Dan Dediu

Cu Aurel Stroe
prin cotloanele minţii şi bizareriile muzicii

- eseu morfogenetic -

Problema care se pune compozitorilor de astăzi,
a complexităţii, este de a putea jongla
cu categoriile de muzici aşa cum un compozitor
de pe vremea lui Bach jongla cu tonalităţile.
Aurel Stroe

Fascinaţia pe care Aurel Stroe a exercitat-o în lumea intelectuală europeană poate fi înţeleasă în termeni de hipnoză. Puterea mesmerică a minţii sale electriza instantaneu şi stupefia întotdeauna. Frumuseţea ideilor, claritatea lor şi totodată cantitatea de excentricitate care-i circula prin venele gândului confereau discursului său o aură deopotrivă ianusică şi sibilinică. În conferinţe, la fel ca şi în muzică, întindea "coarda" până la limita excesului, cultivând cu precădere ascunzişurile, locurile ferite privirilor, cotloanele minţii. Îi plăceau paradoxurile şi muzicile care sunau straniu, chiar şi muzicile proaste, dar care posedau o calitate anume: erau altfel. Cu neostoită acribie căuta rarităţi, pe care le analiza minuţios şi apoi extrapola rezultatul, ajungând la o idee originală, care nu mai semăna cu ideea de pornire. Îndrăgea marginalitatea în toate expresiile sale: a vorbit cu admiraţie în anii '70 despre Ives şi Satie, pe atunci consideraţi compozitori de mâna a doua, apoi s-a adâncit în studiul muzicii şi al mandalelor indiene şi tibetane, pe care le-a preluat creator în lucrările sale, pentru ca - mai târziu – să studieze temeinic madrigalele lui Gesualdo sau morfogeneza lui René Thom.

Printre muzicieni, la prima audiţie a vreunei lucrări de Stroe, auzeai adesea spunându-se: "Sunt curios ce a mai găsit Stroe!" Şi într-adevăr, aşa şi era: Stroe găsea întotdeauna câte ceva surprinzător. Iar surpriza era dublă: atât conceptuală, cât şi emoţională. Lucrările sale incitau la gândire (şi continuă să o facă), din care deriva apoi simţirea.

Lăsând tonul evocator deoparte, se poate spune că muzica sa posedă trei calităţi mirabile. Mai întâi, *trezvia*, cum ar numi-o călugării isihaşti. E permanent trează şi activă, nu adoarme nici o clipă, nu te lasă niciodată din gheare. În timp ce o asculţi devine conştiinţă muzicală care ţi se împărtăşeşte, ţi se spovedeşte şi pe care nu te poţi opri să o asculţi. Aşa ceva se întâmplă rar în istoria muzicii.

A doua calitate e *bizareria*. E neobişnuită şi neaşteptată, plină de capcane, dar obiectivă totodată, fără atac la persoană, fără să lezeze, chiar şi când disonanţa e turată la maximum. Combinaţiile de instrumente la care nici nu te-ai fi gândit, aliajele cele mai neuzitate, poziţiile instrumentale cele mai incomode – toate acestea sunt folosite cu bună ştiinţă de Stroe, tocmai întru obţinerea unui efect bizar, ce alimentează structura operei cu combustibil semantic. "Cineva mi-a spus: << Stai, domnule, mai bine făceai cu tuba treaba asta care imită trombele tibetane, decât să fi făcut cu tromboane în registrul subgrav>>. La care i-am răspuns:<<Tuba ar fi imitat prea bine, încât devenea pitoresc totul, nu? – te trezeai în Tibet, în faţa unei mânăstiri tibetane.

Eu am vrut să fac nişte corni, nişte tromboni tibetani artificiali, cu mijloace europene.>>[1]

A treia calitate, cardinală, constă în *formularea de probleme şi încercarea de a găsi un răspuns.* Muzica sa este o reflecţie în sunete, la modul propriu. Ea transcende gândirea stilistică, ajungând în "spatele" materialului muzical, la descoperirea "teatrului principiilor" ce se confruntă, se aliază sau anihilează, precum şi la paradigmele culturale ce influenţează percepţia.

În ultimii ani îmi mărturisea faptul că lucrează la un sistem cuprinzător, care să lege între ele teoriile muzicale pe care le-a susţinut de-a lungul vremii, din anii '60 până în zilele noastre, punându-le în legătură cu universurile matematice ale lui Grothendieck. Nu ştiu dacă a reuşit să termine elaborarea acestui sistem. Poate că timpul va scoate la iveală rodul reflecţiilor târzii ale lui Aurel Stroe. Ştiu numai că acest lucru este posibil, de vreme ce Maestrul era convins de acest lucru. Voi încerca, în continuare, să schiţez un fir conducător prin gândirea sa vastă, oferind un breviar al conceptelor preferate şi o ipoteză a modului de funcţionare al gândirii sale.

Breviar al ideilor teoretic-muzicale ale lui Aurel Stroe (în ordine alfabetică)

Clase de compoziţii
Model formal conţinând reguli muzicale ce dau naştere unei clase de variante, nu unei singure compoziţii.

Diada lui Stroe
Model formal ce alătură şi creează punţi între două paradigme muzicale incomensurabile. Exemple: diada *capricii şi ragās*, diada *clopoţei şi ecouri*, diada *acorduri şi cântece de copii*.

Entropia
Proces muzical prin care o temă este dezmembrată progresiv, până devine de nerecunoscut. (ex.: *Fugue dissipative* din *Concertul pentru acordeon şi orchestră*)

Folclorul planetar
Lume sonoră imaginară ce simulează anumite sonorităţi folclorice de pe mapamond.

Morfogeneza sau teoria catastrofelor
Capacitatea unei forme muzicale de a ajunge la un punct de catastrofă (prin creştere sau descreştere), de unde să deraieze spre o altă formă. Aici intră anomaliile formei muzicale: herniile, enclavele şi tumorile formei. (termeni utilizaţi de către Aurel Stroe în analizele simfoniilor lui Mahler)

Multimobile
O mulţime de melodii date, cântate de către fiecare membru al orchestrei într-o ordine aleatoare, rezultând de aici un conglomerat sonor posibil de controlat numai la nivelul intensităţii şi volumului.

Ontologiile muzicale
Modalităţi diferite de a înţelege, face şi recepta muzica, dependente de paradigmele culturale din care provin.

---

[1] Stroe, Aurel, <<*…aşa cum a stat Nietzsche în faţa unei pietre…*>>, în *Secolul 21*, 1-6/2001, p.435

Palimpsestul
Tehnica de suprapunere a unor paradigme muzicale foarte diferite.

Paradigma muzicală
Categorie muzicală guvernată de un model de producere şi înţelegere a muzicii în cadrul unei culturi date. Se numesc *incomensurabile* paradigmele muzicale care nu se pot compara, pentru că nu au o unitate de măsură comună.

Puntea
Metodă specifică de creare a legăturii dintre două paradigme muzicale incomensurabile, prin găsirea elementelor apropiate şi dezvoltarea analogiilor dintre ele.

Sistem de acordaj
Complex proporţional ce defineşte raportul sunetelor în cadrul unei scări muzicale simple sau complexe. Sistemul de acordaj, la rândul lui, este influenţat de paradigma culturală din care provine.
Sistemele de acordaj sunt *convergente*, atunci când provin din aceeaşi paradigmă culturală, şi *divergente* - atunci când provin din paradigme culturale incomensurabile (cum ar fi muzica europeană occidentală şi muzica nord-indiană).

Fundamentul gândirii

Pentru Aurel Stroe, muzica a fost întotdeauna un mediu prin care se exprima gândirea, se formulau în primul rând idei, nu emoţii. Dar nu orice fel de idei, ci numai principii, procese şi forţe. Amprenta fundamentală asupra gândirii sale muzicale au avut-o fizica (Ilya Prigogine), matematica (René Thom şi Alexander Grothendieck) şi ontologia (Parmenide, Martin Heidegger), adică acele discipline care sunt permeabile la analogia cu muzica.

Cum se pot exprima idei în muzică? Desigur, prin definirea structurii, răspunde Stroe. "Mie îmi place cel mai mult să fac asemenea structuri muzicale care, formalizate, să-mi imaginez că mai modelează şi alte lucruri pe faţa pământului, sau spirituale. (…) Pe mine asta mă interesează, dacă se poate face."[2] Aşadar, odată cu percepţia unei structuri clare, se pot apoi amorsa procese şi forţe care să transforme această structură şi astfel să poată ajunge, prin percepţie, la elaborarea unei idei de maximă generalitate. În acest sens, Stroe era de părere că sensul constituie un epifenomen al structurii. Structura există, sensul ei nu. Acesta devine, căci valorizează la un moment dat structura, îi conferă un limbaj într-o lume înconjurătoare, în timp ce structura rămâne aceeaşi de-alungul vremurilor, putând fi interpretată diferit în locuri şi timpuri diferite.

De aceea, când vorbeai cu Aurel Stroe despre compoziţia muzicală, el valoriza superlativ la un creator capacitatea de a modela, mai degrabă decât pe aceea de a demola. Putinţa de a cuprinde cu mintea o strategie abstractă care nu e dependentă de sunetul individual a constituit o activitate prioritară în opera sa, dar niciodată nu s-a oprit numai la aceasta, la procesul de abstractizare, ci a ştiut foarte bine să intre adânc în straturile particulare ale lucrării muzicale şi să o elaboreze până în cele mai mici detalii şi rafinamente. Întotdeauna avea pregătită puşca metaforei şi a poeziei, pentru

[2] idem, p.438

a contrabalansa efectul astringent al unghiularității structurii. "Pentru că noi (*compozitorii, n.a.*) ne aflăm într-un domeniu care se află la intersecția între intuitivul şi intelectivul formal (…) de ultimă expresie (…), trebuie să găsim întotdeauna mijloace pentru a le folosi pe amândouă. (…) Sfătuiesc că şi teoriile care se fac să le redactați cât mai simplu şi cât mai poetic. Pentru că, dacă este mai poetic, să ştiți că apare factorul afectiv care le asimilează mai uşor."[3] În cele ce urmează, voi urma sfatul lui Aurel Stroe, înfățişându-vă gândirea sa sub o formă poetică, recognoscibilă.

Geneza universului muzical după Stroe

1. La început a făcut Compozitorul *modelul*.
2. Şi modelul era searbăd şi gol de sens.
3. Şi a zis Compozitorul: să fie *paradigmă*. Şi a fost paradigmă.
4. Şi a văzut Compozitorul că este bună paradigma, şi a despărțit paradigma de *ontologie*.
5. Şi a zis Compozitorul: să fie o tărie între *paradigme incomensurabile* şi să unească paradigmă de paradigmă! Şi aşa a fost.
6. Tăria a numit-o Compozitorul *punte*.
7. Şi a zis Compozitorul: să se adune regulile fiecărei paradigme şi să se arate rezultatul lor! Şi aşa a fost.
8. Rezultatul lor l-a numit Compozitorul *clase de compoziții*. Şi a văzut Compozitorul că e bine.
9. Apoi a zis Compozitorul: Să dea clasele de compoziții din sine *procese*.
10. Şi clasele de compoziții au dat din sine procese: *morfogeneza*, care face *anomalii catastrofice*, *entropia*, ce dezmembrează o temă, şi *palimpsestul*, ce suprapune paradigme.
11. Şi a zis Compozitorul: Să fie *sisteme de acordaj* şi semne care să deosebească acordajul temperat de cel netemperat.
12. Apoi a făcut Compozitorul cei doi mari luminători: *folclorul planetar* şi *multimobilele*. Şi a văzut Compozitorul că e bine.
13. Şi a zis Compozitorul: să fie *diadă*. Şi a fost diadă.
14. Şi a privit Compozitorul toate câte a făcut şi iată erau foarte bune.

"Un ultim rest"[4]

"Nici o piesă nu se sfârşeşte (…) triumfal. Nu se sfârşeşte tragic. Nu este moartea cuiva. Nu ştiu 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*."[5]

[3] idem, pp.421-422
[4] "Un dernier reste" este intitulată ultima parte a concertului "Prairie, prières…" pentru saxofon şi orchestră de Aurel Stroe.
[5] idem, p.436