

STUDII

Tragicul contradicțiilor irezolvabile. „Privirea în gol“ a lui Aurel Stroe*

Corneliu Dan Georgescu

1. Noțiunea generală de Tragic

- 1.1 Prolog
- 1.2. Modalități de implicare a Tragicului în muzică
- 1.3. Cu privire la definirea Tragicului
- 1.4. Privire istorică asupra Tragicului în muzică
- 1.5. Două strategii de analizare a Tragicului în muzică.
- 1.6. Transferul modelului dramei din planul metaforic în planul compozițional
Considerarea Tragicului la un nivel abstract

2. Tragicul în muzica lui Aurel Stroe

- 2.1. Tragicul în muzica românească
- 2.2. „Geometria algoritmizată“ și lipsa de afectivitate
- 2.3. Dramaturgia muzicală. Metafora ca simbol al formei
- 2.4. Incompatibilități între sisteme de acordaj, sisteme ritmice, limbaje muzicale, nivele informaționale, opțiuni estetice
- 2.5. Dimensiuni ale Tragicului la Stroe: „privirea în abis“, golul, suprafețele monotone, „catastrofele“, „degradarea“ informației, conflictele irezolvabile, evitarea apoteozelor
- 2.6. Concluzie. Epilog

1.1. Așa cum adesea se întâmplă în cazul unor mari personalități, în ultimii ani s-a creat în jurul lui Aurel Stroe un fel de mit. Numele său inspiră un respect aproape mistic, care exclude orice critică, abatere de la o anumită viziune asupra sa definitiv stabilită, susținută consecvent de către el însuși, viziune ce se bazează pe o serie de noțiuni ca acelea de morfogeneză, teoria catastrofelor, legile termodinamicii, incomensurabilitatea unor sisteme de acordaj etc. Unele dintre aceste noțiuni-cheie ale *Credo*-ului său muzical necesită o anumită inițiere pentru a fi corect înțelese – chiar și aceasta aparține aurei misterioase a unui mit. Dar tot astfel este implicată și o anumită îngustare a unghiului de vedere: aspectele asupra cărora Stroe nu s-a exprimat sunt mai puțin abordate în cercetarea actuală sau sunt chiar trecute cu vederea. Între acestea ar fi de amintit eficiența neobișnuită a culorilor sale timbrale, plasticitatea „personajelor” sale muzicale, echilibrul segmentelor formei, dramaturgia ei, și în general, sensul și expresivitatea muzicii sale. Stroe voia ca muzica sa să aibă înaintea de toate o *valoare cognitivă* și refuza interpretări care ar fi definit compozițiile sale ca arhetipale, transcendente, românești etc.; o discuție despre Tragicul muzicii sale ar fi privit-o probabil ca îndoielnică. Cu atât mai mult cu cât, dacă de la Aristotel există o poetică a tragediei și de la Schelling o filozofie a Tragicului [Szondi 1961:7], o teorie coerentă a Tragicului în muzică rămâne o sarcină încă nerezolvată. Dar chiar definirea sensului noțiunii generale de Tragic pune încă probleme.

„Istoria filozofiei Tragicului nu este nici ea însăși străină de tragic. Ea se aseamănă cu zborul lui Icar. Cu cât mai mult se apropie de noțiunea generală, cu atât mai puțin își păstrează substanța careia îi datorează avântul ei. La înălțimea unei priviri în structura respectivă [...] ea cade fără puteri în ea însăși.” [Szondi 1978:200] **

Această formulare este valabilă pe deplin și în cazul unei teorii a Tragicului în muzică și în această lumină trebuie privite cele ce urmează: cu rezervă, dar și cu deschidere.

O discuție despre Tragic în muzică este și va rămâne întotdeauna problematică din multe motive. Ca și în cazul considerării Sublimului, ea presupune o anumită sensibilitate și înțelegere pentru interpretări ale unor sensuri care nu se regăsesc în mod obiectiv la nivelul structurii muzicale – și asta, o spunem deschis, nu stă la îndemâna oricui. O asemenea discuție atinge însă și întrebarea fundamentală, dacă muzica poate exprima ceva, și dacă da, ce și cum anume – și *pentru cine?* Deoarece problema Tragicului muzical privește *percepția muzicii* și, în principiu, fiecare poate recunoaște în muzică ceea ce poate sau vrea el, inclusiv Tragic sau Comic – sau nimic. În contextul lungului lanț al comunicării între intențiile subiective ale compozitorului și subiectivitatea ascultătorului se găsesc însă – împreună cu tehnici componistice, elemente de notație, de execuție, înregistrare, transmitere și recepție – anumite *structuri muzicale*. Chiar dacă acestea sunt aproape întotdeauna susținute și colorate de o anumită tematică literară și funcționează doar într-un anumit context, putem încerca să le descriem obiectiv și să ne bazăm pe ele în tentativa de a înțelege sensul unei muzici.

1.2. Ne putem referi la patru situații în care Tragicul este implicat în muzică:

1.2.1. *muzica este legată direct de o anumită dramă sau text*, deci, de un anumit subiect literar tragic – ca în genurile muzicii vocale cum ar fi opera, cantata, corul, liedul – de exemplu la Monteverdi, Wagner, Verdi, Enescu, Alban Berg;

1.2.2. *unei muzici instrumentale îi este atribuit un anumit program* – ca într-un poem simfonic sau uvertură de concert - de exemplu la Beethoven în *Coriolan*, la Liszt sau Richard Strauss. Aceste prime două puncte se bazează pe asocierea muzicii cu o tematică literară, care poate conține sau se poate referi la un subiect tragic – asociere care poate îmbrăca și forma mai puțin cunoscută a adăugării ulterioare a unui text unei muzici deja existente [Stollberg 2014:77].

1.2.3. *o muzică instrumentală este caracterizată printr-un titlu ca „tragică”* – ca de exemplu în Simfonia a 4-a **Tragica**

în do minor D 417, 1816, de Franz Schubert, **Uvertura tragică** Op. 81 în re minor, 1860, de Johannes Brahms sau în **Prolog simfonic la o tragedie** de Max Reger, op. 108, 1908. Aceasta nu înseamnă însă că muzica respectivă este într-adevăr tragică: simfonia lui Schubert a fost considerată „tragic voită, dar numai patetic reușită” [Stollberg 2014:405] iar uvertura lui Brahms a fost percepută ca o „melancolie nobilă” și nu ca o muzică tragică [Stollberg 2014:334]. De altfel, este posibil ca și în cazul unei opere cu subiect literar tragic, muzica să fie doar patetică, melancolică sau chiar neutră.

1.2.4. Tragicul este exprimat *prin anumite structuri muzicale*, ca de exemplu în partea I-a din simfonia a 5-a Op. 18 în do minor, 1818, de Beethoven, în **Simfonia Neterminată** în si minor D 759, 1822, de Schubert sau în simfonia a 6-a în la minor, 1903-04, de Gustav Mahler - în cazul căreia doar la cea de a treia execuție a ei a primit atributul de tragică și este de fapt una din puținele simfonii, care au un „final catastrofal” [Stollberg 2014:640].

Este evident ca acest ultim punct este punctul critic, deoarece aici nu există vreo asociere cu un conținut explicit tragic; în același timp, el este un punct esențial, deoarece doar el pune la dispoziția celorlalte puncte substanța muzicală potrivită și numai el ar putea răspunde la întrebarea, dacă există un *Tragic immanent muzical*.

În general, ideea înțelegerii sunetului nu din perspectiva regulilor naturii sau societății, ci *autonom*, ca și „*considerarea unei ontologii a muzicii dintr-o rațiune estetică*” [Hindrichs 2014:7] nu sunt teze unanim acceptate. Deoarece pare la fel de dificil, pe de o parte, a elibera muzica de sensurile sau simbolismul *adăugate* ca și, pe de altă parte, a găsi structuri muzicale, care – separate de contextul lor social-istoric – să (mai) poată exprima ceva *în sine*. Dar nu vom renunța la această idee.

1.3. Referitor la noțiunea generală de Tragic: τραγικός (noțiune care provine inițial din cuvintele τράγος, *tragos*, „țap” și

ὤδῆ, *ōdē*, „cântec” și desemnează o formă de spectacol apărută în cadrul festivităților din Athena în cinstea zeului Dionysos și permanent dezvoltată) înseamnă la Aristoteles – care se referă la tragedie ca *formă literară* – un eveniment, care provoacă în același timp milă (*eleos*) față de cel afectat, ca și teamă (*phobos*) pentru noi înșine și prin aceasta, o purificare (*katharsis*) cu privire la asemenea stări [Aristoteles 1994: 1449b24ff]. Tragediile antice au constituit – prin figuri cum ar fi acelea ale lui Agamemnon, Orestes (Aischylos), Antigone, Œdipus, Elektra (Sophokles), Herakles, Iphigenia, Medea (Euripides) etc. – fondul de bază din care s-a inspirat permanent Tragicul european de mai târziu.

Noțiunea de Tragic trebuie deosebită de alte noțiuni cum ar fi acelea de patetic, trist, nefericit, melancolic, depresiv, pesimist, zguduitoare, fatal, fără speranță, catastrofal, dezastruos, groaznic, suferind, dezolat, apăsător, cumplit etc. Unele înrudiri între noțiuni, în special cu cele de *dramatic* și *sublim*, nu pot fi trecute cu vederea; deoarece Tragicul devine perceptibil doar printr-o anumită dramaturgie, iar în absența Sublimului nu mai poate fi vorba de Tragic: trebuie considerată partea sublimă a Tragicului, deoarece ea există întotdeauna când este vorba de un *efect tragic autentic* [Hartmann 1983:383]. Există multe asemănări și în descrierea Tragicului și a Sublimului [Feger 2007:49-80].

Antonime ale Tragicului sunt noțiunile: comic (cu toate că există și un gen tragic-comic), ironic, vesel etc. iar grotescul poate acționa ocazional atât comic cât și tragic.

Nu avem o definiție unică a Tragicului în muzică, ci doar descrierile unor diferite lucrări care sunt percepute ca tragice – cum ar fi simfonia a 6-a de Mahler deja amintită [Redepenning 2011:326-331] [Stollberg 2014:621-686].

1.4. Există anumite perioade în care Tragicul muzical era o temă importantă, cum ar fi perioada de după emanciparea muzicii instrumentale la începutul sec. al XIX-lea [Stollberg

2014:47] și în muzica romantismului, perioadă în care noțiunea de Tragic era foarte prețuită, iar atribuirea ei bine cântărită și, după cum am văzut, adesea contestată. Există însă și alte perioade, care nu au manifestat niciun interes – cum ar fi muzica franceză de după primul război mondial, până către 1930 („les années folles“) [Guilleminault 1962]. Dar, dacă după Berlioz și Saint-Saëns, muzica franceză se distanțase încă din secolul al XIX-lea de cea germană, în general, impresionismul, futurismul, dadaismul, neoclasicismul, adaptările de jazz etc. de mai târziu semnifică un refuz categoric al patosului și dramaticului, și astfel și al Tragicului – dacă nu dorim să vedem în nihilismul disperat al subtextului mișcării dada în forma ei inițială anumite caracteristice tragice. Este discutabil de asemenea, dacă în muzica europeană până la Monteverdi, în tradițiile culturale ale Asiei sau chiar în muzica tradițională în principiu poate fi vorba de Tragic – cel puțin, în sensul în care îl înțelegem noi azi. Iar în contextul modernismului tragedia ar fi „depășită, anacronică, chiar moartă” [Steiner 1963 după Höfele în Menicacci 2016:71]; ea ar fi legată de nihilism și ar fi oricum incompatibilă cu creștinismul, deoarece *Soarta* (μοίρα antică) nu mai este atotputernică, și există *Mântuirea*, care depășește Tragicul [Givone în Menicacci, 2016:21-32]. „Tragicul destinului se transformă în spațiul creștin într-un Tragic al individualității și al conștiinței” [Szondi 1961:74]. Dar chiar noțiunea de Tragic poate avea înțelesuri foarte diferite: Tragicul antic (care a inspirat și Tragicul renașterii și a însoțit apoi întreaga evoluție a operei) nu este același lucru cu Tragicul romantic sau cel al expresionismului. În concluzie, pare absurd a vorbi despre un „Tragic muzical” general valabil.

1.5. Se pot imagina două strategii pentru a ne apropia de noțiunea de Tragic în muzică. Mai întâi, am putea încerca să definim muzica ce ilustrează teme sau personaje tragice recunoscute ca atare (Oedipus, Elektra, Salomea, Coriolan, Otthello, Hamlet, Manfred, Brunhilde, Siegfried, Wozzek etc.), deoarece se poate presupune că anumite structuri muzicale sunt preferate în asemenea situații. În al doilea rând, am putea însă considera *principiile abstracte care stau la baza noțiunii*

generale de Tragic la nivel filozofic sau literar, urmând ca apoi să încercăm să aplicăm la muzică aceste principii, selectiv și diferențiat, cu alte cuvinte, să „transferăm” aceste principii la nivelul structurii muzicale. Astfel ar fi, de exemplu, ideea înfrângerii într-o luptă nobilă, dreaptă sau ideea unor conflicte irezolvabile, a rupturii, despărțirii, care provoacă suferință, milă și teamă, dar, în același timp, deschid o perspectivă mai înaltă etc.

1.6. Am putea vorbi despre *tragedii abstracte*, despre *dramă ca model de referință pentru forma muzicală* [Stollberg 2014:48], despre *transferul modelului dramatic de la nivelul metaforic la cel componistic* [Stollberg 2014:60]. Se acceptă faptul că forma sonatei este în sine *dramatică* [Tovey 1944:238], chiar dacă accentuarea *simetriei* în această formă (de exemplu prin repriză) reprezintă un model contrar felului de a înțelege *dramatismul* [Hinrichsen 1996:16-17] [Stollberg 2014:73]. Pe de altă parte, se consideră și faptul că marea unitate de construcție a dramei grecești ar fi în sine „muzicală” [Schlegel 1803-04:75 după Stollberg 2014:75].

Se poate pune întrebarea, dacă *muzica tragediei* și *tragedia muzicală* înseamnă același lucru [Leo Schrade 1964 după Stollberg 2016:29], deoarece *tragedia ca formă* nu ar fi în mod necesar tragică, ci doar o formă literară codificată, care se bazează primar pe anumite structuri estetice bine definite [Biet 1997:82-83 după Zaiser în Menicacci 2016:57-70]. În toate aceste situații este vorba de „*paradigmatic plots*” sau „*plot archetype*” [Newcomb 1987:165-67 după Stollberg 2014:29], deci de *Formpatterns*; acestea ar decide conținutul unei opere – deci și un conținut tragic – și nu invers.

În pofida inevitabilelor asociații cu un *sens afectiv* (conflict, suferință, milă, teamă etc.) voi rămâne în ceea ce urmează consecvent la un nivel formal, abstract. Este vorba deci de viața, lupta și înfrângerea etc. structurilor muzicale, de conflicte irezolvabile muzicale, de „lipsa de speranță” pur muzicală, de catastrofe sau „surprize rele” muzicale ca și de o

dramaturgie proprie cu o eventuală evoluție tragică a formei muzicale.

Ca simboluri de mult acceptate ar putea fi citate tema „masculină” și „feminină” a sonatei [Stollberg 2014:28], a formulei „prin luptă spre victorie” sau chiar forma sonată privită ca un model al principiului *per aspera ad astra* [Stollberg 2014:29].

Aceasta, chiar dacă în simfonia a 5-a de Beethoven, care contează ca un exemplu neîntrecut al acestui model structural, ceea ce reprezintă momentul decisiv al concepției operei și anume, trecerea înscenată teatral către do-majorul majestuos al finalului [Stollberg 2014:130], abia în ultima versiune a sa din 1818 a înlocuit destul de convenționalul final inițial în do minor, în 6/8, din 1813 [Stollberg 2014:129], un final amintind mai degrabă părțile similare ale simfoniilor în tonalitate minoră ale lui Haydn sau Mozart. Doar prin această schimbare a devenit simfonia a 5-a ceea ce este ea astăzi: o exprimare exclusiv prin structuri muzicale a unor idei ca acelea de „destin”, „luptă” și „victorie”, interpretare care abia mai târziu a primit diverse comentarii literare.

Incontestabil este faptul că muzica posedă „proprietăți narrative” [Redepenning 2011:317] [Stollberg 2014:30] și mijloace proprii pur muzicale pentru a exprima *cauzalitate*, *dezvoltare*, *conflicte*, *rupturi*, poate și ceea ce numim „Tragicul destinului”, al unui „destin muzical”.

„Simfonia ca scenă imaginară” sau „Înscenare prin muzică” sunt titluri metaforice sugestive în acest sens [Redepenning u.a. 2011]. Un exemplu clasic ar fi „tema distrusă tragic formal” din finalul uverturii *Coriolan* de Beethoven [după Stollberg 2014:269]: o temă se destramă, moare, dispăre. Acest final este receptat în general ca tragic – dar nu și de Eduard Hanslik, care vede aici doar „muzică și nimic mai mult” [Hanslick 1854:87 după Stollberg 2014:282]. Problema

subiectivității unor asemenea constatări ne va însoți permanent.

Se acceptă azi faptul că deosebirea mult discutată în secolul al XIX-lea între o muzică cu program și „muzica absolută” era motivată mai mult ideologic decât structural și că ea trece pe lângă realitatea muzicală, deoarece granița între aceste două noțiuni este permeabilă [Wiora 1963:388 după Stollberg 2014:29].

Ar trebui privită totuși mai degrabă ca îndoielnică întrebarea, dacă absolut orice întrerupere subită a evoluției unei idei muzicale ar putea în principiu contribui cu ceva la percepția tragică a unei muzici [Stollberg 2014:33]. Deoarece se pune întrebarea: dacă nu se asociază cu o tematică literară, care poate fi explicit tragică, cum anume acționează acele „*paradigmatic plots*” sau „*plot archetype*” [Newcomb 1987:165-67 după Stollberg 2014:29] sau, în cazul nostru, structurile muzicale? Va trebui să reamintim ideea considerării unei ontologii a muzicii dintr-o rațiune estetică [Hindrichs 2014:7] și să acceptăm faptul că *structurile muzicale au un efect psihic propriu direct, nemijlocit, independent de orice argumente literare*. Deci „abstract” este aici doar punctul de plecare (structurile muzicale) și poate modul de acționare, efectul final este la fel de emoțional. Dar nu orice „catastrofă” structurală este tragică: un *efect tragic autentic* posedă întotdeauna o dimensiune sublimă, și acesta este un criteriu decisiv [Hartmann 1983:383].

2. Tragicul în muzica lui Aurel Stroe.

2.1. În ce măsură putem vorbi despre Tragic în muzica lui Aurel Stroe? În muzica românească, noțiunea de Tragic apare mult timp ca străină; această muzică a preferat mult timp în secolul al XIX-lea genuri ca opereta, rapsodia, vodevilul etc. apoi s-a caracterizat în prima jumătate a secolului al XX-lea (spre deosebire de literatură și mult mai aproape de pictură) printr-o estetică dominant liric-pitorească, idilică, „pășunistă”, apelând adesea la folclor (dar nu așa cum au făcut Stravinski sau Bartók, ci mai degrabă pe linia școlilor naționale ale

secolului al XIX-lea) sau la sugestii impresioniste, care apoi – prin „realismul socialist” ce a dominat motivat politic câteva decenii scena culturală românească – a fost „întregită” cu un patos standard obligatoriu optimist. Tragicul conținut în *Œdipus* sau în simfonia a 3-a enesciană a fost mai întâi abia receptat ca atare și rareori urmat. Se poate înțelege de ce mulți compozitori ai generațiilor de după 1960 – între care, în primul rând, cei formând așa numita „generație de aur”, căreia i-a aparținut și Stroe – s-au distanțat hotărât de această atitudine. Dar și astăzi, în timp ce parodia sau absurdul sunt „la ele acasă”, chiar și a vorbi numai despre Tragic în România – și nu numai în România – provoacă o oarecare nedumerire și confuzie.

Conform punctului de vedere enunțat, vom căuta la Stroe, Tragicul implicat în structura muzicală și nu pe cel din operele sale inspirate de tragedii antice, explicabil literar.

Un Tragic în sensul romantismului german sau al post-romantismului nu poate fi pus în discuție în cazul lui Stroe: cu toate că el și-a exprimat constant entuziasmul față de Gustav Mahler sau față de ultimele cvartete ale lui Beethoven, muzica sa pare mai degrabă să aparțină unei estetici pe linia Debussy-Satie, Strawinsky-Bartók, Messiaen, Xenakis, Varèse, Ives. Prin aceasta, ea este dominată de un *Weltanschauung* care se opune Tragicului romantic al marelui simfonii germane și – până la un punct – în general „condamnă” orice patos eroic sau tragic ca „lipsit de gust”.

2.2. Lucrări timpurii, dar semnificative ale lui Stroe, cum ar fi între altele **Arcade** pentru orchestră cu orgă și Ondes Martenot, 1962, **Muzica de concert pentru pian și orchestră**, 1965, sau **Laude I** pentru 28 coarde, 1966, care constituie o grupă specială în creația sa, se bazează în mod esențial pe *structuri geometrice extrem de economice din punct de vedere informațional*, pe algoritmi elementare, explicite sau implicite. Am putea vorbi în aceste cazuri despre o ciudată *lipsă a oricărei afectivități convenționale*, despre structuri aproape scheletice, care au în sine o valoare cognitivă, ca un obiect

natural și nimic mai mult. Acest scop a fost adesea asumat explicit de către compozitor. De remarcat faptul ca cel puțin perfecțiunea geometrică a **Arcadelor** frizează Sublimul.

2.3. În perioada următoare, trecând peste propriile declarații ale compozitorului orientate exclusiv pe analogii cu știința, muzica lui Stroe posedă o dramaturgie pregnantă. Această dramaturgie o relevă indirect el însuși uneori, prin asocieri metaforice. Astfel operele sale târzii sunt dominate de formulări ca: „*des formes naissent dans un milieu homogène*”, „*le carnaval d'Arlequin*”, „*ascension vers une mélodie lointaine*”, „*stabile reprise par raréfaction du multimobile*”, „*un reste non assimilé*”, „*les derniers survivants*”, „*forme à l'état naissant*”, „*anachrouses et chutes lentes*” etc.

Într-o formă sau alta, muzica a apelat întotdeauna la metafore pentru a exprima aspecte tehnice componistice, cum ar fi prin termeni ca *legato*, *allegro*, *crescendo*, *acut*, *grav*, *scară melodică*, *culoare*, *major și minor* etc. sau indicații uzuale ca *scherzando*, *con calore* sau *morendo* pentru a defini caracterul ei. În partiturile lui Stroe, metaforele acționează ca sugestii practice, care – conform declarațiilor sale – au rolul de a ajuta interpretii să înțeleagă mai bine sensul muzicii.

Asemenea sugestii apar însă și în titlul unor compoziții, și aici pot avea un alt efect. O denumire cum ar fi ***Humoresca cu două priviri în gol*** pentru ansamblu cameral și orgă sau sintetizor, 1997, denumire care a sugerat și titlul studiului de față, nu este altceva decât *descrierea fidelă a unui procedeu muzical*, care – prin dramaturgia sa – creează o atmosferă tensionată: o muzică ritmică, predominant jucăușă, inspirată de o colindă care apare repetitiv, permanent variată, pe un fundal de orgă, este brutal întreruptă de o suprafață plată, non-informațională (un extins *tenuto flageoletti* la vioară ce se încheie cu un *glissando* descendent și este însoțit de sunete eterice *Piatti con arco* sau *Multiphonics* la oboi), suprafață care evocă golul, nimicul – o surprinzătoare suspendare, ruptură, „moarte” a unei structuri muzicale.

Carillons et échos. Six préludes solennels pentru ansamblu cameral (2 Glockenspiels și 2 Vibraphons – nr. 2 *anche* Tam-Tam, 1 Xylophone sau Xylorimba, 2 Synthesizers, vioară, violă, cello, bas), 2000, preia aceeași idee – contradicția între o muzică mișcată, în acest caz, festivă, și gol, între ordine și nimic. Ideea este valorificată aici și mai consecvent, chiar dacă efectul tragic pare diminuat.

În principiu domnește în **Carillons et échos** o atmosfera festivă, solemnă. Dar cum evoluează această atmosferă? Piesa constă din șase dialoguri numerotate ca atare de compozitor (în realitate opt); acestea se execută în *attacca* și constau din opoziția între un segment A (*Allegro deciso* – ff, ritm *giusto*, pentatonic, permanent variat, clar structurat) și un segment B (*rubato, tenuto, ppp, calmo–estatico*, intitulat și *Elegia*, cu scurte *ostinati*, nestructurat, cu un caracter impresionist). În cadrul segmentului B apare și un *scherzino* (care aduce ecouri din A) și un lung și lent *glissando lento*, un gest preferat al lui Stroe. Partea a 4-a este o culminație, a 5-a un fel de repriză, în partea a 3-a apare și o sugestie verbală decisivă: „The loud lament of the disconsolate chimera” („Plângerea himerei neconsolabile”) (din T. S. Eliot's „Tea Time Allusions”), care – alături de *Coda* – aruncă o lumină deosebită, deloc festivă sau optimistă, asupra întregii piese.

Ciudata temă principală din **Prairies-Prières** pentru saxofon și orchestră mare, 1992–93 (titlul este aici, lăsând la o parte explicațiile anecdotice ale lui Stroe ca și aliterarea căutată, o legătură sugestivă între *Rugăciune*, o practică spirituală, omenească și *Pustiu*, deci din nou gol) este reprezentată printr-un singur ton, lung, strident al saxofonului *sopranino* (mi b 5, efect sol b 5).

Acest ton, care acționează ca un fel de strigăt primitiv, lipsit de expresie, dispăre aproape complet de patru ori sub masa sonoră a unui haos orchestral abia analizabil auditiv, sau vine în conflict cu o muzică

grotescă tip Arlequin; fiind prin stabilitatea sa evenimentul cu cea mai mică probabilitate de apariție în acest haos, el se impune ca temă centrală. El rămâne însă la ultima sa apariție (cele 24 de măsuri ale Codei în tempo *doime cu punct=48 MM*, ceea ce dă o durată de cca. 30" *tenuto*, fără a se respira perceptibil) la sfârșitul piesei complet singur („*un dernier reste*”), ca un fel de strigăt disperat. Aceasta este expresia singurătății și a unui gol definitiv, greu de descris în cuvinte: este un gest pur muzical. Ar fi absurd să căutam aici un program literar - structurile muzicale vorbesc aici limba lor proprie, o cu totul alta decât limba „normală”, orientată pe noțiuni; de această limbă avem nevoie doar pentru o explicație aproximativă, nu însă pentru percepția intuitivă a unor asemenea gesturi muzicale.

Ca de obicei, Stroe nu s-a exprimat cu privire la semnificația acestui gest, dar nici nu a combătut explicația expusă mai sus. Faptul că există și alte interpretări ale rolului acestui ton ne reamintește inevitabila subiectivitate a „descifrării” unor asemenea gesturi muzicale: el ar fi un „strigăt simbolic de bucurie la contactul cu lumina primordială” [Petecel 2011:64].

Acesta este și un bun exemplu pentru teza potrivit căreia – în mod similar cazului în care se încearcă să se descrie Sublimul - *componenta tragică a unei muzici nu poate fi definită punctual, într-o anumită structură, ci devine inteligibilă doar prin considerarea integrală a contextului, respectiv a dramaturgiei întregii piese*. Astfel, sensul tragic al acestui ton ni se dezvăluie numai dacă privim funcția sa în întreaga piesă.

Aparent altfel, formula mecanică, minimalistă a *ostinato*-ului din finalul **Sonatei a 3-a pentru pian**, „*En palimpseste*”, 1991, reduce în mod similar bogata informație muzicală de până acum la zero: în locul sintezei așteptate, răsună la nesfârșit o formulă ritmică obsedantă (un posibil fragment de colind?), care pare să vrea să șteargă orice amintire, în acest caz, a unei reprize. Aceasta este din nou o „privire în gol”, chiar dacă de un alt fel. Finalul poartă indicația: „*Développement sur deux accords et un cluster - Allegro con gioia*”. Poate a vrut

compozitorul să exprime altceva decât exprimă muzica sa? Deoarece Stroe s-a exprimat clar cu alte prilejuri referitor la acest final: ar fi vorba de intenția clară de a exprima o stagnare, „înghețare” a informației.

Cu puține excepții – de exemplu concertele pentru clarinet sau acordeon – compozițiile lui Stroe nu au un final optimist, apoteotic. Dar Stroe nu vedea în principiu în finalele sale nici triumf, nici tragedie, ci mai degrabă „un fel de îndepărtare [...] Nici o piesă nu se sfârșește [...] triumfal. Nu se sfârșește tragic. Nu este moartea cuiva. Nu știu ce e [...], dar nu este moartea cuiva, ci este o îndepărtare. Ai impresia că devine din ce în ce mai piano, că se-ndepărtează. [...] Un fel de *perdendosi*.” [Stroe 2001:436]

Nu este vorba numai de o altă nuanță aici: se cuvine să reamintim faptul ca Stroe operează conștient doar cu structuri muzicale și nu dorește să vadă în ele nimic altceva decât *operații cu structuri muzicale*. Ceea ce nu însemnează însă că ele nu pot fi interpretate.

Iar **Mozart-Introspections** pentru trio de coarde, 1994, se încheie, după o tensionată prelucrare a unui motiv cromatic din simfonia nr. 40 în sol minor de Mozart KV 550 (măsurile 24-32 din final - acest pasaj este vestit, deoarece el conține nu mai puțin de unsprezece sunete cromatice la rând, în zig-zag, sunete provenind dintr-o septimă micșorată transpusă de cinci ori la o cvartă descendentă pe notele fa-do-sol-re-la), cu un *Valse vide*, mecanic, minimalist, nu departe de grotesc, poate parodia unui dans de salon. Acest final, ca și stridentul *premere* din centrul compoziției, contrazic eleganța spiritului mozartian și aruncă o lumină tragică asupra sa.

Evident, pe Stroe nu îl interesează aici spiritul mozartian, ci dezvoltarea sistematică, neconvențională, ușor excentrică a fiecărui detaliu al scurtului citat. Piesa constă din șase părți bine diferențiate, puternic contrastante. Culoarea timbrală joacă un rol esențial, ca adesea la Stroe, iar materialul este extrem de economic

folosit: fiecare parte – cu excepția părții a 5-a – se bazează pe doar câteva idei, mai ales timbral definite (de ex. *tremolo*, *glissando*, *pizz-legno*, *premere*, *flageoletti*). Contrastele între părți sau în interiorul lor sunt atât de mari (culoare timbrală, registru, mod de organizare a duratelor, principiu formal, continuitate) încât putem vorbi de *limbaje muzicale incompatibile*. O disoluție a ideii există în fiecare parte (lungi *tenuto*-uri, diminuarea densității sau a pregnanței culorii) și este perceptibilă și la nivelul întregii piese. *Golul* persistă permanent în fundal și este mai mult sau mai puțin pregnant sugerat prin gesturi muzicale cum ar fi întreruperea continuității prin pauze lungi, distanțele mari între registre extreme, repetările mecanice, „degradarea” informației muzicale.

Dar asemenea gesturi pot apărea și la începutul unei lucrări: Cele 21 coloane sonore abia diferențiabile *Multiphonics* la patru oboaie [preluate din Veale, Mahnkopf 1998, după Petecel 2011:65], stridente și sublime în același timp, părând a proveni din altă lume, care deschid ***Ciaccona con alcune licenze*** pentru orchestră, 1995, sună iritant, ciudat, monoton, apăsător, fără speranță, ca un fel de „introducere în infern”.

2.4. Conflictul sistemelor de acordaj incomensurabile definite de Daniélou pe baza confruntării unor principii matematice cu paradigme culturale diverse [Daniélou 1959]), așa cum acest conflict apare – începând cu concertul de clarinet, 1974-75, și cu operele sale, 1972-81, și valorificat apoi intensiv în aproape fiecare piesă a perioadei Mannheim – a fost adesea comentat [Georgescu 2009] [Szilágyi 2013].

Cele patru sisteme de acordaj definite de Daniélou sunt:

2.4.1. Sistemul armonicelor naturale (sau “sistemul acustic”) se bazează pe un ton fundamental și pe intervale definite prin multiplii acestuia;

2.4.2. Sistemul ciclului cvintelor sau pitagoreic (sau “sistemul pentatonic”) se bazează pe intervale

definite prin puterile numerelor 2 și 3; sunelele sale – cvinte succesive - se raportează exclusiv unul la celălalt, formând un șir omogen, fără centru;

2.4.3. Sistemul modal folosește intervale definite prin raporturi proporționale, concretizate în scări modale, adesea heptatonice dar nu numai, și funcții specifice;

2.4.4. Sistemul temperat (în forma sa actuală propus de A. Werkmeister, 1691) împarte octava în 12 intervale egale, bazate pe rădăcini de ordinul 12 ale lui 2.

De amintit aici ar fi doar faptul că irezolvabila tensiune astfel generată implică adesea și o componentă tragică. Stroe însuși vedea *Multiphonics* ca pe un al 5-lea sistem, pe care el l-a introdus în conflict cu toate celelalte patru. Între aceste sisteme nu poate exista conciliere. Și tocmai aceasta este condiția tragediei: „Orice Tragic de bazează pe o contradicție nerezolvabilă; odată ce apare sau este posibilă o conciliere, Tragicul dispare” [Grumach în Szondi 1961:30]. Stroe a vorbit mult despre o „ruptură” de netrecut, „periculoasă”, care ar „străpunge” muzica sa și ar amenința „să distrugă unitatea operei” și s-a privit doar mult mai târziu ca un „constructor de punți între culturi” [Arzoiu 2011:11] [Kohli 2011:80], ceea ce sună evident mai frumos și găsește mai multă înțelegere.

Dar contradicții există nu numai între sistemele de acordaj incomensurabile, ci și între sistemele ritmice (*giusto - rubato*), în special însă între *informal* (haosul incontrollabil al Mobilelor sau *glissando*-urilor) și liniile *detaliat*e („écoute fine”: melodii simple, voit copilărești, „naive”) sau între *maximă complexitate* și *maximă simplitate*, între *clusters* cu ambitus redus sau larg sau disonantele *Multiphonics* și armoniile consonante, între continuum și discontinuitate și, în general, între diferitele „limbaje muzicale” ce se confruntă voit în muzica sa. Alături de *Prairie-Prières* și *Carillons et Échos*, titluri cum ar fi *Capricci et Raga* sau *Chorales et Comptines* oglindesc în sine o dualitate intenționată, o contradicție irezolvabilă.

O altă contradicție fundamentală există la Stroe între concepția sa, orientată dominant în sensul esteticii franceze (de exemplu, interes pentru culoare timbrală, construcția formală

bazată pe juxtapoziția segmentelor, colaj sau palimpsest) și principiul morfogenetic, care regizează dezvoltarea muzicii sale, principiu evident preluat din muzica tipic germană a unui Gustav Mahler; la aceasta se adaugă structuri inspirate explicit din folclorul românesc (mai ales *Colinde* – în mod direct în sonatele de pian sau *Humoreske* și indirect în „colinda infinită” din *Ciaccona*), dar și sugestii sau citate din alte tradiții culturale (de exemplu, africane sau asiatice, ca în *Quintande* pentru suflători, 1984, sau în *Lieduri* pe versuri de Morgenstern pentru voce, saxofon și percuție, 1987). Dacă și George Enescu a fost animat permanent de o viziune pan-europeană [Georgescu: 2011], topirea unor componente culturale contradictorii sună la Stroe cu totul altfel: nu se tinde către nicio sinteză, dimpotrivă, contradicțiile sunt prezente la el în întreaga lor acuitate.

O ultimă contradicție despre care am putea vorbi ar fi aceea între intențiile sale și realitatea muzicală, planuri care nu concordă întotdeauna. Contradicțiile menționate privesc desigur nu numai muzica lui Stroe, în această combinație sunt însă rareori de găsit.

2.5. Acestea ar putea fi caracterele unei viziuni muzicale proprii a lui Stroe, care sugerează Tragicul:

2.5.1. golul, vidul, abisul, lipsa mișcării, a devenirii, a „vieții”

2.5.2. monotonia unei geometrii algoritmizate, a suprafețelor plate, fără expresie

2.5.3. rupturile, „catastrofele” care retează brutal evoluția unei structuri complexe

2.5.4. consecvența disoluție a structurilor, pierderea treptată sau degradarea, „moartea” informației

2.5.5. imposibilitatea unei unități (în accepțiune normală) a operei din cauza contradicțiilor irezolvabile, a conflictelor neintegrate

2.5.6. evitarea apoteozelor sau a finalurilor optimiste, a oricărei forme de afectivitate sau sentimentalism

2.6. Concluzie: Se pare că însuși felul de a vedea muzica al lui Stroe implică o dimensiune tragică, ca o proprietate esențială, chiar dacă ea nu se reduce la această dimensiune. Dintr-o multitudine de componente diferite, alăturate de el măiestrit într-o construcție voit tensionată, instabilă, din acest joc savant cu informația muzicală, rezultă o versiune originală a Postmodernismului, în care, de altfel, o anumită radicalitate a Modernismului supraviețuiește: și aceasta este o contradicție și aparține unei viziuni proprii.

Preferința sa pentru conflicte irezolvabile, catastrofe, disoluție, în special însă pentru gol, evitarea apoteozelor sau a finalurilor optimiste, a oricărei forme de afectivitate, mai degrabă interes pentru grotesc sau violență, chiar preferința sa timpurie pentru o geometrie algoritmizată, cu suprafețe monotone, „fără viață”, conduce la o imagine particulară, rece, obiectivă despre artă și despre lume - ca o privire neutră asupra unui fenomen natural sau a unui obiect. Rezultă o muzică solid construită, complexă, în același timp fascinant de frumoasă și „lipsită de suflet”, rece și sublimă, pură și tragică. A accepta și prețui aceasta nu este ceva de la sine înțeles, deoarece *nu este vorba de un tragic obișnuit, ci de o formă specială a unui tragic abstract, structuralist, care exclude aproape orice participare afectivă a auditorului și îi solicită mai ales o participare intelectuală*. Poate din această cauză este muzica lui Stroe doar pentru cei ce îl înțeleg bine și împotriva declarațiilor sale, nu numai permanent interesantă, ci și profund impresionantă, emoționantă. Și, sub acest aspect, unică.

Corneliu Dan Georgescu: Neckarsteinach,
în germană: octombrie 2016; în română: mai-iunie 2017

* Textul de față reprezintă traducerea în limba română a comunicării *„Die Tragik der unlösbaren Widersprüche. Aurel Stroes „Durchblick ins Leere“*, comunicare susținută la simpozionul internațional de muzicologie de la Delmenhorst, 28-30 octombrie 2016 având ca temă *Die tragische Dimension*

der Musik von Aurel Stroe, simpozion organizat de *Carl-von-Ossietzky Universität* din Oldenburg în colaborare cu *Hanse-Wissenschaftskolleg – Institute for Advanced Studies* din Delmenhorst sub conducerea prof. Violeta Dinescu și Roberto Reale sub titlul *Symposium Zwischen Zeiten 2016*. Comunicarea amintită a fost însoțită de proiecția unei prezentări în format PowerPoint care conținea tabele analitice, exemple de partituri și exemple sonore.

O formă prescurtată, purtând titlul prezentului studiu a fost prezentată la simpozionul internațional de muzicologie de la București *Aurel Stroe and Pascal Bentoiu - International Musicology Symposium*, 27 mai 2017 din cadrul SIMN, simpozion organizat de UNMB sub conducerea prof. Olguța Lupu. Și această comunicare a fost însoțită de proiecția unei prezentări corespunzătoare în format PowerPoint. Deoarece se presupune însă că lucrările lui Aurel Stroe amintite aici sunt cunoscute de cei mai mulți dintre cititorii acestui text, am renunțat la exemplificări.

** Toate traducerile citatelor din text îmi aparțin.

BIBLIOGRAFIE:

Almén, Byron, *Narrative Archetypes: A Critique, Theory and Method of Narrative Analyse*, in: *Journal of Musik Theory* 47 (2003), p. 1-39

Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Bibliografisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1994

Arzoiu, Ruxandra, *Timpul nemântuit. Paradigme culturale în muzica lui Aurel Stroe*. Institutul Cultural Român, București 2007

Daniélou, Alain, *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959

Dediu, Dan, *Cu Aurel Stroe prin cotloanele minții și bizareriile muzicii - eseu morfogenetic*.

www.centrulculturalbusteni.ro/articole/stroe_id_dediu.pdf (cercetat pe 25.10.2016)

Feger, Hans, *Erhaben ist das Tragische. Kant – Schiller – Schelling*. In: Jost Hermand (Hg.), *Positive Dialektik. Hoffnungsvolle Momente in der deutschen Kultur*. Festschrift für Klaus Berghahn zum 70. Geburtstag. Bern 2007, p. 49-80

Finscher, Ludwig, *Zwischen absoluter und Programmmusik. Zur Interpretation der deutschen romantischen Symphonie*. In: *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung*, hrsg. von Christoph-Helmar Mahling, Tutzing 1979, p. 103-115

Georgescu, Corneliu Dan, *Aurel Stroe, Alain Daniélou și ideea sistemelor de acordaj incompatibile*. În *Muzica* 3/2009 p. 47-68

Georgescu, Corneliu Dan, *Widersprüchliche stilistische Aspekte im Oeuvre Oeuvre Enescus*. În: *Proceedings of the George Enescu International Musicology Symposium*. UCMR Bucharest, 2011. Editura Muzicală, București 2011. p. 39-44

Georgescu, Corneliu Dan, *Aurèle Stroe: Prairie-Prières*, Vortrag, Oldenburg 2013

Givone, Sergio, *Nihilismus und tragisches Denken*. (Aus italienischen von Christina List). In: Menicacci, Marco, *Das Tragische: Dichten als Denken. Literarische Modellierungen eines pensieroso Tragico*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2016, p. 21-32

Guilleminault, Gilbert, *Les Années folles*. Edité par Denoël, Paris 1962

Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Dietmar Strauß. Mainz u.a. 1990

Hartmann, Nikolai. *Ästhetik*. Walter De Gruyter & Co., Berlin 1983

Hindricks, Gunnar, *Die Autonomie des Klanges. Eine Philosophie der Musik*. suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Suhrkamp, Berlin 2014

Hinrichsen, Hans-Joachim, *Sonatenform/Sonatenhauptsatzform*, în HmT, Bd. 6, 1996

Menicacci, Marco, *Das Tragische: Dichten als Denken. Literarische Modellierungen eines pensieroso Tragico*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2016

Müller, Kanzler (Friedrich) von, *Unterhaltungen mit Goethe*. Hrsg. von Ernst Grumach. Weimar 1956

Newcomb, Anthony, *Schumann and Late Eighteen-Century Narrative Strategie*. In: 19th-Century-Musik 11 (1987), p.164-174

Petecel, Despina, *Drumul spre transcendență*. In: Aurel Stroe și tradiția muzicală contemporană. Editura UNMB. București, 2011, p. 58-79

Redepenning, Dorothea, *Die Symphonie als imaginäre Bühne*. In: *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*. Hrsg. von Dorothea Redepenning und Joachim Steinhauer. Bärenreiter, Kassel u.a. 2011, p. 317-335

Stollberg, Arne, *Tönend bewegte Dramen*. Edition Text und Kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH, München 2014

Schlegel, Friedrich, *Geschichte der europäischen Literatur*. 1803-04. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler, Bd. 11: *Wissenschaft der europäischen Literatur: Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804*, München u.a. p. 1-185

Schrade, Leo, *Tragedy in the Art of Musik. The Charles Eliot Norton Lectures, 1962-1963*, Cambridge/Mass. 1964. Aus dem Englischen übertragen von Erich Ryf: *Vom Tragischen in der Musik*, Mainz 1967.

Stroe, Aurel, ...aşa cum a stat Nietzsche în faţa unei pietre... In: Secolul 21, 1-6/2001, p. 435

especially scientific ones, to which he often made reference, he avoided commenting on any idea connected to the significance of his music, including any possible tragic significance.

Analysing his music we shall remark on the originality of his point of view step by step, a point of view that implies not only a particular aesthetics, but also a complex personal view of the world. His consistent preoccupation with certain contemporary scientific theories as well as his assimilation of the contribution of various artistic trends – modern, post-modern or belonging to the traditions of other continents – is materialised in a music that seems to intend to be some sort of synthesis of the whole human knowledge and experience. At the same time, this music has a unique sensorial power of impact due to its scholarly “juggling” with musical structures. Among others, perhaps because he wanted to preserve the informational value of certain contradictory elements in its acutest form, his music is a music of unsolvable contradictions that occur on multiple planes, without tending towards a synthesis. The Tragic Dimension seems to be one of its essential characteristics. This is not an ordinary Tragic Dimension, as in ancient tragedy or in the Romantic music of the nineteenth century, but something entirely different...