STUDII

Aurel Stroe și Iannis Xenakis. Scurte întâlniri stilistice providențiale[1]

Corneliu Dan Georgescu

Fiecare compozitor are premizele și modelele sale și întâlnește inevitabil pe drumul său creator diferite personalități, cu care poate rezona mai mult sau mai puțin. Nu rareori și cu nimic mai puțin fructuoase sunt însă cazurile în care, pe deasupra unor influențe generale, se poate recunoaște o legătura directă între anumite opere concrete ale artiștilor respectivi. În cele ce urmează mă voi ocupa nu de influențele stilistice curente între compozitori, ci de *circulația directă a unor idei sau „gesturi componistice" concrete între ei,* ceea ce aș numi, spre deosebire de „contactul stilistic" convențional, „contact ideatic".

Sunt cunoscute cel puțin câteva asemenea „contacte ideatice" decisive din istoria muzicii clasice, de fiecare dată vizând aspecte diferite și având o semnificație diferită, atât pentru artiștii respectivi, cât și pentru contextul lor cultural. Astfel poate fi amintit cazul lui Heinrich Schütz (1585-1672), a cărui evoluție componistică s-a desăvârșit prin rezultatele celor două călătorii de studii ale sale efectuate la Veneția, unde a cunoscut îndeaproape opera marilor maeștri ai timpului, Giovanni Gabrieli (1554/57-1612) și Claudio Monteverdi (1567-1643), care au influențat până la coincidență două faze din

[1] Comunicare susținută la simpozionul din 27 mai 2022, în cadrul Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, București

creația sa. Este de asemeni binecunoscut faptul că J.S. Bach (1685-1750) nu și-a făcut probleme în a copia și, parțial, a-și însuși o serie de concerte ale lui Antonio Vivaldi (1678-1741), al cărui stil l-a integrat perfect în creația sa originală. Poate mai puțin manifeste, dar nu mai puțin importante sunt împrumuturile tematice și stilistice făcute de W.A. Mozart (1756-1781) din opera italiană a timpului, reprezentată, între alții, de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Un așa numit „împrumut ideatic direct", ca în unele dintre cazurile citate, este mult mai important chiar decât folosirea comună timp de secole a unor idei liturgice cum ar fi tema *Dies Irae*, care poate fi însă foarte divers tratată din punct de vedere stilistic (vezi Antonio Salieri, Luigi Cherubini, Wolfgang Amadeus Mozart, Giuseppe Verdi, Antonin Dvorak, Franz Liszt, Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns, Gustav Mahler, Sergei Rachmaninov, Benjamin Britten, Hans Werner Henze, Ernst Krenek, Bernd Alois Zimmermann, Dmitri Șostakovici – și încă mulți alții).

Mă voi referi în continuare la trei asemenea situații din creația compozitorilor români Corneliu Cezar (1937-1997), Anatol Vieru (1926-1998) și Aurel Stroe (1932-2008), cazuri care au avut o deosebită importanță în muzica românească modernă într-un moment cheie al dezvoltării ei: noua deschidere către occident din anii 1960-65, după o lungă perioadă de izolare forțată. Și anume, „deschidere" nu doar spre muzica franceză sau germană, cu care contactele persistau încă, într-o oarecare măsură, ci și spre muzica americană, în acei ani aproape total necunoscută la București.

Este vorba în primul rând de ideea *continuum-ului*, sugerând trei situații, numite aici simbolic: *vidul inițial, „înainte de facerea lumii"* sau *cel final, „după sfârșitul lumii"*, sau *permanenta prezență,* – în toate cazurile, sugerând *nemișcarea, nesfârșitul, abolirea timpului, „regăsirea infinitului în clipa trecătoare",* deci, o dimensiune ce depășește viața cotidiană. Desigur că se pot discuta multe aici, de exemplu, dacă este vorba de un *vid* sau de un *plin* inițial sau final.

Întâlnim prima situație („vidul inițial"), de exemplu, în începutul Simfoniei a IX-a de Beethoven în re minor Op. 125

(p.a. 1824), care a inspirat nenumărați compozitori, între care pe Brahms în prima temă a concertului său nr. 1 pentru pian și orchestră în re minor Op. 15 (p.a. 1859) sau în introducerea la prima sa simfonie în do minor Op. 68 (p.a. 1867), pe Wagner, în introducerea la opera *Aurul Rinului* (p.a. 1869), poate și pe Enescu, în lunga pedală ce însoțește prima temă a *Octetului* său în do major Op.7 (p.a. 1900).

Situația a 2-a („vidul final”) este reprezentată de către aproape orice sfârșit al unei compoziții mai ample clasice (preludii pentru orgă de Bach, dar mai ales Coda simfoniilor sau concertelor clasice), un lung *jubilatio apoteotic* static pe un acord major figurat, cu elemente repetitive.

Iar cea de a treia situație („permanenta prezență”) este optim reprezentată prin isonul clasic din muzica psaltică (bizantină), dar prezent și atunci când se apelează la sonoritatea instrumentului folcloric cimpoi (cum ar fi în finalul simfoniei nr. 104 în re major de Haydn, ce poartă ocazional acest nume, atribuit mai târziu: „Simfonia cu cimpoi”).

Am acordat aici o atenție deosebită acestei teme – *continuumul* – pentru că ea va fi prezentă, în diferite forme, în toate muzicile abordate de mine aici.

Și preluarea acestei opțiuni în sine este un fel de împrumut... Și el s-a axat pe relativ noua atitudine a anilor 1960, îmbrățișată de unii compozitori moderniști (unul dintre cei mai consecvenți fiind György Ligeti: *Athmosphères*, 1961, *Lontano*, 1965 etc.) ca reacție la discontinuitatea dominantă în perioada post-dodecafonistă, care va culmina prin piese cum ar fi *Momente* de Karlheinz Stockhausen (1965), compozitor care, la rândul lui, va compune și el „pe această linie” piesa *Stimmung* (1968). Dar chiar dacă ar fi posibil de „identificat” primul compozitor care a folosit un continuum într-o lucrare a sa în perioada de după 1950, el nu poate considera că ceilalți care fac același lucru, ar fi preluat ideea de la el: ideea este prea generală, continuum a existat, sub diferite forme, de când lumea, în diferite perioade, el este ceva ce „stă la dispoziție tuturor” virtual. Nici de această ipostază nu mă voi ocupa, ci de situația în care *o idee este într-o asemenea măsură „pesonalizată”, încât preluarea ei poate fi imediat recunoscută.*

În acest sens, există un caz extrem al continuum-ului: piesa *Composition 60#7* de La Monte Young (1935), scrisă și cântată în 1960, constă exclusiv dintr-un singur sunet nesfârșit, o pedală pe o cvintă, plus indicația „să fie ținut timp îndelungat" ["to be long held for a long time"]: o ruptură radicală cu abundența informației obișnuite în acei ani, de exemplu, a unei muzici post-seriale, stochastice sau aleatorice. O indiscutabilă reluare directă a acestei idei o reprezintă piesa lui Cornel Cezar, *Aum* (scrisă și cântată în 1965), o pedală de asemeni bazată pe un acord consonant ca și nesfârșit. Aceasta piesă, alături de orientarea către o mistică extrem-asiatică a constituit o noutate absolută pentru muzica românească a acelor ani, în contextul unei deschideri destul de reținute spre zona Stravinski-Bartók sau către serialism. Dacă originea ideii este evidentă, prelucrarea ei de către Cezar nu mai este atât de radicală, la el apărând și alte evenimente muzicale pe această pedală (dar și această situație o întâlnim la La Monte Young). Asemenea distincții vor apărea în cele mai multe cazuri similare, în care *o idee foarte pregnantă* nu permite o preluare 100% exactă, care ar echivala cu o pastișă, dar rămâne pe deplin perceptibilă, datorită pregnanței ei, chiar dacă modificări importante o schimbă parțial.

În creația unui compozitor de asemeni american, mult timp foarte puțin cunoscut nu numai în România, și anume Charles Ives (1874-1954), piesa *The Unanswered Question* (scrisă între 1906-30, p.a. 1946), foarte originală prin ideea ei simplă și, cel puțin parțial, bizară, ocupă un loc deosebit. Această piesă constă exclusiv din simpla suprapunere a trei straturi de muzici diferite, evoluând independent: un continuum în pianissimo pasiv, lent, difuz, la ansamblul de coarde, întrerupt periodic de două muzici active: o grupă de suflători (un grup de patru flauți, oboi sau clarineți) și un solo la trompetă revenind obsedant. Nu mai puțin deosebită este piesa lui Anatol Vieru (1926-1998), *Clepsidra I*, scrisă în 1969 la comanda festivalului de la Donaueschingen și cântată în primă audiție acolo, piesă constând de asemenea din trei straturi muzicale cu funcții asemănătoare (numite de el: *Perpetuum, Ephemeride,*

Solo), executate de coarde în pianissimo, respectiv de un ansamblu mixt (inclusiv percuție) și de o trompetă solo. Această piesă marchează în creația lui Vieru un punct culminant al perioadei sale radical-moderniste și joacă un rol esențial în muzica românească a timpului, și nu numai, prin aceea că o aduce pe scena festivalului de la Donaueschingen. Importante și fecunde au fost, în contextul informalului aleatoric sau al improvizației colective, mai ales ideea unei *organizări foarte clare a muzicii*, fie pe un singur plan, fie desfășurată pe straturi independente; nu mai puțin rodnică a fost ceva mai târziu, ideea alăturării unor structuri temporale diferite: o structură *lent* evolutivă, alta *normal* evolutivă și o a treia, *statică*, repetitivă. Această concepție aduce piesele lui Ives și Vieru alături, deși există multe deosebiri importante în realizarea lor sonoră, la nivelul substanței muzicale propriu zise, piesa lui Vieru reprezentând, între altele, o adevărat colecție de culori instrumentale moderne, de neconceput pe vremea lui Ives.

Tot în acei ani de relativă liberalizare politică și culturală în România, apar și primele compoziții radicale ale lui Aurel Stroe (1932-2008): numai un an după *Uvertura Burlescă* (1961), compune el *Monumentum* (1960-61), apoi *Arcade* (1962-63), *Armonia pentru suflători* (1963), *Muzica pentru Oedip la Colona* (1963), *Muzica de concert pentru pian și orchestră* (1964-65) și *Doar prin timp este timpul cucerit* (1965), în fine *Laude I și II* (1966-68) și *Canto I și II* (1967-71), care încheie această foarte bogată perioadă de creație. Curând, el se va concentra pe ideea morfogenezei și a sistemelor de acordaj descrise de Alain Daniélou. Dar și în această primă perioadă, există la Stroe câteva marcante schimbari de orientare, între care și cea realizată prin *Muzica de concert pentru pian și orchestră,* dusă la extrem prin *Laude*, piese în care compoziția se axează pe *distribuția relativ omogenă quasi-haotică a unui material muzical bine definit structural într-o macroformă geometrică*, precum și pe duritatea timbrală, toate impuse cu o claritate șocantă și o aparentă simplitate deconcertantă.

În cele ce urmează, o comparație între Aurel Stroe și

Iannis Xenakis (1922-2001) va aduce în discuție o serie de aspecte intime ale modului însuși de a privi muzica. Astfel, Aurel Stroe a afirmat repetat că *el nu scrie o muzică stocastică, muzica sa fiind strict determinată*, în acel timp, prin programe de compozitie (MusGener, Prat). Dacă există o contradicție flagrantă între modul de producere a unei muzici strict programate, deci „omogen logică" și o muzică dorită a fi „omogen ne-logică, haotică, întâmplătoare", cum este cea stocastică a lui Xenakis, nu același lucru s-ar putea spune despre *rezultatul sonor* al acestor două proceduri: în cazul lucrărilor amintite mai sus ale acestor doi compozitori există mari similitudini în „manipularea" haosului.

Dar problema merită mai multă atenție. În mod similar, apropierea dintre distribuția complexă, cvasi-haotică a sunetelor din muzica *total determinată* a serialismului integral din ultima sa perioadă și distribuția reală haotică din muzica *total nedeterminată* a improvizației parțiale introdusă de muzica aleatorică, ne apare, dintr-o perspectivă mai largă, indiscutabilă. Am arătat în mai multe studii, în special referitoare la improvizație, că „extremele se pot atinge" în multe cazuri: astfel, de exemplu, o muzică modernă programată la computer, deci *strict controlată logic în evoluția ei*, poate simula „improvizația spontană" chiar mai convingător decât o poate realiza o improvizație efectivă, reală. Dacă suntem interesați de rezultatul auditiv – iar muzica este concepută pentru a fi ascultată, nu analizată – nu vom putea găsi diferențe auditive esențiale între o distribuție haotică *strict controlată* sau *strict necontrolată* a materialului. Stroe amintea nu o dată că *hazardul pur* – și aici este vorba într-adevăr despre asta, și mai puțin despre intenții declarate sau tehnici de compoziție – este foarte greu de obținut empiric, doar un program complex de calculator îl poate simula efectiv. De fapt, problema se reduce la necesitatea de a deosebi *modul în care este produs cev*a de *rezultatul său,* sau, pe un plan și mai profund, la opoziția *la nivel informațional* între entropia și redundanța *reale* ale unor structuri, *indiferent cum au fost produse ele*. Astfel, o entropie maximă (ca în unele partituri atât la Xenakis cât și la Stroe, dar și la alții) poate fi produsă fie printr-o distribuție probabilistic-

stocastică, fie prin procedee combinatorice complexe, fie spontan, improvizatoric. Va fi greu, dacă nu imposibil, a găsi deosebiri între ele *la nivel perceptiv*.

În acest sens, mai ales apropierea între *Eonta* de Iannis Xenakis, scrisă în 1964, pentru alămuri și pian, și *Muzica de concert pentru pian și orchestră* de Aurel Stroe (terminată în 1965, pentru alămuri, pian și percuție – grup de instrumente care este de altfel tratat ca un fel de prelungire a capacităților percusive ale pianului) este semnificativă.

Este vorba mai întâi de alegerea unei formații constând din partide distincte (grup de alămuri omogen, opus manifest pianului solistic – în cazul *Muzicii de concert,* însoțit și de percuție), respectiv, de opoziția între două masse sonore compacte, foarte contrastante timbral, sugerând vag opoziția clasică între *Tutti* și *Solo*. „Tutti”-ul la alămuri oferă momente de stabilitate prin segmente omofonice relativ simple (dar care pot fi reprezentate și prin pauze durând minute în șir – un procedeu a cărui „pregnanță pasivă” nu poate fi trecută cu vederea), în contrast cu partida „Solo” a unui pian concertant, care execută cu o virtuozitate neobosită, aproape mecanică, o muzică monotonă în variabilitatea ei informală complexă, fără nicio „fisură expresivă”. Comune ambilor compozitori le sunt, pe de o parte, *distribuția sunetelor*, cvasi-haotic programată, respectiv haotic-stocastică, probabilistică (în ceea ce privește înălțimea, durata, registrul, modul de atac, ceea ce impune pe suprafețe mari un fel de „hegemonie a microstructurii” prin aglomerări sau rarefieri succesive, adică „nori” de sunete mai mult sau mai puțin denși), dar, pe de altă parte, și *geometria arhitecturală elementară a macroformei*. Marile contraste de timbru și de scriitură muzicală (*secco* în opoziție cu *tenuto*, salturi intervalice la pian în opoziție cu sunete statice la alămuri, diferite grade de densitate sonoră, disonanță, stridență, duritate), un fel de „bucurie de a cânta cu structuri pure, *anti-expresive*” – toate acestea aduc cele două piese descrise foarte aproape*. Laude I* va parcurge apoi același traseu până la limită, folosind un singur grup timbral, un ansamblu de coarde, dar și o opoziție binară foarte eficientă sonor, existentă în cadrul acestuia (între *tenuto* și *pizzicato à la Bartók*). În cazul *Muzicii de concert* a lui

Stroe se impune cu o *pregnanță maximă* (pe care nu o mai regăsim în acest grad la Xenakis) opoziția între *entropia extremă* a pasajelor de pian solo (în părțile 1 și 3), dinamice, permanent schimbătoare, decurgând imprevizibil, și *redundanța maximă* a Armoniei Tutti-ului instrumentelor de alamă (părțile 2 și 4), statice, non-evolutive, decurgând previzibil. Dacă o asemenea opoziție este avută în vedere și de Xenakis, ea nu atinge la el radicalitatea pe care o găsim la Stroe: invers decât la relația între continuum-ul lui La Monte Young și cel al lui Cezar, unde ideea primă era mai radicală. Regia scenică tipică din Eonta nu are un corespondent sonor pregnant, deci nu poate fi luată în considerare decât lateral.

În timp ce Stroe își va lărgi considerabil paleta compozițională în anii următori, interesul pentru *includerea pasajelor haotice* (în special pe linia improvizațiilor colective axate pe „mobile”) se va regăsi și în ultimele sale compoziții scrise la Mannheim după 1985. Iar arhitectura geometrică clară, cu linii frapante, aproape clasice, ca și asprimea limbajului, inclusiv cel timbral, cu o expresivitate proprie, epurată de orice sentimentalism, vor rămâne comune muzicii sale și își vor găsi destul de greu continuatori.

O precizare nu lipsită de importanță: nu poate fi în niciun caz vorba de plagiat în aceste trei cazuri. Este vorba doar de preluarea, într-adevăr directă, a unei idei, dar și, mai ales, de unele deosebiri esențiale între ideea originală și cele *presupus* inspirate din ea (pentru că nu putem ști sigur dacă acest gest a fost conștient făcut, și – chiar dacă este puțin probabil – dacă nu este vorba de o simplă coincidență); ce se poate afirma cu precizie este că *avangarda românească a timpului era foarte atentă la ceea ce se petrece în occident* și era gata să preia tot ce i se părea potrivit, dar și să modifice, prelucreze liber sugestiile.

Asemenea deosebiri apar, de exemplu, în ceea ce privește raportul între *previzibil* și *imprevizibil*. Astfel, așa cum am mai arătat, la La Monte Young există o pedală pură, permanent previzibilă, iar la Cezar apar și elemente imprevizibile (în mare parte improvizații, unele adăugate mai

târziu de interpreți); la Ives, solo-ul de trompetă repetă invariabil un „motiv-întrebare”, în timp ce la Vieru acest solo este o improvizație, deci aduce ceva permanent nou. Și dacă la Stroe și Xenakis „orientarea timbrală” este identică, diferențele de detaliu și de macrostructură sunt și mai mari, Stroe conducând ideea lui Xenakis la extrem. În toate cele trei cazuri, deosebirile sunt evidente, dar *pregnanța excepțională a ideii inspiratoare,* la care m-am referit în repetate rânduri, *face ca asemănările să nu poată fi trecute cu vederea*. Este, într-un fel, ca și cum un sculptor ar vrea să se inspire din *Columna Infinită* a lui Constantin Brâncuși: originalitatea unică a acestei capodopere își va lăsa amprenta incontestabilă pe orice „împrumut ideatic”.

S-ar putea afirma că *ideile foarte pregnante reprezintă „drumuri închise”*, ele pot fi doar imitate, comentate etc., dar rareori duse mai departe.

Însă eventuala întrebare: este mai puțin bine „a prelua ceva” decât „a inventa ceva”, va trebui să rămână fără răspuns, deoarece ea este irelevantă din punct de vedere al valorii unei opere de artă. Sursa unei idei este desigur importantă din punct de vedere documentar, dar nu ea ne mai interesează la audierea unei muzici. În plus, una și aceeași idee poate avea semnificații diferite, la autori diferiți și în diferite medii culturale – este cazul tuturor „preluărilor ideatice” descrise aici.

Atât Cezar, cât și Vieru sau Stroe nu au rămas mult timp în acest punct al unei întâlniri care a fost providențială, atât pentru ei, cât și pentru muzica românească, pentru că astfel de întâlniri ocazionale pot avea consecințe de durată asupra întregului context muzical în care se înscrie opera multor alți compozitori. Ei au făcut parte din acel grup restrâns de compozitori români care au avut acces în anii 1960 la „ultima expresie” a avangardei occidentale, inclusiv americane, și au reacționat prompt – iar acest fapt nu poate fi privit astăzi decât pozitiv, pentru că i-a informat și inspirat și pe cei care nu au avut acces direct la muzica lui La Monte Young, Ives sau Xenakis.

Asemenea „împrumuturi ideatice” (pentru că nu au fost nici pe departe singurele) au contribuit în anii 1960 la ieșirea muzicii românești dintr-o izolare fără precedent, au facilitat

desprinderea de ultimele urme nefaste ale „realismului socialist” și poate și eliberarea de o preocupare obsesivă cu sugestiile enesciene, și au ajutat chiar la degajarea tinerei avangarde românești de post-serialism și aleatorism, dacă pentru unii încă atrăgătoare, de fapt destul de obosite după câteva decenii de practică intensivă, sau lipsite de o perspectivă mai largă. Aceasta a reprezentat, de asemenea, un pas decisiv în afirmarea acelei generații numite în Germania „generația de aur”, generație care, în mare parte datorită burselor DAAD – de care, între compozitorii români, au fost singurii care au beneficiat atunci, ceea ce le-a asigurat o informare completă, solidă – a reușit, datorită în parte și unor asemenea concise „preluări ideatice” bine alese, să aducă din nou muzica românească, după Enescu, pe marea scenă a lumii.

Neckarsteinach, aprilie 2022

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

Aurel Stroe and Iannis Xenakis.
Brief providential stylistic meetings

Few ideas are "spontaneous", arise from nothingness, even if this is the impression of their authors and, above all, even if the history of their birth is not known. In general, stylistic influences can be detected without difficulty, especially those that circulate in the context of a limited period or "cultural area"; more difficult – and not only in terms of proper documentation – is the attempt to explain some direct borrowing, of what we have called "ideational loan", because it refers to a concrete idea and requires a fairly fine differentiation between nuances. This is because in principle, although rarely an idea can still appear simultaneously in different authors, as can be the anonymous product of the spirit of the time, it can "float in the air", offering

itself to all those interested; it is, for example, the case of technical inventions or fashion. Or, on the other hand, it can appear in very close variants.

In this text we are not interested in the administrative-legal aspects of the problem, but only in the artistic ones. Because such an "ideational loan" can boost not only the artist in question, but also an entire work or cultural orientation, so it can act positively. This is the case of Romanian music from 1955-65, recently and incompletely still freed from the restrictions of socialist realism and still fascinated by the Enescu legacy, which had begun to be analyzed and understood. Very attentive and interested in everything that happens in the West, most of the young Romanian composers at that time did not have access to the necessary information; however, in those years many ideas were taken, technical processes, especially from Germany and France, then, at first only indirectly, from the USA.

The "ideational loans" described below were received as radical innovations in the Romanian context and played an important role in enlarging the sphere of creative pursuits of the Romanian avant-garde. In all three cases, the initial ideas, very well chosen, were modified, processed by the respective composers; their special poignancy, however, makes them remain fully perceptible. If such an idea is of course captivating, it does not allow for its development without imposing its originality. It could be said that very strong ideas are closed roads; much more generous and flexible are the usual ideas.