

STUDII

AUREL STROE – ORIGINALUL

Octavian Nemescu

Trebuie să încep prin a declara că l-am cunoscut, mai întâi, pe tatăl lui Aurel Stroe. Aveam aproximativ 7 ani, într-un moment când am fost bătut de o boală tipică vârstei și părinților mei le-a fost recomandat un renumit medic pediatru din București și anume doctorul Stroe (noi locuiam atunci în provincie). El m-a vindecat, cu marea competență pe care o avea, de respectiva boală. Evenimentul s-a petrecut prin 1947.

Pe Aurel l-am cunoscut 10 ani mai târziu. Eram atunci în anul II de muzicologie și doream să mă transfer urgent la secția de compoziție. Trebuia, printre altele, să dau, în acest scop, un examen de armonie avansată. Mi-a fost recomandat tânărul profesor Aurel Stroe. Mama mea (care a venit să discute cu el) a recunoscut imediat casa doctorului Stroe. În situația mea, de elev particular, se mai afla și Lucian Meșianu, care era atunci student la Politehnică și vroia, ca și mine, să vină la secția de compoziție din Conservator, cât și Vladimir (noi îi spuneam Bimbo) Cosma, cu intenții similare. Acesta din urmă a devenit, între timp, celebrul compozitor de muzică de film. După ce ne-am realizat dorințele, am rămas, toți trei, în relații de prietenie cu Aurel Stroe.

Între 1958 și 1963 a “bătut” în România culturală, pe vremea realismului socialist, a proletcultismului, a culturii de masă, o atmosferă de teroare, greu de suportat, în urma revoluției maghiare (dar și a celei poloneze), cu caracter anticomunist din 1956. Erau persecutați, dați afară din

facultățile de arte și trimiși “la munca de jos”, cei care practicau misticismul, modernismul în creația artistică, cât și muzica de jazz. Se mai adăugau și cei ai căror părinți au aderat în perioada interbelică la o altă politică decât cea comunistă. Apoi, surprinzător, în 1963 se produce o liberalizare ideologică, ca urmare a faptului că România și-a ales o cale comunistă proprie cu deschidere spre occident, “dezlegată” de cea a Moscovei, după China și Albania. Proletcultismul fusese abolit. A durat până în 1971 (după întoarcerea lui Ceaușescu din Coreea de Nord și China). Drept consecință, se realizează în lumea creației artistice o adevărată explozie, un Big-Bang în toate artele. Iar în domeniul celei muzicale s-au afirmat atunci cu impetuoșitate două generații de compozitori: cea din care făcea parte Aurel Stroe și generația următoare, a subsemnatului. Prima însă, era împărțită în 2 “tabere” (să le spunem așa) și anume: moderniștii avangardiști și, de cealaltă parte, academiștii, neoclasicii, conservatorii, folcloriștii, “pășuniștii” (cum îi numeam noi atunci), care dețineau puterea la Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor prin Ion Dumitrescu (ce aparținea atunci unei generații mai în vârstă). Aceștia urau modernismul și l-au persecutat prin toate mijloacele de care beneficiau. Din aripa modernistă făceau parte Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Miriam Marbe și Cornel Țăranu. Cea conservatoare era constituită din Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, Theodor Grigoriu, Mircea Chiriac, Dumitru Bughici și alții. În generația mea, aproape toți compozitorii erau moderniști (cu mici excepții) și li s-au pus în egală măsură piedici în calea afirmării lor artistice.

În grupul moderniștilor avangardiști, din prima generație, existau doi poli, reprezentați de două personalități distincte. Primul era cel al **originalității**, al ideilor muzical-artistice inedite în plan mondial, exponentul său fiind Aurel Stroe. Celălalt întruchipa **talentul**, iar Tiberiu Olah părea atunci să vădească, în cea mai mare măsură, această calitate înăscută. Erau și “guri rele” care susțineau că ar fi fost ideal ca fiecare dintre cele două mari personalități ale componisticii românești să aibe și calitatea celuilalt.

Care au fost ideile muzicale inedite, năstrușnice, absolut originale pe care Aurel Stroe le-a lansat, prin intermediul unor lucrări muzicale, de-a lungul deceniului 1960-70, mai ales, și care au atras atunci atenția unor critici muzicali români și străini, dar care, la ora actuală, sunt în totalitate uitate?

Încep cu opusul intitulat „**Arcade**” pentru orchestră, compus în anul 1963 și prezentat în primă audiție în 1964, ce a reprezentat un eveniment muzical major pentru acea vreme.

Aș vrea însă, mai întâi, să menționez faptul că în contextul liberalizării ideologice, pe care l-am menționat anterior, la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București (așa era intitulată atunci actuala Universitate Națională de Muzică) au avut loc (sub rectoratul lui Victor Giuleanu) 3 conferințe, ale unor compozitori importanți, care au marcat etape teoretico-estetice în componistica românească. În 1963 i se oferă „tribuna ideilor” (astfel era intitulată seria respectivelor conferințe) lui Ștefan Niculescu. El a pledat atunci pentru practicarea **eterofoniei**, pe care o descoperise în unele lucrări ale lui Enescu, ca **replică la utilizarea abundentă a texturii** în muzica lui Xenakis și a compozitorilor polonezi din acei ani. Eterofonia, în consecință, a făcut școală în componistica românească.

În 1964 i se oferă ocazia lui Aurel Stroe să conferențieze. El a lansat o idee artistico-muzicală nouă pentru vremea aceea, și anume „**clasa de compoziție**”. Adică, practicarea unui model, altfel spus, a unui concept componistic în stare să poată suporta „*n materializări sonore*”. Prin urmare, toți „copiii” unui paterno-matern componistic să fie lăsați să trăiască, fără intervenția „raclajului” selectiv și subiectiv, în același timp. Exemplul, din propria creație, pe care îl dădea autorul, era titlul unei muzici numite „**Grădina structurilor**”, care avea vreo 7-8 variante, toate oferite spre a fi interpretate. Ideea asta a făcut și ea școală în România, mai ales, printre foarte tinerii compozitori români, cum eram eu atunci. Clasa mea de compoziție, care a luat naștere ulterior acestei

conferințe, s-a numit „Patru dimensiuni în Timp” pentru orchestră (și cor), din care am compus vreo 5 variante.

În 1965 este invitat Corneliu Cezar, reprezentantul, de atunci, al celei mai tinere generații (al generației mele), spre a conferența, și care a lansat, cu această ocazie, ideea creării unei muzici pe armonicile apropiate ale unei fundamentale, spre *recuperarea consonanței* în muzică și care a pus astfel bazele **spectralismului românesc**. Ipoteza inițială a acestui nou curent muzical s-a numit **spectralismul isonic** și și-a găsit, de asemenea, rapid adepți în practicarea sa. El a apărut inițial în România și apoi, sub o altă formă, în Franța. Au urmat apoi „însămânțarea” la București și a altor idei componistice inovatoare, pentru acea vreme, precum **recuperarea ritualismului** în practica interpretativă, extrasă din culturile extraeuropene, cultivarea **esteticii arhetipale** atât în muzică cât și în artele plastice, **muzica implozivă, imaginară**, etc. Așadar, anii 1960-70 au propulsat, prin unii compozitori inovatori, câteva idei absolut originale, deschizătoare de noi drumuri estetice, în câmpul componistic românesc și european (mondial), ce denotă efervescența fără precedent a acestei perioade artistice, comparativ cu „seceta” și criza de idei care traversează, la ora actuală, teritoriul cultural.

Mai trebuie adăugat faptul că Aurel Stroe a fost primul compozitor român care a apelat, încă din 1964, la „ajutorul” unui computer pentru compunerea chiar a lucrării „**Arcade**”. Titlul pare să sugereze prezența unei muzici **geometrico-arhitecturale**. Preocuparea în această direcție era la modă la începutul anilor 1960 și avea o sorginte weberniană. Subsemnatul am avut o piesă simfonică intitulată „*Triunghi*”, realizată tot în acei ani. Unii chiar le-au comparat, dar opusul meu era chiar lucrarea de licență (de diplomă, cum se numea atunci) și era legată de gândirea serială proiectată asupra formei, de cultivarea texturii și a aleatorismului controlat ce făcea atunci epocă. Creația lui Aurel Stroe era absolut originală, realizată de un compozitor aflat la maturitate. Ideea acestei piese este de o mare simplitate. Este, dacă vreți, o anticipare a curentului „**Noua simplitate**”, apărut ca replică la „**Noua**

complexitate”, ce și-au găsit, ambele, desfășurarea două decenii mai târziu, prin 1980, sub aripa protectoare a postmodernismului. Este vorba, în lucrare, de o MONODIE care urcă și coboară, fiind, prin urmare în Ascensio și Descensio, două figuri melodice arhetipale (deși Stroe nu s-a considerat niciodată un compozitor arhetipal), figuri construite pe așa numitul șir al lui Fibonacci. Fiecare număr al șirului reprezintă suma precedentelor două. Deci: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, etc. Se prefigurează, în discursul sonor al piesei, 8 arcade simetrice și 2 interludii care „defectează” această simetrie. Ideea lucrării a surprins, la vremea respectivă prin noutate.

Un alt opus original purtând semnătura lui Aurel Stroe este **„Muzica de concert pentru pian, alămuri și percuție”**, compusă în 1964 și prezentată în primă audiție în 1966, avându-l ca solist pe Constantin Ionescu-Vovu. Concertul are 4 părți. Dacă părțile I și III desfășoară un discurs sonor ce amintește, oarecum, de texturile lui Xenakis, partea a II-a enunță o realitate fonică insolită. Se aude **un singur acord** (disonant), care crește și descrește treptat. Iar partea a IV-a repetă aidoma întâmplarea părții a II-a. Anii 1960 reprezentau (mai ales prima jumătate a acestui deceniu) momentul nașterii **minimalismului repetitiv și nonrepetitiv**. Americanul La Monte Young era preocupat de **muzica pe un singur sunet**, în timp ce italianul Giacinto Scelsi de cea **în jurul unui sunet**, iar românul Aurel Stroe de desfășurarea acustică **pe un singur acord**. Minimalismul reprezenta antiteza la *doctrina maximalistă* a serialismului (integral, mai ales), dar și o nostalgie a vechilor ritualuri care aveau în planurile sonor-muzical, verbal și gestual mesaje minimaliste. Se producea, în acei ani, o prefigurare, putem spune chiar o *însămânțare*, a atitudinii **postmoderne**, ce nu avea în obiectiv **negarea** ci **recuperarea nostalgică a vechilor tradiții** marcând astfel **o cotitură** în istoria culturii europene. Practici muzicale minimaliste, dar de altă factură, s-au mai găsit în anii respectivi și în creațiile muzicale românești ale lui Corneliu Dan Georgescu, Mihai Mitrea Celarianu, Liviu Glodeanu, Lucian Mețianu și Mihai Moldovan.

În 1971 Stroe realizează lucrarea orchestrală „**Canto II**” (după „**Canto I**” ce datează din 1970), fiind o comandă a Festivalului de la Royan unde a avut loc și prima audiție în 1972. Originalitatea acestui opus, clasă de compoziție, constă în faptul că discursul sonor adună fragmente din folclorul, din cântecele mai multor popoare (inclusiv cântece pentru copii), configurând o polieterofonie, adică a polifonie de eterofonii. Iar respectiva configurație fonică parcurge, la modul impasibil, un mare DESCENSIO, așadar o coborâre treptată din registrul acut al orchestrei spre cel grav. Este ca și cum s-ar urmări parcursul unei zile senine și fără evenimente meteorologice deosebite, de la răsăritul soarelui spre prânz, apoi după amiază în direcția înserării și lăsării nopții. O privire obiectivă asupra unui fenomen natural.

În august 1972, în cadrul unui concert de muzică nouă românească la Darmstadt (primul de acest fel, în acest centru al muzicii de avangardă), concert susținut de către formația „Musica Nova”, condusă atunci de către Hilda Jerea, s-a cântat, în primă audiție, lucrarea lui Aurel Stroe „**Rever, c’est desengrener les temps superposes**”. Cu această ocazie au mai fost interpretate și opusuri de A. Vieru, T. Olah, M. Marbe, N. Brînduș și subsemnatul. Onirismul părea să fie o „fațetă” nouă pe care o dezvăluia Aurel Stroe în contextul unei direcții care poate fi numită *onirică* din componistica românească. După cum se știe visele pot căpăta o mulțime de chipuri și ipostaze, cum sunt cele ale *nostalgiei meleagurilor natale* (în situația unei copilării fericite) – cazul „Impresii din copilărie” al lui George Enescu; *visul cu ochii deschiși* prezent în muzica lui Mihai Mitrea Celarianu; cel ce pendulează între *reverie* și *coșmar* pe care îl cultivă Ulpiu Vlad în creațiile sale muzicale; *visul euforic, fantastic cu nuanțe narcisiste* existent în piesele lui Irinel Anghel și cel de tip *hipnagogic* în opusuri ale Diane Rotaru. În cel avându-l ca autor pe Aurel Stroe, realizat în 1970, fiecare instrumentist al ansamblului cântă o melodie extrasă parcă dintr-un context stilistic diferit, reieșind o muzică *stranie, absurdă*, ce pune în evidență una din ipostazele foarte frecvente ale visului.

După 1970, până la sfârșitul vieții sale în trup, Stroe va fi preocupat de materializarea, în discursul său sonor, a așa numitului **proces morfogenetic**. Ce înseamnă acest lucru? După cum am mai afirmat deja la începutul expunerii, în anii 1960-70 apare **curentul minimalist** ce-și găsește aplicație în toate artele (muzică, literatură, arte plastice, teatru, film). În muzică se desfășoară mai multe ipostaze ale minimalismului: **minimalism repetitiv** și cel **nonrepetitiv**. Minimalismul repetitiv, la rândul lui, este de tip **nonevolutiv** sau **evolutiv, continuitist sau procesual**. Procesualitatea morfogenetică se referă la fenomenele vieții, prezente în lumea materiei: procesul nașterii, creșterii, maturizării, apoi al îmbătrânirii, morții și descompunerii treptate. Mai sunt și procesele de îmbolnăvire (degradare) cât și cele legate de relațiile între două sau mai multe entități. Există raporturi de cooperare între ele sau invers: de adversitate, război, de tip *prădător – pradă*, în care unul câștigă și celălalt pierde, este devorat, distrus, mutilat, nimicit, etc. Catastrofele de tot felul, ca fenomene discontinuitiste, accidentare, în cadrul unor procese continuitiste, prezente peste tot, în micro și macrocosmos, sunt și ele de tip morfogenetic.

În 1968 apar în componistica românească 3 lucrări ce întruchiează perfect acest tip de proces, fără ca autorii lor să fi conștientizat, la acea vreme, lucrul respectiv, așa cum nici George Enescu nu a observat faptul că în Sonata a III-a, bunăoară, a aplicat, pentru prima oară în muzica cultă, de tip european, eterofonia. În prima dintre ele, care se intitulează „*Muzeu Muzical*” de Anatol Vieru, se confruntă 2 stiluri muzicale: unul bachian, prin cântarea, citată de către un clavecinist, a primului preludiu, în Do major al lui Bach, din „Clavecinul bine temperat” și al doilea xenakisian, schițat în cântarea instrumentală, de către ceilalți interpreți ai formației. Acesta din urmă este în postură de *prădător* iar primul de *prădat* (de victimă). „Tigrul Xenakis” îi dă, mai întâi, târcoale „căprioarei Bach”, apoi, se năpustește asupra ei, o fugărește, o prinde hărțuind-o și, în final, o sfâșie, o devorează și o înghite, flămând fiind.

A doua lucrare se intitulează „*Regele va muri?*”, fiind o replică la piesa lui Eugen Ionescu „Regele moare” și aparține subsemnatului. Un instrumentist solist apare pe scenă vrând să facă spectacol și să aibă succes la public prin cântarea unei piese de mare virtuozitate. Dar simulează faptul că în timpul interpretării se îmbolnăvește, iar **procesul degradării treptate** a cântării duce la rateuri, sunete din ce în ce mai false, împotmoliri, reluări multiple, în fine, la neputința de a mai continua executarea lucrării. Iese din spectacol „murind”, fără să ajungă la „bara dublă”. Iar de la balcon ascultă apoi, *esențele arhetipale* (cadențe, motivele principale ale muzicii) într-un context paradisiac pe care nu și l-a putut închipui când era pe scenă.

A treia lucrare poartă titlul „*Memorial*”, tot a subsemnatului (fiind interpretată, în primă audiție, în 1969 și provocând un anumit scandal). Aici, „*Memorial*” fiind amplasat la mijlocul concertului, piesele muzicale din prima parte **se descompun, se demontează treptat**. Asta înseamnă că *esențele lor* (cadențe, articulații principale, centrii de gravitație) **se „dezbracă” progresiv de „carnea” lor stilistică** și, după aceea, **se „reîncarnează”**, tot treptat, în stilurile lucrărilor din partea a doua a concertului.

După cum se observă, discursurile fonice în care se proiectează procesualitățile de tip morfogenetic au componente în mai multe stiluri muzicale ale trecutului, fiind vorba de o „privire” de tip postmodern. Prima tentație este aceea de a le considera a fi de factură polistilistică. În realitate, este vorba de un METASTILISM, adică de o contemplare de Sus a acestor stiluri („din avion”, de pe „vârful unui munte”) prin prisma unor procese permanente, fundamentale ale vieții din lumea materială. Termenul însuși apare în componistica românească la sfârșitul anilor 1960.

Aurel Stroe a ascultat cu atenție lucrările menționate, le-a apreciat mult și, după un anumit timp de reflecție, le-a etichetat. Erau muzici morfogenetice. Și-a propus în opusurile viitoare să prospecteze, să materializeze sonor și în cunoștință de cauză, toate ipostazele posibile ale problematicii procesuale

de acest tip, în creația proprie. Avea ca argument teoretic și ideile lui Rene Thom și Thomas Kuhn. Se poate vorbi, așadar, de un curent, de o direcție estetică de proveniență românească, în componistica europeană, axată pe tema procesualității morfogenetice.

În opusurile care au urmat după 1970, mai ales a celor după 1980, care au purtat semnătura lui Aurel Stroe, s-au materializat sonor diferite ipostaze ale acestui fenomen. Astfel, personajele instrumentale, din muzica sa de cameră cât și cea orchestrală („**Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti**” sau „**Concertul pentru acordeon și orchestră**”), de asemenea, cele din operele, din „**Orestile**” sale, aflate, de multe ori, în stiluri muzicale diverse, au, în felul acesta, identități istorico-geografice diferite. Ele sunt fie în stare născândă, crescândă, fie, mai frecvent, în una muribundă, de agonie, ca urmare a unor defecțiuni, a unor boli care le macină, ducând, în final, la prăbușirea sau la descompunerea lor lentă. Aceste stiluri diferite se concretizează uneori prin sisteme disjuncte de acordaj. Bunăoară, unele sunt acordate în sistemul europeanotemperat al cvintelor, altele în cel netemperat de tip raga indian sau spectral (cazul „**Mandala**”). Sunt și „personaje” în stil serial-dodecafonic. Între ele sunt „sădite”, ca și în lumea fizică, la toate nivelurile, **ziduri** de netrecut. A se vedea relațiile belicoase, de adversitate reciprocă și ură de moarte, ce există astăzi, ca și altădată, între tradițiile culturale și, în special, între religiile mapamondului. Se poate vorbi, la ora actuală, chiar, de războiul religiilor. Iată ce spunea chiar Aurel Stroe despre acest aspect prezent în muzica sa: „Opera mea trebuie văzută prin prisma acestor legături uneori penibile, alteori periculoase – pe care am încercat a le afla (fără a face din asta un scop în sine) între lumi care cândva au fost împreună și între care s-au așezat cortine de fier, s-au format prăpăstii”.

Apropo de creațiile de operă ale lui Aurel Stroe (date la iveală de-a lungul anilor 1970-80-90), atât eu cât și câțiva colegi în ale compoziției am rămas surprinși, cel puțin o vreme, de aplecarea lui cât și a lui Karlheinz Stockhausen spre acest gen muzical hibrid, considerat de către noi a fi desuet, expirat și

nenatural, mai cu seamă, după apariția teatrului instrumental în 1960. Părea a fi o orientare de tip retro.

În altă ordine de idei, am constatat cu toții, cei care l-am cunoscut pe Stroe, cum spre sfârșitul vieții sale în trup a acționat treptat și nemilos un proces morfogenetic de degradare, ce a condus spre o dificultate majoră în deplasarea sa pe propriile picioare. Tocmai lui i s-a întâmplat acest lucru, el care în tinerețe a fost un mare excursionist, chiar un cățărător al muntelui.

În încheiere, nu pot decât să-mi exprim marea întristare constatând că în anul 2017 (cu excepția actualei ediții a Festivalului S.I.M.N.) creația componistică a lui Aurel Stroe, un mare compozitor român și european, care a făcut istorie, este (aproape) în totalitate uitată, nebagată în seamă și necomentată. Casa în care s-a născut și a locuit, mare parte din viață, nu are nicio placă comemorativă, deși alături este o placă în memoria unui scriitor. Ne aflăm, după părerea mea, într-un moment greu al civilizației europene, ce pare că se află la o oră crepusculară, în care s-a dezlănțuit precum un tsunami, o ofensivă împotriva culturii înalte, a practicării originalității, complexității, a însuși statutului operei de artă, în datele sale tradiționale, și a creației individuale.

SUMMARY

Octavian Nemescu

AUREL STROE – THE ORIGINAL

Ever since his first youth, Aurel Stroe lived in a tormented historical context, “haunted”, in a terrorist way, by Proletkult, socialist realism, mass culture between 1948-1955 and 1958-1963. After 1963, there came a period of ideological liberalisation that triggered a real *big-bang* in all artistic fields. Stroe’s generation was divided into two camps: the conservative supporters of folklore and peasant values, and the modernists. Stroe belonged to the latter. The exceptional,

absolutely original musical ideas that Aurel Stroe launched through some of his musical works, especially during the 1960-1970 decade, ideas that drew the attention of Romanian and foreign music critics at the time, are now unfortunately almost forgotten. He launched an artistic and musical idea, new at the time, namely the “**composition class**”. Aurel Stroe was the first Romanian composer to resort to the “assistance” of a computer when composing his *Arcade* [*Arcades*] as early as 1964. After 1970, until the end of his earthly life, Stroe was concerned with the materialisation of the so-called **morphogenetic process** in his compositional discourse. This direction was anticipated as early as 1968 by three opuses, one belonging to Anatol Vieru and two to myself. In the works signed by Aurel Stroe that followed after 1970, and especially after 1980, there appeared various hypostases of this phenomenon.