Spectrogram of the Concerto for Violin and Orchestra by Aurel Stroe – Manifestation of Different Cultural Paradigms / Spectrograma Concertului pentru vioară și orchestră de Aurel Stroe – manifestare a diferitelor paradigme culturale

Petruța (Mănіuț) COROIU

Transilvania University of Brașov, Romania /
Universitatea Transilvania Brașov, România
maniutpetruta@yahoo.com

ABSTRACT

The present paper highlights an essential aspect of Aurel Stroe's Concerto for violin and orchestra, whose 90th anniversary is celebrated this year. We intend to perform an analysis of the dramatic discourse of the concerto in the Romanian maestro's creation, subsumed under the specificity of his symphonic thinking. Spectrographic analysis is also an effective tool in the music field, where the sound dimension has an obvious evolutionary structure (sections 5, 6 of the concerto).

Keywords

Analysis, modernity, concerto, spectrogram, discourse.

INTRODUCTION

The present paper highlights an essential aspect of Aurel Stroe's last three concerts and their place in the complex creation and musical thinking of the great Romanian composer, whose 90th anniversary is celebrated this year. The fact that they belong to the last years of the great composer's creation turns the three concerts into the evidence of a synthesis of his career, a synthesis related to the spiritual dimensions, which are hard to approximate and assimilate from the perspective of the ideas of dramaturgy of the musical discourse, of its ideational inner processing, of the preferred models of musicality of the composer's inner world. The decade ranging from 1990 to 2001 brought to the world the Concerto for violin and soloists ensemble, the Concerto for saxophone and grand orchestra and the Concerto for accordion and soloists ensemble: these can provide a unitary view on the stylistic characteristics which mark Aurel Stroe's symphonic thinking of the last years.

"Contemporary epistemological methods have approached the issue of musical meaning in a dual way: it lies either in the musical syntax and musical parameters or in relation to a specific context (the cognitive profile of the listener and/or composer and the socio-political medium). The absolutists, proponents of the first theory, consider music itself as the only source of meaning, while the referentialists, proponents of the second theory, emphasize the importance of the connections between music and the external environment" (Ulmeanu-Enea, 2022). We intend to perform an analysis of the stylistic and dramatic features of the concertos in the Romanian maestro's creation, subsumed under the specificity of his

REZUMAT

Lucrarea de față evidențiază un aspect esențial al Concertului pentru vioară și orchestră de Aurel Stroe, a cărui aniversare de 90 de ani se sărbătorește în acest an. Ne propunem să facem o analiză a discursului dramatic al concertului în creația maestrului român, subsumat specificului gândirii sale simfonice. Analiza spectrografică este un instrument eficient în domeniul muzical, unde dimensiunea sonoră are o structură evolutivă evidentă (secțiunile 5, 6 ale concertului).

Cuvinte cheie

Analiză, modernitate, concert, spectrogramă, discurs.

INTRODUCERE

Lucrarea muzicologică de față pune în lumină un aspect esențial al ultimelor trei concerte compuse de Aurel Stroe și a integrării acestora în ansamblul complex al creației și al gândirii marelui muzician român, aflat acum la aniversarea a 90 de ani de la naștere. Faptul că aparțin acestor ani din urmă ai vieții marelui compozitor, face ca cele trei concerte să fie dovada unei sinteze proprii încununării carierei, sinteză ce trimite către dimensiuni spirituale dificil de aproximat, de asimilat din perspectiva ideilor de dramaturgie a discursului muzical, a procesualității interioare ideatice a acestuia, a modelelor predilecte de muzicalizare a universului interior al compozitorului. Deceniul cuprins între anii 1990 și 2001 a dezvăluit lumii Concertul pentru vioară și ansamblu de soliști, Simfonia concertantă pentru saxofon și orchestră mare și Concertul pentru acordeon și ansamblu de soliști: acestea pot oferi o viziune unitară, de ansamblu, asupra caracteristicilor stilistice care marchează întreaga gândire simfonică a lui Aurel Stroe din ultimii ani.

„Metodele epistemologice contemporane au abordat problematica semnificației muzicale în mod dual: aceasta rezidă fie în sintaxa muzicală și parametrii muzicali, fie în relația cu exteriorul (profilul cognitiv al ascultătorului și/sau compozitorului și mediul socio-politic). Absolutiștii, susținătorii primei teorii, consideră muzica în sine ca sursă unică de semnificație, pe când referențialiștii, susținătorii celei de-a doua teorii, subliniază importanța legăturii dintre muzică și contextul exterior acesteia" (Ulmeanu-Enea, 2022). Ne propunem o analiză a stilisticii și dramaturgiei scriiturii concertante din lucrările de gen ale compozitorului român, încadrată

symphonic thinking (based on revolutionary creative concepts in the history of the musical art, such as: the composition containing several immeasurable cultural paradigms or the complex polyphony of the instrumental levels within the symphonic ensemble (see the various Multimobil parts in the concerto, especially) – which make the musical discourse more tense by the accumulation of certain archetypes).

DISCUSSION: SPECTROGRAM AND CULTURAL-MUSICAL SIGNIFICANCE

A spectrogram is a visual representation of a spectrum (spectral density) of frequencies of a sound against time or other variables. The instrument with which the spectrograms are generated is called a spectrograph or sonograph. This can be a modern way of understanding different aspects (musical and extramusical) of acutely modern musical works, especially those with such a complex meaning as the last Stroian creations. For a more detailed analysis, we will examine the last two sections out of the six of the concerto for violin and orchestra, a piece of work that highlights (more strongly in last 2 of the 6 sections) cultural elements extracted from immeasurable spaces (the Indian and the European romantic ones).

The most unitary section of the concerto (5 – *Paganiniana III, Presto dramatico*) contains the structure that is the least subjected to inner segmentations which fragment the musical discourse. After a section paraphrasing the Indian thinking and sonority, Aurel Stroe returns to the typically European way of expression, in which temperance and tonality (suggested by the part for violin) play a well-defined role.

"The semitone decided the faith of European classical music, from its themes; the semitone encompasses all of the delayed or suspended conflicts from tonal music. The life of the musical modes pulsated in the semitone; the opposition to functionality also flourished in the semitone. The semitone is Heidegger's 'luminous', where the categories of spatial organization of music (with the exception of the one based on natural harmonics) come together. The absence of the semitone cancels the existence of the conflict. Today's music is about to fall into the arms of the untempered system. The hymn dedicated to the semitone risks to turn into a Requiem" (Dănceanu, 1998).

The musical realities possess a potential for expressivity which exceeds the artistic world itself entailing deep consequences at the level of the entire spirituality, which Aurel Stroe reveals in a surprising way. One of the consequences that affect the deepest layers of the tectonics of human spirituality is the religious one in which, according to anthropologist Gilbert Durand, they are evident: "the anthropological source of art is religion" (Durant, 1977: 37). Perhaps it is precisely for this reason that the sources of these musical manifestations must be looked for and motivated at the very level of the religious substratum – the deepest of the ones forming the human personality.

în specificul gândirii sale simfonice (bazată pe concepte creatoare revoluţionare din istoria artei muzicale precum: compoziţia cu mai multe paradigme culturale incomensurabile sau polifonizarea complexă a nivelurilor instrumentale din cadrul ansamblului simfonic (vezi Multimobilele din concertul dedicat viorii, mai ales), ce urmăresc tensionarea discursului muzical prin acumulări grefate pe anumite arhetipuri).

DISCUȚIE: SPECTROGRAMĂ ȘI SEMNIFICAȚII CULTURAL-MUZICALE

O spectrogramă este o reprezentare vizuală a unui spectru (a densității spectrale) de frecvențe a unui sunet în raport cu timpul sau cu alte variabile. Instrumentul cu ajutorul căruia se generează spectrogramele se numește spectrograf sau sonograf. Aceasta poate fi o modalitate modernă de a înțelege diferite aspecte (muzicale și extramuzicale) ale lucrărilor muzicale acut moderne, mai cu seamă ale celor cu o semnificație atât de complexă precum cele din urmă creații stroiene. Pentru o analiză mai detaliată, apelăm la investigarea ultimelor două secțiuni din cele șase aparținând Concertului pentru vioară și orchestră, lucrare ce pune în evidență (mai puternic ultimele două din cele șase secțiuni) elemente culturale extrase din spații incomensurabile (cel indian și cel european romantic).

Cea mai unitară secțiune a concertului (nr. 5 – *Paganiniana III*, *Presto drammatico*) conține structura cea mai puțin supusă segmentărilor interioare, care să fragmenteze discursul muzical. După o secțiune care parafrazează gândirea și sonoritatea indiene, Aurel Stroe revine la modalitatea de expresie tipic europeană, în care temperanța și tonalitatea (sugerată în traseul violonistic) au un rol bine definit.

„Semitonul a hotărât destinul muzicii culte europene, de la tematizarea acesteia; în semiton se adăpostesc toate conflictele amânate sau suspendate din muzica tonală. În semiton pulsează şi viaţa modurilor; tot în semiton a înflorit opoziţia faţă de funcţionalitate. Semitonul este « luminosul » lui Heidegger, unde îşi dau întâlnire categoriile de organizare spaţială a muzicii (mai puţin cel bazat pe armonicele naturale). Absenţa semitonului anulează existenţa conflictului. Muzica de azi stă să cadă în braţele sistemului netemperat. Imnul închinat semitonului riscă să se transforme în Recviem" (Dănceanu, 1998).

Realităţile muzicale posedă un potenţial expresiv, care depăşeşte sfera artistică propriu-zisă, fiind vorba despre consecinţe profunde la nivelul întregii spiritualităţi, pe care Aurel Stroe le surprinde în mod uimitor. Una din consecințele, care au efect în straturile cele mai profunde ale tectonicii spiritualității umane, este cea religioasă: „izvorul antropologic al artei este religia" (Durand, 1977: 37). Poate că tocmai de aceea resorturile acestor manifestări muzicale trebuie căutate şi motivate chiar la nivelul substratului religios – cel mai profund dintre cele care alcătuiesc personalitatea umană.

Discursul concertant la care ne referim se desfăşoară într-o organizare componistică motorică, al cărei dinamism este sporit prin distribuirea motivelor muzicale asemănătoare la elementele timbrale prime şi secunde din familia aceluiaşi instrument; ştafeta are intervalul de preluare motivică foarte redus, din trei în trei timpi

The composition of the concerto music to which we are referring is based on movement, whose dynamic nature is increased by the distribution of the similar musical motifs to prime and second timbre elements from the family of the same instrument; the relay has a very low interval of motif repetition, one in every three movements (the movement being the eighth), with the migration of the related motifs from one voice to another. The same impression of flexibility and dynamism is also consolidated by the diversity and rapidity of the changes in the meter, at the level of each measure up to the Y mark. The first consequence of the change is the dimensional variability of the motifs depending on the number of subdivisions (sixteenths) which are included in that measure.

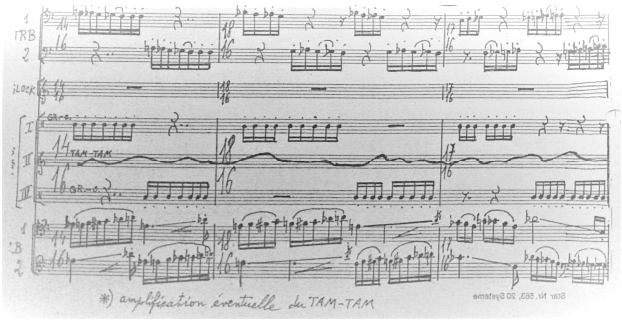

Figure 1. **Aurel Stroe, The Concerto for violin and orchestra, *Paganiniana III*, m. 7-9**

We notice two segments, in which the motifs (of various sizes) activate opposing meanings: first concentric (the higher voice – descending, then the lower voice – ascending), then off-centre (the higher voice – ascending, then the lower voice – descending). The melodic evolution is very subtle, achieved through semitones (in general), gaining melodic ground through short returns to the previously reached intonation points, which favour precisely the continuation, the evolution of the melody.

Starting from mark Y (measure 6), the composer gradually enriches the musical discourse by adding new voices, which observe in full the archetypes introduced in the first measures of the section. Thus, the work manages to continue to promote the same values, in an increasingly dense setting; the "development", "amplification" process belongs to the European cultural space, and the music in *Paganiniana* amply illustrates the ideational level under discussion. There is an inner evolution not only within each section entitled *Paganiniana*, but also between the sections with this name. The three *Paganinianas* can be considered three variations, as three steps in the development of the musical material presented in the first one.

The first significant change in the unit *Paganiniana III* occurs starting from mark BB (measure 25, *Piu mosso*), the moment of the elimination of the precise limit in measures, which represents an element borrowed from the cultural sphere illustrated in *Ecoute fine*. The inner routes are organized rather according to space, but in an abstract space – dominated by a precarious, delicate, implicit temporality.

If the previous segment mentioned the reprise of *Paganiniana III*, starting from mark AA we can talk about the reprise of the entire concerto, based on the theme of *Paganiniana I*, modified in an impersonal and (timpul fiind optimea), producându-se migrarea motivelor înrudite de la o voce la alta. Aceeași impresie de flexibilitate şi dinamism este consolidată şi de diversitatea şi rapiditatea cu care se modifică metrul, la nivelul fiecărei măsuri până la reperul Y. Modificarea are ca o primă consecinţă şi variabilitatea dimensională a motivelor, în funcţie de numărul de subdiviziuni (șaisprezecimi), care sunt incluse în măsura respectivă.

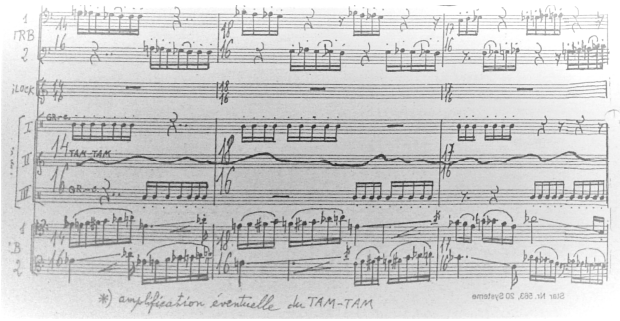

Figura 1. **Aurel Stroe, Concert pentru vioară și orchestră, *Paganiniana III*, m. 7-9**

Se remarcă două segmente, în care motivele (de dimensiuni diferite) activează în sensuri contrare: mai întâi concentric (vocea superioară – în sens descendent, iar vocea inferioară – în sens ascendent), apoi descentrat (vocea superioară – în sens ascendent, iar vocea inferioară – în sens descendent). Evoluţia melodică este foarte subtilă, realizată prin semitonuri (în general), câştigând terenul melodic prin scurte reveniri la punctele intonaţionale atinse anterior, care favorizează tocmai continuarea, evoluţia melodiei.

Începând de la acest reperul Y (măsura 6), compozitorul îmbogățește treptat discursul muzical prin adăugarea de noi voci, care însă respectă întru totul arhetipurile lansate în primele măsuri ale secţiunii. Astfel, se reuşeşte continuarea promovării aceloraşi valori, într-un cadru din ce în ce mai dens; procesul de „dezvoltare", de „amplificare" aparține spațiului cultural european, iar muzica din *Paganiniana* ilustrează pregnant planul ideatic la care ne referim. Există o evoluţie interioară nu numai la nivelul fiecărei secţiuni intitulate *Paganiniana*, ci și între secțiunile cu acest nume. Putem considera cele trei *Paganiniene* ca pe trei variațiuni, ca pe trei trepte în dezvoltarea materialului muzical prezentat în prima dintre ele.

Prima mare schimbare în unitatea *Paganinianei III* intervine începând cu reperul BB (măsura 25, *Piu mosso*), momentul dispariţiei delimitării precise în măsuri, fapt ce constituie un element preluat din sfera culturală pe care o ilustrează *Ecoute fine*. Traseele interioare sunt organizate mai degrabă spațial, dar într-un spaţiu abstract – dominat de o temporalitate precară, fină, subînțeleasă.

Dacă în segmentul anterior aminteam despre repriza la nivelul *Paganinianei III*, începând de la reperul AA putem vorbi despre repriza întregului concert, manifestată pe baza tematismului din *Paganiniana I*, modificat în sensul impersonal şi contrapunctat de formulele repetitive ale glockenspielului. Dispare, în mod semnificativ, tocmai dominanta personală a melodiei tematice din partea întâi a concertului: figurația pe bază de arpegiu și supraviețuiește numai formula de pasaj dublu descendent

counterpointed sense by the repetitive formulas of the glockenspiel. Significantly, the personal dominant of the thematic melody from the first part of the concerto – the figuration based on the arpeggio – disappears, and only the formula of the double descendent diatonic passage (bells) survives, which carries in it only the memory of what was set forth in the first measures of the concerto.

The same statements can be expanded to the field of timbre, as the theme is no longer resumed by the violin, but by several percussion instruments (the ones equipped with the lowest melodic personality out of the instruments in the accompanying ensemble made up of soloists). A single value (the sixteenth) gives rise to an infinite game among the sounds in a limited number which changes its place in the passage apparently according to a random logic; this is why the composer feels entitled to suggest this state through the expression *perpetuum mobile*.

The sections no longer overlap, the metric markers which have characterized the European classical music of the last centuries are missing. Routes are also added that have a "separate evolution" (mobile), like the one after the mark BB, intoned by the piccolo flute, a fragment whose initiative had been taken over from the section *Paganiniana II*. However, we notice a new compositional process, which affects the melodic and metro-rhythmic basis of the initial passage: there are extended leaps in the use of altered sounds, next to the form of quintolet, which destabilizes even more deeply the setting of this inner section:

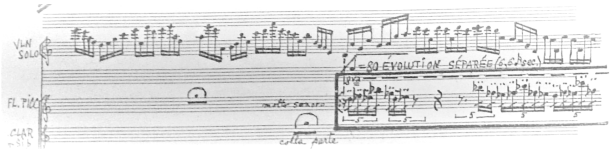

Figure 2. **Aurel Stroe, The Concerto for violin and orchestra, *Paganiniana III*, BB**

In the following a bridge is sketched, whose role is to mediate the passage towards the last segment of *Paganiniana III*, beginning after the mark CC in the score. The moment marked by the indication *Giusto* is taken over by the trombones and the clarinets and, although it is not framed from the point of view of the meter, we notice homogeneity at the level of the values used, framed in formulas of sextolet, triolet, which still do not favour the consistency of a certain pulsation, but only an inner metric order.

Mark CC opens a segment which would, naturally, be part of *Ecoute fine*, because it displays the loss of all marks that stated the primacy of European music in *Paganiniana*. The approach is choral, but in the oriental sense of this type of composition process, where what matters is the spiritual homogeneity of the people singing together, overlapping not only through the sounds they produce, but also through their spiritual actions. The aim of the music in this spiritual aria approaches the above mentioned desiderata, and not the purely acoustic, sonorous, artistic performance.

The harmonies representing Paganini's violin creation are structured in fourths and fifths, which unavoidably exceed the frame of the eighth and verge on the most accentuated dissonance by the tritones that are part of it, as well as by the accentuated octaves subsuming the

diatonic (campane), care poartă în sine numai amintirea a ceea ce a fost expus în primele măsuri ale concertului.

Aceleași afirmații pot fi extinse și în domeniul timbral, tema nemaifiind preluată de către vioară, ci de câteva din instrumentele de percuţie (cele dotate cu cea mai redusă personalitate melodică dintre instrumentele ansamblului acompaniator format din solişti). Pe o singură valoare (cea de șaisprezecime) ia naștere un joc infinit între sunete aflate în număr limitat, care își schimbă locul în pasaj aparent după o logică aleatorie; tocmai de aceea compozitorul se simte îndreptățit să sugereze această stare de fapt prin expresia *perpetuum mobile*.

Secțiunile nu se mai suprapun, lipsesc reperele metrice care caracterizează muzica europeană cultă din ultimele secole. Sunt inserate și trasee cu „evoluție separată" (mobile), cum este cel de după reperul BB, intonat de flautul piccolo, fragment a cărui iniţiativă fusese preluată din secțiunea *Paganiniana II*. Dar din nou sesizăm un proces componistic nou, ce afectează baza melodică şi metro-ritmică a pasajului iniţial: apar salturile mai extinse şi folosirea sunetelor alterate, alături de formularea de cvintolet, care destabilizează şi mai profund cadrul de desfăşurare a acestei secţiuni interioare:

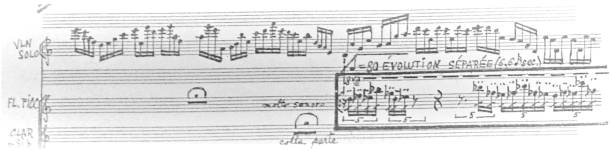

Figura 2. **Aurel Stroe, Concertul pentru vioară și orchestră, *Paganiniana III*, reper BB**

În cele ce urmează se conturează o punte care are menirea de a mijloci trecerea spre ultimul segment al *Paganinianei III*, ce va debuta odată cu apariţia în partitură a reperului CC. Momentul marcat cu indicaţia *Giusto* este preluat de către tromboane şi clarinete şi, deşi nu este încadrat metric, totuşi sesizăm o omogenizare la nivelul valorilor folosite, încadrate în formule de sextolete, triolete, care tot nu ajung să favorizeze constanţa unei anumite pulsaţii, ci numai o ordine metrică interioară.

Reperul CC deschide un segment care ar face mai degrabă parte, în mod firesc, din *Ecoute fine*, deoarece arată pierderea tuturor reperelor care afirmau primatul muzicii europene în *Paganiniana*. Demersul este coralistic, dar în sensul oriental al acţiunii componistice de acest fel, unde ceea ce contează este omogenitatea spirituală a celor ce cântă împreună, suprapunându-se nu numai sunetele, dar şi acţiunile lor spirituale. Scopul muzicii în acea arie spirituală se apropie de dezideratele amintite, şi nu de performanţa pur acustică, sonoră, artistică.

Armoniile prezentate ca reprezentând creaţia violonistică a lui Paganini sunt structuri de cvarte şi cvinte, care inevitabil depăşesc cadrul octaviant şi frizează disonanţa cea mai pregnantă, atât prin cvartele mărite ce intră în componenţa lor, cât şi prin spaţiul de octavă mărită ce circumscrie sunetele trisonurilor. Astfel sunt sintetizate, la final de concert, elemente ale Romantismului secolului al XIX-lea cu noțiunile componistice moderne referitoare la construcția acordurilor pe baza altor intervale decât

sounds of the major chords. Thus, the end of the Concerto brings about a synthesis of elements of the Romanticism of the 19th century, and notions of modern composition concerning the construction of chords based on other intervals than the third and the fifth, and the non-retrogradable nature of the rhythm.

It is significant that the beginning of the section *Ecoute fine III* takes place two measures before the previous section, *Paganiniana III*, actually ends (EE, *Tranquillo*). This fact is particularly important especially from the point of view of the philosophy of the Concerto, which shows the extra-European conception of art and life in general: the limits of the phenomena are not the apparent, misleading ones, they are different from the visible ones.

In fact, it is another way of affirming the faith in an immaterial universe, beyond the framework of its existence, in which values have other cultural formulas than the ones on the European continent. In the new atmosphere, lacking the marks of the beginning of *Paganiniana I*, the discourse of the percussion instrument represents a destabilizing element, decentring the multiple meanings which are produced and which fail to become homogeneous in the absence of an authoritarian stylistic direction. We have mentioned before the contamination of the two immeasurable cultural spheres – represented at the level of the music by contrasting sections which alternate – and we can analyse, even in this moment of transition, the taking over of the element obtained with the help of the tam-tam in the section *Paganiniana II* and its reassembly in the last part of the concerto, *Ecoute fine III*.

Aurel Stroe returns, in the last section (*Ecoute fine III*), to the oriental realities, which he describes in the same terms as in the previous parts with the same title; we can notice a stable conception, which recommends preserving the sonorous archetypes used so far, but creating new conditions for their placement, conditions which favour the amplification of their tension. “Each system of spatial organization displayed polarity (*coincidentia oppositorum*) which ensures – like in a Hindu mandala – the unity of oppositions, the contrast” (Dănceanu, 1998).

The composer applied the stable dimension of his compositional vision especially in the sections *Ecoute fine*, which make us think of the idea of conservation, of tradition. “In the European musical cultures, the older languages sustained a transformational and metamorphic process, but the extra-European ones preserved their essential nature over time. The extra-European music lingers in the syntonic stage, while the European one – in the stage of subordination and atomisation” (Dănceanu, 1998).

The composer relies on specific sonorous, philosophical and psychological elements; one of them, musical silence, the expressive pause, the absence of sonority – a phenomenon with artistic significance. We notice not only the inner segmentation according to the well-known continental formal rules, and the freer development allows a more spontaneous evolution of the proposed elements.

Out of all, the most important proves to be the untempered intonational element of the solo violin, which has a thematic aspect by repeating it five times in its initial state and the same number of times on the upper

cele de terță și cvintă și la aspectul non retrogradabil al ritmului.

Este semnificativ faptul că debutul secțiunii *Ecoute fine III* are loc de fapt cu două măsuri înainte ca secțiunea anterioară, *Paganiniana III* să se finalizeze în mod propriu-zis (reperul EE, *Tranquillo*). Acest fapt este deosebit de important mai ales din punctul de vedere al filozofiei Concertului, care arată concepţia extraeuropeană despre artă şi despre viaţă în general: limitele fenomenelor sunt altele decât cele aparente, înșelătoare, altele decât cele vizibile.

De fapt este încă un mod de a afirma credinţa într-un univers imaterial, dincolo de cadrul existenţei acesteia, în care valorile au alte formule culturale decât cele continental europene. În noua ambianţă, lipsită de reperele debutului din *Paganiniana I*, discursul instrumentului de percuţie reprezintă un element destabilizator, de descentrare a semnificaţiilor multiple, care se degajă şi care nu se mai omogenizează după nici o direcţie stilistică autoritară. Am amintit şi cu alte ocazii contaminarea între cele două sfere culturale incomensurabile – reprezentate la nivel muzical prin secţiunile contrastante care se succed – şi putem analiza chiar în acest moment de tranziție preluarea elementului obținut cu ajutorul tam-tam-ului din secțiunea *Paganiniana II* și reasamblarea lui în ultima parte a concertului, *Ecoute fine III*.

Aurel Stroe revine, în ultima secţiune a concertului (*Ecoute fine III*) la realităţile orientale, pe care le surprinde în aceiaşi termeni ca şi în părţile anterioare denumite cu acelaşi titlu; se constată o concepţie stabilă, care recomandă păstrarea arhetipurilor sonore folosite până acum, creînd, însă, condiţii noi de plasare a lor, condiţii ce favorizează amplificarea lor tensională. „Fiecare sistem de organizare spaţială a afirmat o polaritate (*coincidentia oppositorum*) care asigură – ca într-o mandala hindusă – unitatea contrariilor, contrastul” (Dănceanu, 1998).

Compozitorul a aplicat dimensiunea stabilă a viziunii sale componistice mai ales în secțiunile *Ecoute fine*, care predispun mai degrabă spre ideea de conservare, de tradiţie. „În culturile muzicale europene, limbajele mai vechi au suportat un proces transformaţional şi metamorfotic, dar cele extraeuropene au păstrat de-a lungul timpului ceea ce au ele esenţial. Muzicile extraeuropene sunt cantonate în faza sintonică, iar cele europene – în fazele subordonării şi atomizării” (Dănceanu, 1998).

Compozitorul se bazează pe elementele sonore, filozofice şi psihologice specifice; una dintre ele, tăcerea de ordin muzical, pauza expresivă, absenţa sonorităţii – fenomen cu semnificaţie artistică. Sesizăm nu segmentarea interioară după regulile formale continentale binecunoscute, ci o desfăşurare mai liberă, ce permite o evoluţie mai spontană a elementelor propuse.

Dintre toate, cel mai important se dovedește a fi elementul intonațional netemperat, susținut de vioara solo, care are aspect tematic prin reluarea sa de cinci ori în ipsotaza inițială și de tot atâtea ori la octava superioară; prezentarea ostinată a acestei realităţi muzicale puternice (detașată de celelalte voci și prin

eighth note; the repeated presentation of this strong musical reality (detached from the other voices also through longer values of the half notes) allows us to compare the last section *Ecoute fine* with a strange passacaglia, which is closer to the oriental type of understanding music only through the repetitive, incantational element.

The musical evolution continues in the same way after mark HH, which, however, represents the point of reference at the end of the concerto through the repetition of the fragment intoned by the harp, within a mobile "with separate evolution", immediately after mark W of the section *Ecoute fine II*. These elements, which pass through the coda, carry the memory of the initial theme of *Paganiniana I*, thus reformulating the idea of thematic unification, of cyclicity, so specific for the French composition school, with which the composer Aurel Stroe has strong affinity from the point of view of the stylistic focus on the musical opposition.

What is significant for the aesthetics of the work is precisely the thematic function taken over – at the moment of its emergence – by the Paganinian motif, even if it is not in the environment which favours it. Extrapolating the situation, we can state that this was the attitude of European art towards the Oriental one also throughout the history of music: when it succeeded in affirming its supremacy, in a certain space and temporal interval, the direct consequence was that this cultural value which did not promote a virulent expression, i. e. the extremely oriental one, faded in the background. In the coda segment, the presence of the same motif is extended, being "augmented" by several similar sounds – which endanger the symmetry promoted by European art. However, the weakness which affects the Paganinian musical motif (*sonoro*) this time is obvious, it is gradually degraded until it becomes unrecognisable because of the similarities it acquires with the motifs *ecoute fine*.

The first segment of the coda ends with the degradation of the motif (*dolce sonore*) and by taking over several elements (*senza nuanze*) from the harmonic motif which had been intoned by the four violas in the central section of the last part of the concerto (III. B 2). The dissolution of the harmonic construction results in the survival of certain sounds of undetermined frequency, intoned by two percussion instruments: *tamburo medio* (*senza corda*) and *eolifono* (*machine a vent*). The meaning of this musical action is one of self-suspension, taking into consideration the evolution of the dynamic level of the *sforzando* (measure 66) towards *molto piano* (measure 70).

The end represents the composer's way of affirming the *total degradation of the melodic essence*, both the Paganini one, and the extremely oriental one, which come together precisely where nobody would have expected: in the musical silence which highlights each valuable musical score. The sound produced alternatively by the two percussion instruments is intoned in a more relaxed metro-rhythmic framework, the sound elements are framed by general significant pauses, more valuable than the ones presented previously.

Modern methods of analysis (not only of compositional works, but also of performance) are demands of our time,

valorile mai lungi, de doime) ne face să asemănăm ultima secţiune *Ecoute fine* cu o passacaglie stranie, care se apropie de tipul oriental de a înţelege muzica doar prin elementul repetitiv, incantatoriu.

În aceeaşi manieră se continuă evoluţia muzicală şi după reperul HH, care reprezintă totuşi punctul de reper al finalului concertului prin reluarea fragmentului intonat, de către harpă, în cadrul unui mobil „cu evoluţie separată", imediat după reperul W al secţiunii *Ecoute fine II*. Aceste elemente, care străbat coda, poartă cu sine amintirea tematismului iniţial din *Paganiniana I*, reformulându-se astfel ideea de unificare tematică, de ciclicitate, atât de caracteristică şcolii componistice franceze, cu care compozitorul Aurel Stroe are afinităţi puternice din punct de vedere al centrării stilistice în opusul muzical.

Semnificativ pentru estetica lucrării este tocmai funcţia tematică pe care o preia – în clipa apariţiei sale – motivul paganinian, chiar dacă nu se află în mediul care îl favorizează. Extrapolând situaţia, se poate afirma faptul că aceasta a fost atitudinea artei europene faţă de cea orientală şi în decursul istoriei muzicii: atunci când a reuşit să-şi afirme supremaţia, într-un anumit spaţiu şi interval temporal, consecinţa directă a fost tocmai retragerea în plan secund a acelei valori culturale care nu promovează vehemenţa în exprimare: cea extrem orientală. În cadrul segmentului din codă, prezenţa aceluiaşi motiv este mai extinsă, fiind „augmentat" cu câteva sunete susţinute în acelaşi spirit – sunete care pun în pericol simetria promovată de arta europeană. Este evidentă însă slăbiciunea care afectează de data aceasta motivul muzical paganinian (*sonoro*), care este degradat în mod progresiv până la ipostaza în care devine irecognoscibil, datorită asemănărilor pe care le dobândeşte cu motivele *ecoute fine*.

Primul segment al codei se finalizează cu degradarea motivică a prezenţei sonore (*dolce sonore*) şi prin preluarea câtorva elemente (*senza nuanze*) din motivul armonic ce fusese intonat de către cele patru viole în secţiunea centrală a ultimei părţi a concertului. Dispersarea construcţiei armonice are drept consecinţe tocmai supravieţuirea unor sunete cu frecvenţă nedeterminată, intonate de două instrumente de percuţie: *tamburo medio* (*senza corda*) şi *eolifono* (*machine a vent*). Sensul acestei acţiuni muzicale este tot unul de autosuspendare, având în vedere evoluţia nivelului dinamic de la *sforzando* (măsura 66) spre *molto piano* (măsura 70).

Finalul reprezintă modul compozitorului de a afirma *degradarea totală a esenţei melodice*, atât a celei paganiniene, cât şi a celei extrem orientale, care îşi descoperă un numitor comun tocmai acolo unde nu s-ar fi aşteptat nimeni: în tăcerea muzicală care aureolează fiecare partitură muzicală de valoare. Sunetul preluat alternativ de cele două instrumente de percuţie este intonat într-un cadru metro-ritmic mai relaxat, elementele sonore fiind încadrate de pauze generale semnificative, care au o valoare mai consistentă decât cele prezentate anterior.

Metodele moderne de analiză (nu doar a lucrărilor componistice, dar şi a interpretării) constituie exigenţe ale timpului nostru, provocări pentru orice instrumentist sau ascultător responsabil al acestora, dar şi acte analitice complementare celor tradiţionale, având menirea de a le

challenges for any instrumentalist or listener responsible for them, but also analytical acts complementary to the traditional ones, aiming to enrich them and complete our own understanding of the musical masterpiece.

The spectrogram highlights – especially within difficult works such as the one previously analyzed in its final sections (the most concentrated) – a general surface structure that can greatly facilitate the understanding of the artistic opus.

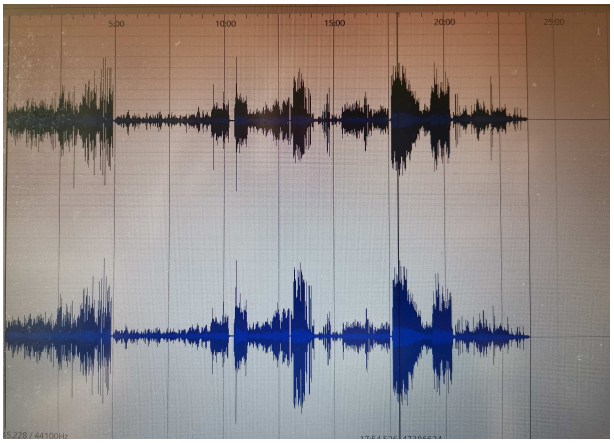

Figure 3. **Aurel Stroe, The Concerto for violin and orchestra, spectrogram (integral)**

In this case, they become even more evident in the spectrogram that captures throughout the work the changes in the structure of the musical discourse, focused on two successive and alternating coordinates: the European-romantic component (inspired by Paganini) and the extra-European one. The differences are visible not only at the level of the compositional language, but also in terms of the immeasurable cultural areas in which the two archetypes belong, which the author intentionally placed side by side in such a provocative and original creation.

CONCLUSIONS

The spectrogram is an image of the sound, of its evolution over time; the association between such a precise and usable element as the image, and the musical aspect (evanescent, abstract and difficult to quantify) can only bring benefits to the understanding of the musical work and its analysis. Highlighting the evolution of the frequencies that make up the sounds, the spectrogram becomes an object of analysis with important pedagogical consequences. Spectrographic analysis is an effective tool also in the music field, where the sound dimension has an obvious evolutionary structure. The spectrogram is widely used in process evaluation, and music is one of them.

Modern methods of analysis (not only of compositional works, but also of performance) are demands of our time, challenges for any instrumentalist or for any responsible listener, but also analytical acts complementary to traditional ones, designed to enrich the understanding of the musical masterpiece.

îmbogăți și de a ne întregi nouă înșine înțelegerea capodoperei muzicale.

Spectrograma pune în evidență – mai ales în cadrul lucrărilor dificile precum cea analizată anterior în secțiunile sale finale (cele mai concentrate) – o structură generală de suprafață, care poate facilita mult înțelegerea opusului artistic.

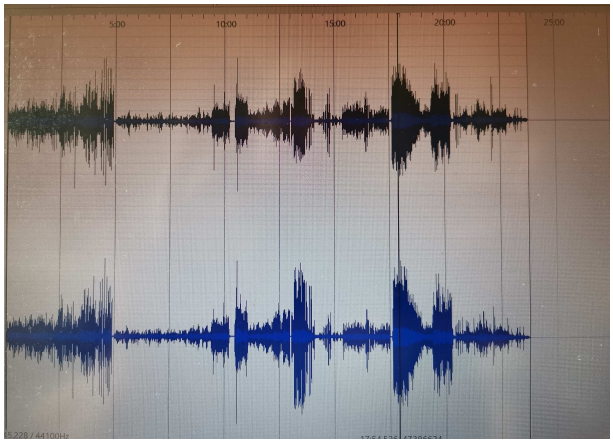

Figura 3. **Aurel Stroe, Concertul pentru vioară și orchestră, spectrograma (integral)**

În acest caz, devin și mai evidente în spectrograma ce surprinde în întreaga lucrare schimbările de structură a discursului muzical, axat pe două coordonate care se succed și alternează: componenta european-romantică (cea inspirată de Paganini) și cea extra-europeană. Diferențele sunt vizibile nu numai la nivelul limbajului componistic, dar și în ceea ce privește ariile culturale incomensurabile în care se înscriu cele două arhetipuri, pe care autorul le-a așezat intenționat alături într-o creație atât de provocatoare și originală.

CONCLUZII

Spectrograma este o imagine a sunetului, a evoluției sale în timp; asocierea dintre un element atât de precis și de uzat precum imaginea, și aspectul muzical (evanescent, abstract și greu cuantificabil) nu poate aduce decât beneficii înțelegerii operei muzicale și analizei acesteia. Punând în evidență evoluția frecvențelor care alcătuiesc sunetele, spectrograma devine un obiect de analiză cu consecințe pedagogice importante. Analiza spectrografică este un instrument eficient și în câmpul muzical, unde dimensiunea sonoră deține o structură evolutivă evidentă. Spectrograma este foarte folosită în ceea ce înseamnă evaluarea proceselor, iar muzica este unul dintre ele.

Metodele moderne de analiză (nu doar a lucrărilor componistice, dar și a interpretării) constituie exigențe ale timpului nostru, provocări pentru orice instrumentist sau ascultător responsabil al acestora, dar și acte analitice complementare celor tradiționale, având menirea de a le îmbogăți și de a ne întregi nouă înșine înțelegerea capodoperei muzicale.

BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

[1] Arzoiu, R. (2015). Stroe, Aurel. *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026974, retrieved December 11, 2022.

[2] Dănceanu, L. (1998). Eseuri implosive [Implosive Essays]. București: Editura Muzicală.

[3] Descharnes, R. (1984). *Dalí – the Work, the Man*. New York: Harry N. Abram.

[4] Durand, G. (1977). Structurile antropologice ale imaginarului [Anthropological structures of the imaginary]. București: Editura Univers.

[5] Stroe, A. *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti* [Mandala with a polyphony by Antonio Lotti], manuscript.

[6] Stroe, A. (1983). Orestia, o raportare esențială. Fața ascunsă a Coephorelor [Orestia, an essential reference. The hidden face of the Choēphóroi]. *Secolul 20, No. 270-271*, 6-7.

[7] Stroe, A., Georgescu, C. and Georgescu, M. *Muzica morfogenetică – o abordare catastrofică-termodinamică a compoziției muzicale* [Morphogenetic music – a catastrophic-thermodynamic approach to music composition], typed manuscript.

[8] Thom, R. (1989). *Pilde și catastrofe. Interviu despre matematică, știință și filozofie* [Parables and catastrophes. Interview on mathematics, science, and philosophy], Giorello, G. and Morini, S. (eds.). Milano: Il Saggiatore.

[9] Thom, R. (1974). Stabilité structurelle et morphogenèse. *Poetics, Vol. 3, Issue 2*, 7-19.