putea raporta într-un fel sau altul la opera lui. La fel, nu se interesa de compozițiile altora decât dacă se apropiau cumva de cele proprii. Nu mi s-a părut niciodată emoționat sau tensionat, nici înaintea vreunui concert cu o lucrare a lui, nici după el. Deși asculta regulat postul *Europa Liberă,* nu era interesat serios nici de teme politice. Majoritatea opțiunilor politice, asupra cărora el păstra discreție, i-au fost atribuite lui de alții. *Discreția* referitoare la trăirile proprii sau la orice altceva părea să fie un principiu de la care nu se abătea decât foarte rar.

> Iar rezerva sa se aplica și în ceea ce privește aprecierile. Numai după ce am discutat multe ore împreună și ne-am împrietenit mai bine am auzit de la el câteva laude sau, mai ales, critici, dar oricum lipsite de patos sau entuziasm, referitoare la muzica altora. Redau câteva exprimări disparate ale lui Aurel Stroe, provocate de mine în discuții care nu vor fi menționate aici. Referitor la Enescu: „A făcut unele lucruri pe care nimeni nu le-a făcut", la Nemescu: „Face ce face Scelsi, doar mai clasic și cu o orchestră convențională", la Țăranu: „Este poate singurul care l-a înțeles profund pe Enescu", la Horațiu Rădulescu: „Un diletant", la Theodor Grigoriu „...", la Violeta Dinescu: „Nu are nimic comun cu Enescu", la John Cage: „Un tradiționalist, un mare compozitor de sursă exotică", la Șostakovici: „În finalul simfoniei a 7-a reușește să reducă o muzică inițial complexă la un mecanism primitiv". (Întrebat odată dacă îi plac soliștii ruși de operă, a spus: „Dacă n-ar avea vocile alea de bivoli…"). Se exprima pozitiv cu privire la muzica dinainte și din perioada Monteverdi, la Gesualdo (referitor la care afirma că „este imposibil ca el să-și fi imaginat cum

> sună muzica pe care o scria"), la Mozart, Beethoven, mai târziu la Mahler, dar și la Debussy, Messiaen, Stravinski, Bartók, Feldman, Ives, Crumb, Scelsi sau la muzica minimalist-repetitivă, ca și la muzica tradițională din Asia sau Africa. S-a referit totuși relativ puțin la Enescu și nu a scris nimic despre el, cum au făcut-o colegii săi Bentoiu, Niculescu, Țăranu, Marbe. Referitor la compozitorii români tradiționaliști contemporani se exprima depreciativ fără rezerve (uneori cu acel râs sarcastic tipic...), reamintindu-mi intoleranța agresivă a avangardiștilor români din anii 1960-65. Iar, odată ce nu era real interesat de nicio altă muzică, nici nu-și punea problema de a prezenta, a scrie ceva despre un alt compozitor (cu excepția lui Mahler, cu ocazia unui ciclu de emisiuni radio, compozitor pentru care avea un adevărat cult, mai ales pentru că se recunoștea parțial în el pe sine însuși – de exemplu, în cea ce privește principiile morfogenetice) sau de a organiza concerte, festivaluri pentru a promova muzica altora, așa cum au procedat mulți colegi ai lui. In plus, se simțea nedreptățit, privit fără înțelegere și simpatie, mai ales la București, dar și la Paris. Era o idee care l-a însoțit permanent, referitor la care am aflat însă mai multe de la Angelika decât de la el. Dacă încercam să-l conving că este înconjurat de respect și admirație, cel puțin în mediul românesc, clătina din cap neîncrezător.

Am avut de la bun început o imensă admirație pentru muzica lui, multă înțelegere, încredere și simpatie pentru felul lui de a fi, puțin „butucănos", dar, în fond, profund pașnic și prietenos. Cred că a înțeles și apreciat asta. Uneori părea naiv, copilăros, uneori sugera un elev silitor, „tocilar", dar neajutorat; nu căuta să se impună, nu reușea să se descurce, iar ajutorul Angelikăi a fost providențial pentru el, a numit-o „zâna mea cea bună".

> Dacă ne-am apropiat mai mult a fost datorită sorții noastre (dacă nu am fi locuit atât de aproape în Germania – distanța de la Neckarsteinach prin Heidelberg la Mannheim este la cca. 35 km., asta înseamnă cam 30 minute cu mașina – relația noastră s-ar fi redus la cele câteva întâlniri de la București), a fost în mare parte neintenționat și prietenia noastră nu a depășit o anumită distanță. Nu știu însă dacă el a avut vreodată *prieteni adevărați*; nu am avut impresia că ar avea nevoie de așa ceva. A fost sociabil și a întreținut multe legături, dar manifesta și o anumită răceală afectivă, indiferență, nu cred că s-a apropiat de cineva astfel încât să împărtășească cu el cele mai intime gânduri, trăiri, să se intereseze realmente de el. Am avut totuși impresia că relația cu Angelika era foarte „caldă". De familia lui de la București s-a despărțit însă fără probleme. Dar poate că nu sunt eu informat în acest domeniu.

Aurel Stroe nu a făcut altceva în viața lui decât să compună, să se informeze și să se pregătească pentru asta, apoi să-și propage compozițiile și să le motiveze teoretic. Nu s-a interesat decât marginal de altceva, nu a făcut

nimic pentru bunăstarea și nici măcar pentru sănătatea lui (știam că în tinerețe a schiat și a mers regulat la munte, dar foarte sănătos nu cred că a fost vreodată), eventual a lăsat pe alții să facă asta pentru el. Dacă nu a refuzat nimic, nici nu a cerut ceva. Din acest motiv nu poate fi considerat egoist, ci mai degrabă „posedat" de ideile lui. Cred că s-ar putea vorbi despre un fel de *autism* al unui mare compozitor, care nu vede altceva în viață decât muzica lui și îi dedică orice energie, interes, cunoștințe, relație de care dispune, trecând cu vederea orice altceva. Dar lumea sa interioară era atât de bogată, de bine structurată și, în același timp, vie, generos productivă, într-adevăr constructivă, *creatoare*, și a adus atât de multe altora, încât el, spre deosebire de alții, și-a câștigat pe deplin acest drept. Nu am pretenția să fi înțeles pe deplin această lume interioară, nu întotdeauna ușor accesibilă, sper totuși să fi contribuit cu ceva, prin acest text, la cunoașterea coerenței, solidității și a valorii ei, prin implicare într-o operă componistică unică. Și, de fapt, până la urmă, doar asta contează.

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

A dialogue with Aurel Stroe

This reflective account spans over five decades of engagement with Romanian composer Aurel Stroe, centering on his singular worldview and compositional philosophy as conveyed through private conversations and shared experiences. Rather than presenting a biographical narrative or formal analysis, the text aims to illuminate Stroe's authentic mode of thinking – subtle, precise, philosophical and often unconventional.

Key themes include his fascination with "error" as a creative principle and the deliberate transgression of established rules; his emphasis on reduction to essentials, on uncovering fundamental "mother-forms"; and his rejection of conventional aesthetic dichotomies such as beauty versus ugliness; in their place, he proposed a generative model grounded in structuralist linguistics. Other central concerns include his exploration of alternative tuning systems and his use of the metaphor of "catastrophe" to describe radical structural transformations within music.

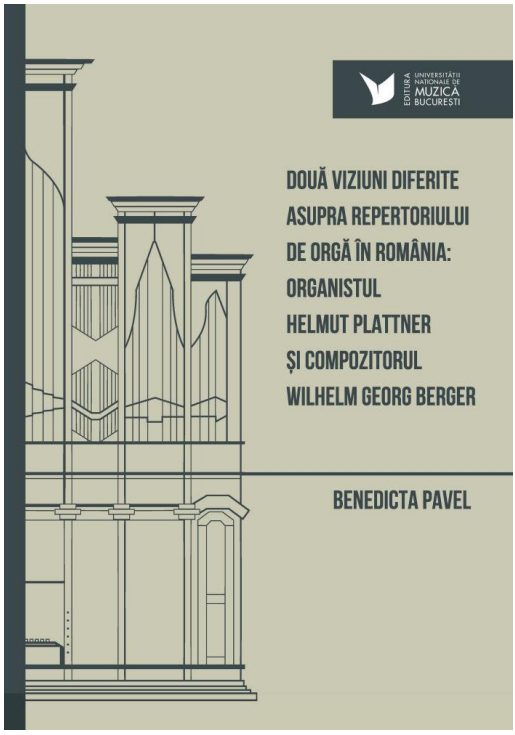
Stroe emerges as an intensely focused figure – detached from worldly distractions and wholly absorbed in the internal logic of his artistic vision. Emotionally reserved and often skeptical of other contemporaries' work, he nonetheless revealed a vast, coherent and intellectually generous inner world.

RECENZII

Evoluția muzicii de orgă în România. Contribuțiile lui Helmut Plattner și Wilhelm Georg Berger la promovarea și dezvoltarea ei

Alin-Constantin Chelărescu

Despre volumul intitulat *Două viziuni diferite asupra repertoriului de orgă în România: organistul Helmut Plattner și compozitorul Wilhelm Georg Berger*, scris de Benedicta Pavel, am auzit pentru prima dată la Gala Premiilor Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, unde a câștigat premiul acordat de membrii Biroului secției de muzicologie, *ex aequo*, la categoria „sistematică". Câteva zile mai târziu, am avut bucuria de a primi un exemplar al volumului chiar de la autoare, care mi-a prezentat succint intențiile sale cu privire la ce a determinat-o să scrie o carte despre un subiect extrem de interesant, după părerea mea, dar poate mai puțin străbătut pe teritoriul țării noastre – orga și evoluția ei prin prisma muzicilor scrise de Plattner și Berger.



În anul I de facultate, am avut șansa de a participa la un masterclass de improvizație pentru pian și orgă, prilej prin care am cunoscut câte ceva din posibilitățile fantastice ale acestui instrument datorită organistului Steffen Schlandt, muzician distins provenit dintr-o familie care a contribuit semnificativ la evoluția

muzicii de orgă în România. Or, autoarea volumului a reușit să obțină un interviu cu Hans Eckart Schlandt (tatăl lui Steffen Schlandt), după recitalul său din 27 martie 2017 la Sala George Enescu a Universității Naționale de Muzică din București (menționat la p. 27-29).

Cercetarea Benedictei Pavel i-a avut în prim plan pe Helmut Plattner – organist român cu înclinații spre compoziție – și Wilhelm Georg Berger – compozitor român cu o afinitate pentru cântatul la orgă. Încă de când am deschis primele pagini, privirea mi-a fost furată de originalitatea cu care autoarea a alcătuit cuprinsul volumului, pe modelul *Praeludium*, *Choral* și *Fugue* (urmate de un *Postludium*), o aluzie la tripticurile pentru orgă, printre cele mai cunoscute fiind celebra lucrare a compozitorului francez César Franck – *Preludiu, coral și fugă*.

Prefața cărții, intitulată „În tonuri de passacaglie", a fost realizată de Valentina Sandu-Dediu, cea care a susținut-o necontenit pe autoare încă din primii ani ai facultății și până la crearea frumoasei și binemeritate cariere muzicologice aflate încă la început de drum. Datorită titlului dat acestei prefețe, îndrăznesc o asociere: referința la dansul de *passacaglie* din titlul mă duce cu gândul la faptul că toată susținerea și sprijinul pe care atât Benedicta Pavel, cât și întreaga generație de tineri muzicologi remarcabili le au în permanență din partea Valentinei Sandu-Dediu, mentorul lor, este asemănătoare cu tema de *passacaglie* care însoțește discursul melodic variațional de-a lungul „întregii călătorii muzicale".

După *Praeludium* (cuvântul de început al autoarei), primul capitol se intitulează *Choral* și prezintă într-o primă fază evoluția muzicii de orgă din România, care începe undeva prin secolul al XIV-lea și continuă cu brio și în zilele noastre, atât datorită instrumentiștilor de profil cât și a compozitorilor contemporani care au integrat acest instrument în lucrările proprii (interesantă în acest sens este Anexa 1 de la finalul volumului, în care autoarea a realizat o listă cu compozitorii români care au plasat orga în creațiile lor, încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și până în prezent). Sigur că această evoluție s-a confruntat și cu sincope de-a lungul timpului, în vremurile de după Al Doilea Război Mondial, când din cauza naționalității lor, o serie de organiști din România au fost deportați în Uniunea Sovietică sau în regiunea canalului Dunării (autoarea îi amintește aici pe Franz Xaver Dressler, Victor Bickerich). Cu toate acestea, cei întorși din lagărele comuniste au fost invitați câțiva ani mai târziu să concerteze pe scena Ateneului Român. În anul 1954, însuși Helmut Plattner a susținut un recital pe prestigioasa scenă, el fiind și întemeietorul clasei de orgă de la Conservatorul din București, la propunerea rectorului de atunci, Dimitrie Gh. Dinicu.

Cât despre intențiile sale componistice, ele s-au ivit între anii 1943 și 1946, prin prisma câtorva opusuri de factură instrumentală, cameral care s-au extins ulterior până la genul vocal-simfonic. Plattner afirma următoarele: „Nu sunt compozitor, însă printre altele, compun. Un compozitor trebuie să aibă zeci de lucrări mari; eu am câteva lucrări care sper să fi plăcut publicului" (p. 25). Dintre lucrările sale reprezentative autoarea volumului propune câte o analiză asupra lucrărilor Introducere, Coral și Passacaglia, pe tema coralului *Schmücke dich, o liebe Seele*, și Improvizație, Fugă și Toccata pe o temă proprie, *CLASA DE ORGĂ*, ambele scrise pentru orgă solo. Prima lucrare se naște din modelul german împrumutat, prin care compozitori precum Bach, Telemann, Brahms sau Reger au folosit melodia coralului *Schmücke dich, o liebe Seele* („Împodobește-te, suflet drag") a lui Johannes Crüger, valorificând-o într-o manieră proprie în lucrările lor. Plattner realizează lucrarea în anul 1987, apropiindu-se mai mult de Reger decât de Bach sau Brahms, prin prisma limbajului muzical viguros cromatizat. Același limbaj se reflectă și în Improvizație, Fugă și Toccata, scrisă în anul 2004 cu ocazia lansării primului Festival Internațional de Orgă din București. Interesant mi s-a părut faptul că organistul-compozitor pleacă de la motivul intitulat *CLASA DE ORGĂ* și realizează o monogramă muzicală care îi va servi ca sursă de inspirație pentru proliferarea materialului muzical. Astfel că, din cuvântul „CLASA", Plattner extrage notele *do-sol-la-si bemol-la*, din prepoziția „DE", notele *re-mi*, iar din „ORGĂ", notele *do-re-sol-la*.

Capitolul *Fugue* al volumului îl are în prim plan pe Wilhelm Georg Berger. Cu o creație care cuprinde peste 100 de opusuri în aproape toate genurile muzicale, Berger s-a preocupat de legătura dintre tradiție și nou în direcțiile sale componistice: „preocupat constant de sistematizare, ordine și armonie, Berger a creat un sistem de compoziție independent, *înnoind tradiția* prin sinteza între elementele arhitecturale baroce, clasice și un limbaj modal de factură modernă" (p. 94). Remarcabil în scrierea acestui capitol mi s-a părut procesul asiduu prin care Benedicta Pavel s-a apropiat de muzica prolificului compozitor, cercetând arhivele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, și anume procesele verbale ale comisiilor Biroului secției de muzică simfonică și de cameră, care își dădeau acordul în privința achiziționării, editării și a programării în diferite concerte a lucrărilor noi. Concluzia acestor studii este că lucrările lui Berger nu s-au bucurat din prima de succes, ci au cunoscut multe păreri critice care au îngreunat drumul lor către audiție: „cercetând registrele cu procesele verbale ale ședințelor biroului, am constat că perioada anilor 1954-1960 a fost esențială în conturarea stilului componistic bergerian, compozitorul confruntându-se cu verdicte destul de drastice din partea comisiei, și chiar cu refuzul achiziției" (p. 114).

Autoarea continuă capitolul cu o descriere a „gândirii modal-seriale în simfoniile cu orgă" a compozitorului, bazată pe propriul sistem componistic – mai multe despre acesta se găsesc în cartea lui Berger, intitulată *Dimensiuni modale* –, pe urmă realizează o scurtă caracterizare a Simfoniei a XVIII-a pentru orchestră de coarde și orgă, op. 77, și un admirabil studiu de caz asupra elementelor modal-seriale în Simfonia a X-a pentru orgă și orchestră, op. 47. Fiind un împătimit al analizelor partiturilor muzicale, m-am bucurat să pot parcurge schemele și exemplele prin care autoarea a realizat o analiză profund detaliată și cu vizibilă tenacitate, fapt care m-a urnit către audiția lucrării. Cu o durată de aproximativ 50 de minute, lucrarea este un adevărat monument sonor, una dintre cele mai reprezentative simfonii din cele 24 scrise de compozitor. Interesantă mi s-a părut strategia prin care Berger integrează orga în discursul sonor: datorită magnitudinii instrumentului, care poate fi perceput în sine ca o orchestră simfonică, compozitorul tratează orga și ansamblul simfonic ca două entități sonore separate într-o primă fază, care joacă roluri diferite, pe urmă se completează gradual una pe cealaltă.

Încheierea volumului se conturează prin cuvântul de final al autoarei, un *Postludium* care prezintă într-o *flash*-viziune evoluția muzicii de orgă din România, în tandem cu contribuțiile componistice ale celor doi protagoniști. Vrednice de luate în seamă sunt și anexele de la final, unde sunt oferite detalii esențiale despre creațiile pentru orgă ale compozitorilor români începând din secolul al XIX-lea, catalogul de creații ale lui Helmut Plattner, precum și „caracterizarea pentru întocmirea dosarului de pensie al maestrului Wilhelm Berger" (realizată de către comisia UCMR), alături de o listă cu înregistrări, partituri și volume scrise (regăsită în biblioteca UCMR) și propriile analize ale compozitorului referitoare la cele două lucrări reprezentative.

În fine, pot spune că parcurgerea acestui volum m-a atras prin maniera în care povestea celor doi muzicieni a fost relatată pe tot parcursul textului. Alcătuit după modelul „Preludiu, coral și fugă", volumul reprezintă o adevărată compoziție în sine, plin de informații care te încântă și idei care te împing să cercetezi mai departe viața, activitatea interpretativă sau componistică și muzica lui Plattner și Berger. Un alt lucru care m-a impresionat ține de cercetările riguroase și extrem de ample pe care Benedicta Pavel le-a studiat și analizat pentru a crea acest conținut. Pe lângă volumele de specialitate, articole sau partituri muzicale, cercetarea arhivelor Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România a fost un proces extrem de interesant și încântător în redactarea acestui volum, după cum însăși autoarea mi-a mărturisit.

SUMMARY

Alin-Constantin Chelărescu

The evolution of organ music in Romania. Contributions of Helmut Plattner and Wilhelm Georg Berger to its promotion and development

The volume entitled *Two Different Views on the Organ Repertoire in Romania: Organist Helmut Plattner and Composer Wilhelm Georg Berger*, written by Benedicta Pavel, won the prize awarded by the jury of the musicology section of the UCMR, ex aequo, in the "systematics" category. Reading this book delighted me due to the manner in which the story of the two musicians was told throughout the text. Composed according to the model of "Prelude, Chorale and Fugue," the volume is a true composition in itself, full of fascinating information and ideas that encourage you to further explore the life, interpretive or compositional work and music of Plattner and Berger. Another impressive aspect is Benedicta Pavel's rigorous and extremely extensive research that created this content. In addition to specialized volumes, articles and musical scores, she consulted the archives of the Union of Composers and Musicologists of Romania.

În loc de recenzie.
Pe marginea unei cărți[1] de Corneliu Dan Georgescu

Maia Ciobanu

Motto 1: "Muzica a fost întotdeauna pentru mine mai ales
scena unor trăiri sublime, ca în tragediile antice...
Ceva de neînțeles, care face ca viața să apară deodată altfel,
să aibă o altă valoare."
(Corneliu Dan Georgescu)

Motto 2: "Și ce te-a înfrânt?
Nimic... Am ieșit prea în larg."
(E. Hemingway: *Bătrânul și marea*)

"Monotonia - un principiu estetic" stă scris pe frontispiciul ultimului volum din trilogia monumentală semnată de Corneliu Dan Georgescu. Peste 2000 de pagini impresionante prin densitate, spirit de sinteză, originalitate.

Titlul insolit – radical este o declarație – manifest, asumare a poziției estetice și filosofice a autorului. Estetica monotoniei și conceptul muzicii atemporale sunt de fapt o singură și unică flamură sub care demonstrează solidari creatorul și teoreticianul, uniți de aceeași viziune, de aceeași atitudine. Opusurile sonore se alătură celor muzicologice într-o demonstrație de o logică impecabilă,

[1] Corneliu Dan Georgescu, *Atemporal Music – Archetypes – Ethnomusicology – Romanian Composers,* Studies and Essays in Musicology, vol. III, *Monotony – an Aesthetic Principle*, Muzeul Național „George Enescu" & Editura Muzicală, București, 2022

confirmată de CD-urile aflate la finele fiecărui volum. "*Composing music and writing about music — it all unfolded almost simultaneously, like two parallel planes gliding side by side, resonating with one another."*

E bine să parcurgem primele două tomuri înainte de a ajunge la cel de-al treilea, divers colorat prin tematică și stil, alungând asocierea "monotonie-plictiseală": studii și eseuri de muzicologie, portrete de compozitori, texte cu caracter autobiografic și în final, opera "Model mioritic".

Imposibil de rezumat, Corneliu Dan Georgescu trebuie citit pe îndelete, fără grabă, căci doar așa nu vei rata tot ce ți se dezvăluie. Este cel mai bun sfat pe care-l pot da.

Demersul analitic și cel componistic merg mână în mână pe un drum care urmărește aceeași țintă. Determinarea și coerența caracteristice autorului își spun cuvântul. Martor lucid al propriei creații, Corneliu Dan Georgescu explorează până la ultimele consecințe ipotezele, analizează și se analizează fără să-și permită nicio clipă de răgaz. Cercetătorul auster nu renunță la vis, la sensibilitatea și intuiția necesare invențiilor numite cvartet, operă sau muzică simfonică.

Spiritul său este clasic prin echilibru, rațiune, luminozitate. "*I wanted to offer something beautiful, noble, and unique. And I believe I was able to perceive such things, to yearn for them, and to share them with others."* spune compozitorul într-o concluzie la care adaugă perspectiva artistului "ales și blestemat" în aceeași măsură, aflat în "imposibilitatea de a-și găsi locul său în lume, fie că acesta ar fi România sau Germania."

C.D. Georgescu adaptează și remodelează datele conceptului arhetipal introdus de psihologia lui Jung, creând un nou și fascinant capitol în gândirea muzicologică. Prezentarea arhetipurilor muzicale desfășoară un ABA în periplul celor trei volume, domină și motivează teoretic creația compozitorului.

Ideile autorului se manifestă cu aceeași forță în structuri sonore, cuvinte sau imagini vizuale. Dar dacă exprimarea intuitivă, imediată este admisă ca absolut necesară creației, ea rămâne insuficientă pentru gânditorul

absorbit de muzica pe care o imaginează, de resorturile, de logica și de motivația acesteia, de acel veșnic "de ce?". Corneliu Dan Georgescu argumentează, explică, vânează esențele ce transcend temporalitatea modelată prin operă, prin sunetele cu care se caută și se descoperă.

"Din nou despre arhetipurile muzicale" este titlul care deschide cortina spre subiectul esențial, urmărit ca o adevărată temă - far. Ani de studiu și de cercetare, concretizați în nenumărate studii, în cărți de referință mărturisesc contribuția autorului în acest domeniu, cu urmări decisive pentru propria sa creație.

Monotonia ca principiu estetic este un concept – cheie în înțelegerea operelor muzicale ale lui C.D. Georgescu. Cu această armă autorul pornește în căutarea balenei albe a Eternității, țintind surprinderea și imobilizarea clipei cea "atât de frumoasă", a tinereții fără bătrânețe și a vieții fără de moarte. Recunoscându-l pe Constantin Brâncuși ca adevăratul și singurul său maestru, Corneliu Dan Georgescu înțelege să folosească uneltele artei sonore pentru a evada în Marele Timp. Tehnicile care deformează perceperea timpului cotidian sunt soluțiile care vor să înghețe clipa fugitivă. Căci "*se poate aștepta ca muzica să genereze pe plan psihic ceea ce pe plan fizic ar fi imposibil*". Au înțeles-o marile religii, au înțeles-o cei vechi și cei moderni precum Giacinto Scelsi ori La Monte Young, punând în mișcare forța unui unic sunet.

Isonul, pedala, tehnicile variaționale sau repetitive înfiripă magia prin care arta sunetelor depășește realitatea Timpului efemer. Aici se face racordajul între vechi și nou, între muzicile tradiționale și cele ale sec. XX-XXI, dar și între poezie, muzică, arte vizuale. Toate bântuite de același vis, a salva lumea prin frumusețe, a clădi un monument mai tare decât bronzul și a intra în veșnicie.

Adversar al divertismentului și narativului facil, C.D. Georgescu ne aduce în față o activitate copleșitoare ca volum și substanță. Prin "*compoziție, pictură, montaj foto, film, studii de muzicologie, prin toate aceste forme de artă*" care îi înglobează opera și propria-i viață, compozitorul a încercat să se înțeleagă pe sine, pe ceilalți, întregul univers.

Paginile autobiografice, ca și cele în care vorbește despre colegi și prieteni sunt deosebit de interesante. Condeiul vioi ne oferă o varietate de portrete și ne vorbește despre omul deschis, curios și sensibil, disponibil diferitelor puncte de vedere, nuanțat și în același timp rezervat în exprimarea părerilor personale.

"Unica realitate este Opera, nu comentariile asupra ei (inclusiv cele ale autorului)" scriam acum câțiva ani, "singurul document biografic valabil al

artistului rămâne ansamblul propriilor lucrări."[1] Mă confirmă toate cele trei volume, întreaga creație a compozitorului, contrazicând un titlu precum "Jurnalul unei vieți neîmplinite (?!)" ("The Diary of an Unfulfilled life").

Dacă, asemenea pescarului lui Hemingway, el pare să fi ieșit prea în larg urmărind o țintă proiectată pe un orizont ideal, cu atât mai mult se cade să urmărim și să înțelegem profilul - model de autenticitate al acestui artist.

Vremurile în care trăim sunt departe de a încuraja efortul intelectual, de a fora la adâncime, de a descoperi adevărurile care nu sunt repede accesibile. Știu că se poartă nerăbdarea, graba și obligația de "a fi în pas cu timpul", de a nu rata nu știu ce oportunități. Rezultat al unei perspective culturale și filosofice cu aripi largi, creația lui Corneliu Dan Georgescu este exact opusul acestei mentalități. A-l înțelege pe muzicologul, pe artistul, pe gânditorul Corneliu Dan Georgescu nu e o aventură pentru cei comozi. Neacaparată de comenzile de moment, străină de orice aliniere conjuncturală, ștacheta profesionalismului său exclude superficialitatea și așteaptă comentatori pe măsură.

Profilul său este însă un model necesar și sper din toată inima că el poate fi promovat nu numai în spațiul vieții de concert, ci și în cel al pedagogiei universitare înspre folosul muzicii românești.

SUMMARY

Maia Ciobanu

Instead of a review.
About a book by Corneliu Dan Georgescu

"Monotony - an aesthetic principle" is written on the frontispiece of the last volume of the monumental trilogy signed by Corneliu Dan Georgescu. Over 2000 pages impressive in density, spirit of synthesis, originality.
The unusual - radical title is a statement - manifesto, affirmation of the author's aesthetic and philosophical position. The aesthetics of monotony and the concept of timeless music are in fact a single banner under which the creator and theorist demonstrate their solidarity, united by the same vision, the same attitude. The musical works join the musicological ones in a demonstration of impeccable logic, confirmed by the CDs attached at the end of each volume.

[1] Maia Ciobanu, *Investigări şi instigări sonore (I): conceptul unui "Jurnal"*, în revista *Muzica* nr. 3 / 2021

Portretul unei atitudini componistice: George Balint

Loredana Baltazar

"*Muzica nu este nici întru totul fizică*
şi nici pe deplin metafizică.
Este fenomenal-spirituală"[1].
George Balint

Ciclul de CD-uri *Antologia Muzicii Românești* survolează, deja, nivelul portretelor componistice. Și, pentru că în galeria personalităților reprezentative ale peisajului cultural autohton George Balint a ocupat un loc privilegiat, acela al unui gânditor și analist pertinent, de esență, adânc implicat în evaluarea complexității fenomenului muzical contemporan, cel de-al 68-lea CD al *Antologiei* i-a fost dedicat, sub forma unei suite de cinci repere extrase din edificiul organic al creației sale.

George Balint a aparținut unei tipologii creatoare pronunțat individualizate, atașată incontestabil de plurivalența câmpului semantic, de abordările interartistice, de cvasi infinitele posibilități combinatorice aplicabile morfologiei și sintaxei sonore. Și nu s-a limitat doar la a concepe arhitecturi muzicale de sinteză, ci a cochetat cu poeticitatea Cuvântului, implicându-se în formularea unor apendice literare specifice fiecăreia din compozițiile sale. Și-a diversificat bagajul lexical atribuind noi sensuri unor termeni sau introducând alții în alcătuiri morfologice nu doar novatoare ci și comportând un anumit grad de muzicalitate - a înșiruirii cuvintelor, a expresiilor compozite, a propozițiilor-fluviu. Iremediabil

[1] Apostu, Andra, *De vorbă cu George Balint*, în Revista *Muzica* nr. 8 / 2016, p. 18

îndrăgostit de miezul expresiv al Muzicii, creatorul de lumi sonore George Balint credea că "*una din funcțiile fundamental utile ale artei este să ne împiedice elegant alunecarea în siajul iluziei*"[1], exemplificându-și crezul artistic prin propriile proiecte muzicale - opusuri născute din exprimarea necenzurată a viziunilor sale oniric-revelatorii.

Între cele cinci lucrări înscrise pe CD se regăsesc creații simfonice, concertante, solistic-camerale, înregistrări profesionale de o calitate ireproșabilă, marca Radio România (masterizare: Andrei Barbu), care dezvăluie permanenta preocupare a compozitorului pentru incursiunea în interiorul sunetului ca o consecință a propriei reflexivități.

Gândindu-și compozițiile ca posibil ghid către "transcendenţa spiritului creator", George Balint și-a calibrat atent fiecare construcție formală, investindu-le, pe fiecare în parte, nu doar cu atributul unicității ci și cu cel al unei fluidități organice; conexiunea sintagmelor sonore se realizează natural, muzica evoluând viu, într-o perpetuă și viabilă curgere, admirabil susținută prin mijloace tehnice subsidiare unei expresivități firești. Și dacă, deseori, o mare parte din lucrările apartenente secolului XXI pun în dificultate interpreții, aceștia rezonând mai greu cu intențiile autorului, în cazul lui George Balint întregul calup de lucrări s-a bucurat de o transpunere adecvată în fapt sonor, nuanțată sensibil, care a pus în valoare fiecare demers conceptual în parte.

În debutul CD-ului, poemul pentru gonguri şi orchestră de cameră ***de-sine în cu-Sine*** datat 2017 și redat, în primă audiție absolută, în cadrul Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi din același an de către percuționistul Alexandru Matei (căruia i-a fost, de altfel, dedicat) și Orchestra de Cameră Radio dirijată de Tiberiu Oprea apare ca o "copertă" concertantă formată dintr-o singură mișcare amplă; caracterul poematic reflectat în multitudinea de culori timbrale generate de varietatea ambientului efectologic (din care aș cita, în mod special, diafanul *Cântec al balenei* obținut prin mișcarea arcuşului pe o vergea de lemn petrecută la un capăt prin membrana unei tobe mici şi sprijinită pe muchia Tam-tamului care preia astfel vibraţia, potențând-o)

[1] Apostu, Andra, *De vorbă cu George Balint*, în Revista *Muzica* nr. 8 / 2016, p. 19

găsește ecou în subtilitatea textului literar scris (și interpretat) de autor, ca și cum s-ar oglindi în reverberația sinelui:

> "*Să spunem că tam-tamul dă sunetul Sinelui...*
> *în ascuns de el, de loviturile lui, umbresc tot felul de șoapte, bolboroseli*
> *și uneori chiar armonice în linii prelungi, când fade, când pertinente...*
> *Mai departe în afara lor, pe dedesubt și pe deasupra,*
> *plutește o lume onirică, imaginată de tremurul discret al tam-tamului,*
> *imponderând imaginea ca de-sine, în cu-sine*..."

Compus în 2010 anume pentru nonconformistul trombonist Barrie Webb și ansamblul Traiect (cei cărora le datorăm și prima audiție a acestei lucrări din ediția a XX-a a aceluiași festival S.I.M.N.), ***Bontrom, sunetul furat*** reliefează, și prin mijlocirea grăitoarei anagrame cuprinse în titlu - *Bon-trom* - Trom-bon - capacitatea excepționalului instrumentist englez de a-și îmbogăți și gestiona surprinzător arsenalul fonic. Eliberat de orice constrângere, sunetul trombonului navighează într-un spațiu nelimitat ca actor al unui spectacol muzical în care invită partenerii instrumentali la dialog, un parcurs sonor al divergenței și convergenței, al diacroniei și sincroniei, al respingerii și acceptării. Pentru ca, în accepțiunea deosebit de plastică a autorului, "*sunetul furat* (...) *dintr-o grămadă de liniște*" și "*azvârlit în pâlnia unui trombon*" să devină "*cântec*" și să aparțină tuturor, ca nimeni să nu îl mai poată fura!

Telos, piesa mediană a acestui CD, se adresează unui ansamblu orchestral de mari dimensiuni, așa cum o va face și ***...pentru pian și orchestră***, lucrare din seria ultimelor opusuri semnate de George Balint. Preluat din filozofia Greciei Antice cu întregul cortegiu de semnificații subiacente, termenul *Telos* ca Împlinire asimilată Binelui suprem - Finalitate a Creației ce guvernează deopotrivă Natura și Cultura - s-a reflectat într-un excurs lirico-dramatic cu inserții heterofonice pe care Balint l-a asociat figurii mentorului său, compozitorul și profesorul Ștefan Niculescu. Inițierea, în 2017, a noii serii de concerte - *Muzica Secolului al XXI-lea* de către directorul Festivalului Internațional ”George Enescu” din acel an, Vladimir Jurowski, a prilejuit și prima audiție a acestei partituri, în versiunea Orchestrei Filarmonicii „George Enescu” sub bagheta lui Dmitry Sitkovetsky. Viziunea sa dirijorală a subliniat confluența echilibrată a sintaxelor muzicale susținând, totodată, acumulările tensionale în perspectiva unui *ascensio* cu rezonanțe epice.

Dedicat talentatei harpiste Evelina Andrieș, protagonistă - în compania Orchestrei Concerto a Universității Naționale de Muzică din București dirijate de Bogdan Vodă - a primei audiții incluse în programul Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi din 2019, concertul pentru harpă, orchestră de coarde si percuţie intitulat ***Ortus Novorum Athenas*** (***Ivirea Atenei***), o mixtură

timbrală de umbre și lumini sonore îmbinate delicat în arcuiri ritmico-dinamice contrastante, a adus în prim plan portretul maiestuos al zeiței Atena; minuțios conturat, eșafodajul paradigmatic s-a bazat pe elementele unui limbaj modal de sorginte arhaică rafinat etalată, travaliul componistic conferind scenariului fonic consistență, viabilitate și individualitate expresivă.

În cele din urmă, ***... pentru pian şi orchestră***, "cântecul de lebădă" al lui George Balint interpretat în premieră în penultima ediție a Săptămânii Muzicii Noi de către Orchestra Națională Radio condusă de Cristian Mandeal a concentrat, în prestația Adrianei Toacsen-Ponta, principalele atuuri narative ale acestui fermecător concert-baladă structurat în două părți. Impecabila tehnică pianistică a solistei, probată de-a lungul strălucitoarelor ghirlande de sunete care i-au facilitat integrarea în veritabila orchestră de timbruri a acestei osaturi formale inedite, a redefinit, la nivel calitativ, ideea de parteneriat instrumental, de relaționare *tutti-soli* la nivelul creuzetului interpretativ contemporan. Animată de o energie debordantă, pianista a dus la apogeu metamorfozele modulului secvențial cu valențe premonitorii *Dies Irae*, anihilând premisele consonante printr-un cumul de resurse tensionale care au generat un final exploziv, o culminație cu un cert caracter concluziv pentru întregul CD.

Ca substitut al încheierii, pentru o codă cu extensii poetice, am ales un citat motivant prin care George Balint, creatorul de limbaj conceptual al *Muzicii-Stare*, ne dezvăluie crezul său: "*Opera se prezintă protocolar în deschisul unei instituţii adecvate ca fond-de-tăcere și spațiu-de-rezonanță – sala de concert, de teatru, de lectură, de cinema; evenimentele se distribuie spontan în freamătul-zgomot ce închide asurzitor posibilitatea oricărei ascultări reflexive – strada, mall-ul, holul.* (...) *Opera este acel ivit originar şi iluminator al unei ascunderi fertil însufleţite dinspre autorul lăuntric, inefabil şi relevabil ca de-tăinuit al Operei sale...*"[1]

SUMMARY

Loredana Baltazar

Portrait of a compositional attitude: George Balint

Because George Balint occupied a privileged place among the representative personalities of the local cultural landscape, that of a pertinent thinker and analyst, deeply involved in evaluating the complexity of the contemporary musical phenomenon, the 68th CD of the *Anthology of Romanian Music* was

[1] Apostu, Andra, *De vorbă cu George Balint*, în Revista *Muzica* nr. 8 / 2016, p. 20

dedicated to him, in the form of a suite of five landmarks extracted from the organic edifice of his creation.

George Balint belonged to a distinctly individualized creative typology, unquestionably attached to the plurivalence of the semantic field, to interartistic approaches, to the quasi-infinite combinatorial possibilities applicable to sound morphology and syntax. The five works included on the CD feature symphonic, concertante and solo-chamber creations, professional recordings of impeccable quality, which reveal the composer's constant preoccupation with delving into the depths of sound as a consequence of his own reflexivity.