

INTERVIURI

De vorbă cu Octavian Nemescu

Andra Frătilă

„Atenție mare, trăim astăzi într-un crepuscul continental!”, afirmă compozitorul Octavian Nemescu. Născut în 1940, este un exponent al avangardei muzicale românești după o studenție agitată în care a fost unul dintre reprezentanții „rezistenței”. Are o deosebită plăcere de a vorbi despre compozițiile sale și ne permite accesul către „atelierul său intim” de creație, oferind detalii prețioase despre orientările sale estetice în contextul muzicii românești.

A.F.: Ați fost student într-o perioadă grea pentru muzica românească. După nenumărate zbateri a sosit și deceniul 1960-1970, numit de Dumneavoastră „o perioadă a tezelor și a antitezelor”. Ce a însemnat acest interval de timp pentru un tânăr compozitor?

O.N.: Pentru mine, și nu numai, a fost perioada cea mai efervescentă a culturii în general, din secolul XX. În 1960 apar cam trei direcții estetice aflate în antiteză, fiecare față de celelalte două. Pe de o parte, exista ultima fază a serialismului, serialismul în planul formei, adică o formă necirculară (opusă formei clasice, cu Expoziție, Dezvoltare și Repriză), lansată de Xenakis, Școala Poloneză și unii compozitori din curentul anterior serial, fiind vorba de serialismul integral (mă refer aici la Stockhausen, Luigi Nono, Luciano Berio, Pierre Boulez). Obsesia serialiștilor este linearitatea și non-repetiția, care a fost o adevărată dogmă pentru ei. Erau și extrem de autoritari în raport cu interpreții, simțind nevoia de a controla toți parametrii. Noi, tineri studenți în Conservator, ne amuzam comparând acest „totalitarism estetic” al Occidentului cu „totalitarismul

politic” de la noi, din comunism. Pe de altă parte, cea de a doua direcție, în totală antiteză cu serialismul, era aleatorismul, care însemna cultivarea dezordinii, haosului, nepremeditării. Veneai în sala de concert și se întâmplau, în plan sonor, niște lucruri care îl surprindeau chiar și pe compozitor. Acesta din urmă lăsa totul în mâinile interpreților. Putem numi această situație un fenomen de democratizare a artei, cu prețul, însă, de pierdere a statutului inițiativ al compozitorului. Așa s-a născut happening-ul, improvizatia, pe scurt, opera de artă imprezibilă, idei susținute tot de Xenakis (care vorbea de aleatorism controlat, de stocastică, o teorie matematică a probabilităților) alături de americanul John Cage (care era pentru aleatorismul total). Cea de a treia direcție, însă, s-a exprimat mai greu: a fost „sădită” în anii 60 dar a dat roade abia în 1970. Eu mă consider legat de generația care a însămânțat aceste idei și anume, minimalismul repetitiv, spectralismul românesc și curentul arhetipal. Minimalismul își avea originile în America, iar spectralismul – o spun cu glas tare! – a fost lansat de către românul Corneliu Cezar, în ipostaza spectralismului isonic (1965). Apoi, odată cu apariția lucrării mele „Concentric” în 1969, s-a deschis drumul **curentului arhetipal românesc**.

A.F.: Care erau „detaliile” acestei avangarde românești?

O.N.: Spun cu mândrie că au fost orientările generației noastre, fiind idei cu caracter recuperator, asta indicând începuturile postmodernismului, care are ca atitudine principală, față de tradiție, **recuperarea și nu negarea**, cum a fost cazul moderniștilor. Căci tehnicile minimal-repetitive stau și la baza muzicilor ritualice, străvechi – cum sunt incantațiile din muzicile folclorice care mizează pe un limbaj minimal și pe tehnici repetitive. Corneliu Cezar milita pentru întoarcerea spre armonicele apropiate de fundamentală, așadar spre recuperarea consonanței, dar nu făcând muzică a la Bach, Mozart sau Beethoven ci una originală. Iată, idei postmoderne pe care compozitorul le-a expus într-o conferință susținută în 1965. În contextul de liberalizare ideologică a acelei perioade, au avut loc trei conferințe, printre care și aceasta, întâlniri cu publicul și cu melomanii care au avut o mare influență asupra școlii românești de compoziție și care au fost realizate atunci la Conservator sub rectoratul lui Victor Giuleanu. Prima a fost a lui

Ștefan Niculescu, în 1963, deci imediat după ce s-a obținut deschiderea respectivă, iar el pleda atunci pentru practicarea eterofoniei, în actul de compoziție după ce, anterior, o descoperise în *Sonata a III-a* de Enescu. Niculescu propunea conștientizarea acestui procedeu, teoretizarea și punerea lui în practică, pentru împlinirea unei școli românești de compoziție având la bază eterofonia ca reacție la utilizarea texturilor în muzica lui Xenakis sau a compozitorilor din școala poloneză. Poate unii se întreabă care e diferența? **Eterofonia** însemna o **melodie multiplicată**, cântată de mai mulți emițători (instrumentali sau vocali) **în acordaj perfect** dar **desincronizați ritmic**, pe când **textura** aduce melodiei multiplicată o stare de **desincronizare în plan ritmic și dezacordare în cel melodic**. Prima ar fi un fel de muzică fără dirijor, pe când cea de a doua este una aflată într-un haos total, în care emițătorii fonici nu au ureche muzicală. Tot Ștefan Niculescu a încercat, în 1968, să facă un festival după modelul polonez al „Toamnei Varșoviene”, dar ideea a fost respinsă de către conducerea de atunci a Uniunii Compozitorilor.

În 1964 vine a doua conferință, susținută de către Aurel Stroe, care pledează pentru clasele de compoziție iar teoria lui suna astfel: o idee artistică, muzicală trebuie să aibă dreptul de a se materializa în “n” posibilități, deci să nu se elimine multiplele variante și să fie păstrată doar una singură. Apoi, în 1965, Corneliu Cezar, tot în cadrul unei conferințe, pledează pentru muzica pe armonice apropiate, cu fundamentala prelungită de-a lungul piesei, care se numește Ison. Noi, românii, aveam isonul „acasă” în cântarea ortodoxă (după modelul Athos) care vine de la cea ebraică. Îl mai găsim și în ragasurile indiene. Este o practică universală și să nu uităm de instrumentele românești vechi, cum este buciul (care emite armonicele unei fundamentale), cât și de așa numitele moduri acustice utilizate frecvent în folclorul românesc.

A.F.: Și totuși, Ștefan Niculescu încă mai credea în serialism iar această nouă generație de minimaliști repetitivi, spectraliști, arhetipaliști, erau total împotriva serialismului. Cum au „conviețuit” în peisajul muzical românesc?

O.N.: Atunci când Corneliu Cezar și-a mărturisit vehement opoziția față de serialism, atât în conferința sa din

1965 cât și mai târziu, în 1973, la cursurile de vară de la Râmnicu Vâlcea, această atitudine l-a supărat pe Ștefan Niculescu, care mai credea atunci în doctrina serială și nu era singurul. De aceea afirm, încă o dată că perioada 1960-1970 a fost un deceniu extrem de efervescent. Mai apoi, valurile inovațiilor s-au potolit din ce în ce mai mult și, din păcate, după 1980 s-a instalat treptat o „secetă” care a devenit mult mai apăsătoare după 1990, iar acum, domeniul artistic este aproape un câmp pustiu.

A.F.: La ce vă referiți când spuneți „secetă”? Idei noi? Curente noi? Orientări estetice originale?

O.N.: Problema acestei epuizări, așa cum o văd eu, este la generația tânără în care nimeni nu-și mai propune să fie original sau să deschidă niște noi orizonturi estetice, să descopere alte limbaje componistice. Tinerii compozitori nu-și mai propun nici măcar să fie personali în exprimarea lor artistică. Predomină scopul pragmatic al acestei meserii, adică să compună muzică de film, de pildă. Le-ar plăcea să existe cineva care să le comande o lucrare în care ei să poată scrie în orice stil (al trecutului, se subînțelege). Asta este perversitatea mentală pe care a provocat-o capitalismul.

A.F.: Poate este, de fapt, o luptă pentru supraviețuire.

O.N.: Este, știu. Și nu doar compozitorii dar și muzicologii sau instrumentiștii sunt în situația asta. Șomajul artiștilor cu diplomă este la ordinea zilei peste tot. Cum să mai aibă apetit copiii sau tinerii de astăzi pentru o meserie artistică? Este vorba și de o criză de sistem în care arta, cultura elevată nu-și mai găsește locul și rostul în societate. Creierul cultural al receptorilor, al oamenilor de astăzi pare a fi într-o involuție lentă, dar sigură, spre atrofie.

A.F.: Nu noi suntem societatea? Ce se întâmplă cu noi?

O.N.: E adevărat, dar noi nu suntem factorii decisivi. Câți se vor mai naște ca Pompidou, fost președinte al Franței, care în anii 60 venea regulat la concerte de muzică nouă, la teatru, la expoziții, și când s-a văzut bolnav, neavând urmași, a lăsat toată averea lui pentru construcția unei clădiri dedicate artei contemporane (Centrul Pompidou, unde există astăzi

IRCAM-ul). Are loc un proces ferm în direcția deculturalizării. După epoca postmodernă vine una **postculturală**. Când spun cultură am ca reper normele culturii savante, ce țin de tradiția europeană (din centrul Europei), cea în care am fost noi crescuți (și anume: Germania, Franța, Italia), cu muzică simfonică cântată într-o sală de concert, vioara 1 la stânga, violoncelul la dreapta, cu idei muzicale dezvoltătoare, cu o anumită complexitate, scrisă în partitură... toate astea sunt pe cale de dispariție. Se va naște probabil un alt tip de cultură.

A.F.: În acest context social și cultural, deloc recent, pe ce direcții orientați studenții Dvs. de la compoziție?

O.N.: În primul rând eu mă simt obligat să îi informez, fără a crea niciun fel de presiune. Le spun că sunt liberi să își aleagă calea pe care o doresc. Sigur, le prezint istoria muzicii și culturii, în general, a secolului XX, le analizez partituri, le arăt dezideratele fiecărui curent estetic, ca ei să fie în cunoștință de cauză, însă mai departe e treaba lor, sunt maturi și pot alege.

A.F.: Așa cum nici pe Dvs. Mihail Jora nu v-a forțat să mergeți într-o anumită direcție...

O.N.: Exact. Sigur... lui Mihail Jora nu îi plăcea acel modernism al meu deși el însuși a fost modernist în tinerețea sa. Noi acționam cumva contra-vântului. Era un grup al nostru intitulat OCL – Octavian (numele meu), Corneliu (Cezar) și Lucian (Meșianu). Noi trei am fost prieteni, pot să spun chiar frați, solidari în ideile avangardiste pe care le cultivam, mai mult sau mai puțin în secret, pentru că nu aveam voie să le practicăm, fiind amenințați de către “împărăția politică” de atunci cu darea afară din Conservator și trimiterea la munca de jos, în fabrică. Acest tip de solidaritate lipsește astăzi la generațiile tinere...

A.F.: Din acest grup de prieteni, compozitori, sunteți singurul care a rămas cu o predilecție spre zona antitezelor, altfel spus „contra vântului” care bate într-o anumită perioadă. Vă rog să-mi marcați câteva momente definitorii în traseul estetic și de stil pe care l-ați parcurs de-a lungul timpului.

O.N.: Mie mi-a plăcut să fac exact pe dos, sunt înclinat spre atitudinile de tip antiteză, într-adevăr. Sunt un *Gică-contra*.

Încă de când am terminat Conservatorul, în 1963 (când a început acea liberalizare și Big Bang-ul în toată cultura românească - muzică, arte plastice, cinematografie, etc), noi nu mai aveam adversari politici, ci pe cei din conducerea Uniunii Compozitorilor de atunci, care urau modernismul artistic. O primă tendință din creația mea artistică, după terminarea facultății a fost spre o **muzică** pe care eu am numit-o **ecologistă**. Atunci am avut o minunată colaborare cu un artist plastic: Wanda Mihuleac. Noi doi ne-am propus să cultivăm această estetică. Să nu se uite că mișcarea ecologistă, cu întoarcerea la Natură era abia la începuturile existenței sale. Wanda realiza vizual proiectul iar eu îi cream ambianța sonoră. Ambii doream să ieșim din spațiul convențional: eu din sala de concert iar ea din cea de expoziție, din muzeu, și să reîntoarcem arta în contextul energetic al naturii, așa cum a fost cândva – apropo de tendințe postmoderne, recuperatorii. „Jos cu sala de concert!”, să mergem spre natură!, să încărcăm operele noastre cu energiile cosmice și să le lăsăm să încarce, la rândul lor, pe alții! Practic ea dorea să facă o “instalație”, nemaiconsiderându-se nici pictor, nici sculptor. Realiza figuri geometrice din licheni, iarbă, din elemente naturale iar rolul meu era să fac o muzică cu zumzete și țârâit de greieri. **Zumzetul** este un element component al muzicii mele, alături de sunete de greieri, ape și respirații. Lucrarea mea s-a numit *Combinatii în cercuri* iar creațiile ei *Spirale*. **Circularități închise**, în cazul „Combinatiilor în cercuri” și **circularități deschise** sau **spiralice** în operele Wande Mihuleac. Rezultatul a fost un **ritual**, întrucât muzica mea avea și acest caracter, implicând și câțiva dansatori care se luptau cu demonii interiori la apusul soarelui. Asta se întâmpla în 1965, exact acum o jumătate de secol.

A.F.: Cum porneau aceste colaborări? Cine avea ideea și cine demara tot procesul artistic? Întâi era realizată „instalația”, elementul vizual era primul, sau muzica avea întâietate?

O.N.: Toate colaborările se bazau pe o anumită solidaritate în idei artistice, nu numai între muzicienii compozitori ci și între creatorii din diferite arte. Conferințele despre care pomeneam mai devreme, plus cele susținute de

George Bălan, erau frecventate de artiști din toate domeniile și nu numai! Veneau și matematicieni, ingineri, doctori și arhitecți de exemplu. Era o libertate nouă și toți eram avizi de cunoștințe din toate domeniile: noi, muzicienii, eram prezenți la conferințele pe teme literare, arte plastice, filozofice și ei veneau la noi. S-au creat prietenii, solidarități. Așa ne-am cunoscut, eu cu Wanda Mihuleac, de pildă, și discutând ne-am dat seama că amândoi visam același lucru. Din păcate este încă un aspect care s-a pierdut astăzi: ideile comune între artiști, între arte.

A.F.: A fost un experiment, o ieșire din sfera convenționalului. Ați avut public?

O.N.: A fost plin! Au venit cu autobuzele! O mulțime de intelectuali. Se lăsase seara, și se lumina cu lanterne, mai existau și câteva reflectoare iar eu aveam un violoncelist plasat în interiorul instalației. Observați câtă asemănare există între între partitura mea și instalația Wande Mihuleac. Cercurile închise și cele deschise...





MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R.
MUZEUL COLECȚIILOR DE ARTĂ
Calea Victoriei 111

vă invită vineri 13 mai 1965, ora 18.30

NATURA—PROIECT ȘI MEMORIE

dialog cu :

DAN HĂULICĂ

AL. PALEOLOGU AUREL STROE

TEA PREDĂ MIHAI NASTA

în spațiul construcției plastice : WANDA MIHULEAC

muzica : OCTAVIAN NEMESCU

coregra/ta : RALUCA IANEGIC

A.F.: Opusul linearității...

O.N.: Da, este și aici o antiteză la ideile progresisto-lineariste care predominau în epocă. Noi voiam circularitate. Plus că cercul este simbolul îmbrățișării, linia frântă însemnând

existență în separare. Sunt semnificații profunde ale cercului care ne-au sedus pe amândoi.

A.F.: Curând după aceea ați virat către ideea de arhetip, tot o „marcă” a creației Dumneavoastră.

O.N.: Am practicat și **spectralitatea isonică**, pe urmele lui Corneliu Cezar, în lucrarea „Iluminații” pentru cor și orchestră scrisă în 1967, dar imediat am pus în discuție conceptul de **arhetip**, o idee foarte interesantă, care s-a născut în mine, tot ca opoziție, antiteză la ce era atunci în „teren”. Am observat dinamica culturilor muzicale, cum perioadele de desfășurare ale unei epoci culturale s-au succedat de la sute de ani, la început, la zeci de ani și apoi rapiditatea crescută a acestui *tren istoric* a crescut, în așa fel, încât o direcție estetică, artistică a ajuns să dureze doar un deceniu. Inevitabil, tezele și antitezele au apărut atunci și suprapuse, cum a fost cazul anilor 1960. Eu am considerat cultura europeană ca pe **o cultură a neastâmpărului**. Mi-am spus: „ajunge cu această viteză în creștere, hai să căutăm lucrurile comune, statornice, care sunt **permanențele și esențele** tuturor culturilor”. Asta înseamnă arhetip! Mi-am zis să ne stabilizăm pe niște idei și realități fundamentale și esențiale care nu presupun schimbare. În secolul XX, Jung a fost cel preocupat de arhetipuri în domeniul psihanalizei. El a observat că există niște tendințe psihice ale oamenilor de pretutindeni și dintotdeauna: instinctul matern, instinctul „dă-te la o parte”, egocentric, instinctul masculului dominant, de proprietate, din motivul căruia s-au născut atâtea războaie, etc. În ciuda schimbării epocilor și a existenței diferitelor tradiții, instinctele rămân neschimbate. Și, spunea el, există arhetipuri pozitive și negative. Doi muzicieni români, eu și Corneliu Dan Georgescu, am teoretizat ideea de arhetip. El a mers pe concepțiile lui Jung iar eu am avut propria mea teorie conform căreia există **trei niveluri arhetipale**. Și anume: **permanențele și esențele veșniciei**, fără început și sfârșit, **permanențele și esențele lungi** și cele **scurte**. Care sunt permanențele veșniciei? Sunt realitățile transcendente – Divinitatea, de pildă – prezențele increate. Ele mai pot fi numite și **arhetipuri de gradul I** care își găsesc ecou în practica muzicală din toate muzicile tonale și modale ce au un centru de gravitație: arhetipul centru, care semnifică această realitate

transcendentală. **Arhetipurile de gradul II** sunt cele ale naturii, care durează de la Big Bang până la sfârșitul acestei lumi; nu numai religioșii spun că va veni apocalipsa sau sfârșitul lumii ci și fizicienii afirmă că va sosi un moment când această energie condensată, care este materia, la un moment dat ar putea exploda și, în felul acesta, pulverizându-se, se va retransforma în energie pură. **Arhetipurile de gradul III** sunt cele culturale. Exemple de arhetip cultural sunt *cadențele muzicale*. C.D. Georgescu fiind și folclorist admitea că atunci când mergea în Maramureș sau în Moldova, și nu numai, existau acolo sute de melodii, pe care le culegea, toate având o singură cadență. Câte melodii nu s-au făcut în epoca tonală, câte opere, mii de simfonii, sonate, ș.a.m.d. în care cadența e una singură: IV-V-I. Acestea sunt esențele și permanențele tradițiilor muzicale.

A.F.: În care dintre lucrările Dumneavoastră ați oglindit cel mai bine ideea de creație arhetipală?

O.N.: În 1969 am scris lucrarea *Concentric* (care prin titlu se dorea a fi arhetipală) formată din trei straturi: unul de armonice, pe linia lui Corneliu Cezar, cu o fundamentală prelungită, un ison. Acesta este, dacă ne gândim la spectrul armonicilor de rezonanță, un **arhetip natural** (necreat de mâna omului) cu semnificarea arhetipurilor transcendente. Fundamentală poate repera existența Dumnezeuului unic, suprem, iar armonicile, creațiile sale. Al doilea strat al lucrării era format din cadențe, care se succedau în ordinea cronologică a istoriei, de la muzici politeiste, apoi la muzici tibetane, ebraice, urmate de cadențe creștine, din Bizanț și Roma, cadențe islamice, Renascentiste, Baroce, urmate de cea clasico-romantică: IV-V-I. Apoi am mers spre Impresionism și Modernism unde, lipsind cadențele, le-am simbolizat altfel. Acest al doilea strat conține **arhetipurile „culturale”**. Deasupra, în stratul numărul III, sunt niște efemeride instrumentale care reprezintă dezvoltări și punți ale stratului II, deci ale acestor cadențe istorico-geografice. Lucrarea trebuia să se cânte într-un concert în 1969 împreună cu *Sita lui Eratostene* a lui Anatol Vieru, cu *Aum-ul* lui Corneliu Cezar – de altfel, prima realizare spectrală românească, cu o lucrare a lui Myriam Marbe și alta a lui Aurel Stroe. O comisie de cenzură a considerat muzica mea și pe cea a colegilor provocatoare iar

concertul nu a mai avut loc. El s-a ținut la Darmstadt în 1972, fără lucrarea lui Cezar.

A.F.: Și totuși concertul a avut loc...la București în același an.

O.N.: Datorită lui Radu Stan, pe care vreau să-l evoc acum, s-a organizat la Biblioteca Centrală de Stat, tot în 1969, un concert cu aceste opusuri, ce a adunat intelectuali din multe domenii. Eu și fiecare dintre noi ne-am expus ideile care au promovat lucrările noastre. Am vorbit despre arhetipuri și am văzut că mai existau adepți: Corneliu Dan Georgescu, pictorii Marin Gherasim și Sorin Dumitrescu, Ioan Alexandru în domeniul literar. Eu, atunci, l-am invocat – așa cum Niculescu l-a găsit premurgător pe Enescu – pe Constantin Brâncuși pe care l-am considerat predecesor în aplicarea arhetipului în domeniul artistic. Am spus că *Pasărea Măiastră* este esența zborului tuturor păsărilor așa cum și *Madame Pogany* este esența tuturor capetelor umane. Iată cum Brâncuși a fost, poate, primul creator arhetipal, fără să-și dea seama de acest lucru și am propus conștientizarea și practicarea deliberată a esteticii arhetipale. La sfârșitul concertului Radu Stan a exclamat: „Sunt sigur că în seara asta, în acest context, s-a născut un nou curent artistic-muzical”. Era vorba de direcția arhetipală. A fost conceptul cel mai dezbătut.

A.F.: Cum s-a încadrat acest concept în contextul estetic al vremii? A fost un curent complementar celorlalte orientări estetice?

O.N.: Au existat și încă există dispute. Noi, românii, am perpetuat ideile astea și am creat direcția arhetipală românească. Apropo de dispute, domnul Boulez s-a considerat la un moment dat eterofonist. În *Penser la musique aujourd'hui* el propune practica eterofonică și nu a putut accepta faptul că românii au fost înaintea lui (Enescu exersa încă din 1924 eterofonia). De asemenea, și în problema priorității spectralismului există dispute între compozitorii români și cei francezi, cât și între unii dintre români, care declară fiecare că el a lansat primul acest curent. Ei bine, pe direcția arhetipală nu există dispute cu alte țări. Este o cale românească. Din păcate și-a făcut loc astăzi, printre unii compozitori români, o mare

confuzie, în ceea ce privește utilizarea termenului *arhetip* sau *arhetipal*. Se confundă uneori mijloacele limbajului muzical cu pretextele muzicii. De fapt, unii nici nu știu exact ce înseamnă a fi arhetipal.

A.F.: Și nici nu s-a extins în afara României deși ar fi fost posibil.

O.N.: Găsim practici involuntar-arhetipale chiar și în muzica lui Bach: în preludiul în Mi major este o scară ascendentă la mâna stângă și o altă descendentă la mâna dreaptă, care semnifică în plan religios - Scara lui Iacob, cea pe care urcă și coboară îngerii. Eu unul îl consider pe Bach mistic, nu religios; diferența e următoarea: religioșii sunt confesionali și încadrați într-o anumită dogmă (ortodoxă, catolică, protestantă), misticul este deasupra acestor dispute dogmatice, având o relație directă cu Divinitatea, nemijlocită de dogme. Deși Bach era un protestant practicant, prin muzica lui, aducând acest arhetip, el mi se pare a fi un mistic.

Corneliu Dan Georgescu, de pildă, a practicat arhetipul major-minor în multe din lucrările lui (major = vesel, minor = trist). Eu mi-am propus căutarea arhetipurilor la nivelul tuturor parametrilor.

A.F.: Pe ce parametri ați aplicat ideea de arhetip?

O.N.: În plan melodic, am cultivat acel **Ascensio** și **Descensio**, urcatul și coborâtul scării, despre care vorbeam și la Bach, ca arhetipuri melodice. Apoi m-a obsedat arhetipul Începutului și Sfârșitului. Cel care a scris primul despre arhetipul Nașterii și al Morții a fost Corneliu Dan Georgescu, însă eu am practicat ideea asta, privind cu „lupa”, vorba doamnei Irinel Anghel, Incipitul și Finalisul. De aceea, multe dintre piesele mele se numesc *Finalis septima*, *Alfa Omega recidiva*, *Nonsimfonia a V-a a sfârșiturilor*, *Presimfonia a VI-a a începuturilor*. M-a obsedat foarte mult ideea asta de **Început** și **Sfârșit**, în contextul în care foarte mulți colegi de-ai mei și mulți compozitori făceau atunci muzici fără început și fără sfârșit, așa zise muzici „atemporale”. Și pe mine mă pasionează planul Atemporalului, dar care se află într-o anumită relație cu Temporalul, cu Devenirea, cu procesul. Acesta este și rostul întrupărilor noastre, al venirii aici, în Lumea temporală a

materiei. În plan acordic am cultivat arhetipul **TRISON**. Acesta, spațializat cu fundamentala în registru foarte grav, cvinta la mijloc și terța majoră în acut (numai trison major!) pentru mine a fost simbolul trinității divine (atât în versiunea creștină cât și în cea hindusă).

A.F.: Atribuiți așadar Divinității o conotație pozitivă prin utilizarea trisonului Major?

O.N.: Da, și avem ca exemplu și cadența picardiană a lui Bach care însemna credința lui că totul se sfârșește cu bine, în sânul Divinității. Aici poți să suferi, ți se pot întâmpla multe, dar dacă ai dus o viață onestă nu trebuie să-ți fie frică de sfârșitul trupului, pentru că vei ajunge undeva unde totul va fi scăldat într-o dragoste și lumină divină.

A.F.: Ați continuat cu **arhetipul ritmic**, cu o predilecție pentru **iamb** dar și în plan **dinamic** unde lucrurile capătă semnificații mult mai profunde.

O.N.: Am considerat iambul arhetipul bătăii inimii și al respirației; nu numai la oameni ci și la toate speciile de animale și păsări. Este **arhetipul ritmic al pulsului vieții**. Și multe din pulsurile cosmice sunt iambice. În planul dinamic există trei niveluri de arhetip: fortissimo-forte, mezzoforte-mezzopiano și piano-pianissimo. Fortissimo este simbolul **supraconștientului**, iar forte al **conștientului**, mezzoforte-mezzopiano este **subconștientul** iar piano-pianissimo **inconștientul**. Fizicienii vorbesc astăzi despre realități multiple, despre multivers, despre energii care întrețin tainic aceste universuri și pe care noi nu le percepem pentru că ele vibrează în pianissimo, pe altă lungime de undă. Ele nu pot fi auzite cu urechea fizică, ci numai cu cea lăuntrică, în condiții speciale de liniștire totală.

A.F.: Ce putem percepe noi, dintre aceste trei nivele?

O.N.: Putem percepe Forte – conștientul. În lucrarea mea *Concentric*, am expus cele trei straturi în felul următor: cel de jos în *pianissimo* este cel inconștient, unde e armonie, pace, apoi stratul median, cultural, al cadențelor derulate este expus în *mezzopiano* iar al treilea, al efemeridelor – valuri ale vieții și ale existenței noastre individuale, apare în *forte* semnificând conștiința individuală. Așadar, există o conștiință individuală

care stă pe suportul unui subconștient colectiv, reprezentând tradițiile timpului și ale locului în care trăim și pe încă unul, mai profund, care este Inconștientul cosmic și supracosmic. Așa am pus eu în discuție arhetipurile în plan dinamic. În cel timbral am obsesia **zumzetului**, care este vibrația eterică, energetică. Dar, în același timp, folosesc în unele muzici ale mele, și „**GLASUL DE TUNET**”. La hinduși, Brahma când se dezvăluie sonor are un glas de Tunet; Moise când a primit cele zece porunci, pe Muntele Sinai, a auzit tot glas de Tunet; creștinii consideră că atunci când a fost Iisus botezat s-a auzit același sunet. Și africanii aud glasuri de tunete când dialoghează cu zeii. Ei au inventat toba mare, care este iconul acestor glasuri, și care este un instrument sacru.

A.F.: Cum ați aplicat arhetipul în planul formei?

O.N.: Am exersat formele ciclice, spiralice, cu o predilecție, în muzica mea, pentru **spirală melcului** (cea a găurii negre), **spirală scoicii** și **spirală oului** (care este a Big Bang-ului, unde dintr-un punct se naște Cosmosul). Folosesc, în general, ceea ce numesc eu *politemporalitate*. Adică o muzică cu mai multe straturi temporale. Spre exemplu: un instrument evoluează **liniar continuu**, altul **liniar discontinuu**, apoi un altul se desfășoară **circular închis** și, în sfârșit, unul se realizează **circular deschis** pe o spirală (a melcului sau a scoicii, a exploziei sau a imploziei). Asta numesc eu **polifonie a tipurilor diferite de timpuri**. Este un nou tip de polifonie, pe care îl cultiv în muzicile mele. *Concentric* a fost doar o primă ipostază, în 1969, dar mai târziu în 1984 am scris *Metabizantinirikon*, folosind toate spiralele despre care vorbeam mai devreme.

A.F.: Cum ați descoperit ideea de muzică scurtisimă, a clipei?

O.N.: Se leagă tot de tendința mea de a fi contra-vântului; cam în jurul anului 1970 exista moda unor compozitori de a face lucrări lungi, foarte lungi. Mă refer la Stockhausen care compunea lucrări de 2-3 ore, (*Stimmung*, *Mantra*) sau Morton Feldman care a scris un cvartet ce durează cinci ore, totul în pianissimo, într-o mișcare continuă. Atunci, ca antiteză, mi-a venit ideea de a face o *muzică de câteva secunde* iar

lucrarea s-a numit *Spectacol pentru o clipă*. Și am pus atunci în discuție ideea ca muzici de minute sau ore să aibă Timpul de desfășurare și, uneori, Spațiul „**turtite**”, fiind vorba de **condens sonor**, de o **implozie acustică**, o **fulgurație**, un **fulger acustic**, o așa numită *gaură neagră*, inspirat fiind de descoperirile de atunci ale fizicienilor privind existența găurilor negre și a comprimării timpului și spațiului. Am făcut clipe în fortissimo, hiperdense, concept teoretizat de colegul meu Liviu Dănceanu.

A.F.: Ați fost dintotdeauna un compozitor discret dar care s-a făcut auzit. Încă de tânăr ați căutat să ieșiți din convențional. Unde a început această revoltă împotriva spectacolului și în ce zonă a creației Dumneavoastră o putem regăsi?

O.N.: Încă de la mijlocul anilor 70, 1975-76, am observat că spectacularul a devenit o dominantă a epocii în care trăim (începând cu Renașterea). Astăzi totul se dă în spectacol, mai ales după 1990: războaie sau revoluții sunt urmărite la televizor, la fel, viețile intime ale unor așa numite persoane celebre. Ritualul religios este și el oferit ca spectacol fiind amplificat sonor, pentru a se auzi la mari depărtări, amestecându-se cu acustica banală și uneori vulgară a vieții cotidiene, trădându-se, în felul acesta, intimitatea lui. Am simțit o revoltă totală față de această situație. În 1974-75 când aveam 34-35 de ani, am născocit așa numită **muzică imaginară**. Ce înseamnă ea? E o muzică individuală și lăuntrică, pe care ți-o faci auzită numai ție, fără critici, fără spectatori. Nu se cântă exteriorizat la nici un instrument ori voce, ci doar tu îți imaginezi cum pietrele, munții, apele vibrează. Unora li s-a părut ideea mea nebunească dar melomanii adevărați, înrăiți, care nu pot trăi fără muzică și care, când merg pe stradă, aud permanent melodii în mintea lor, s-au regăsit întru totul în acest concept. Mai mult decât atât, compozitorul, în momentul în care are o inspirație, el aude lăuntric muzica respectivă. Mi-am spus, de ce să nu facem din *lăuntric* o practică muzicală? Am lucrări care propun cum să-ți imaginezi anumite sunete. Am mers și mai departe și am arătat cum **să traduci senzațiile vizuale în sunete lăuntrice**: te uiți la un obiect roșu și auzi o muzică undeva în supraacut, vezi un obiect albastru și îți imaginezi o muzică în grav, făcând o

echivalență între spectrul vizual și cel sonor. „Auzi” un verde, cum sunt frunzele, ca o muzică lentă pe armonice, care urcă încet, sau vezi o prezență albă și simți o melodie care se revarsă terapeutic în toate membrele tale: cap, aură, ochi, zona gurii și a nasului, inimă, după aceea în zona viscerală și în picioare. Și astfel încerci să te vindeci prin muzică de anumite dureri. Am scris lucrările *Cromoson* (1975), și *Putea-vei singur?* (1976). La cea din urmă există numai manuscrisul care nu trebuie să fie multiplicat. Apare aici și o reacție la Galaxia Gutenberg. Este prezentă o melodie constituită dintr-un Descensio și apoi un Ascensio, o Coborâre și o Urcare melodică. Primul sunet, Sol, îl imaginez ca pe o cascadă de ape și flăcări, ca un vânt vijelios care coboară. Urmează Fa, pe care îl simt ca vibrație a unor cristale, apoi interвалul de terță mică Mi bemol - Do îl imaginez ca pe niște cuie bătute, un simbol al credinței creștine fiind crucificarea și durerea. Până aici coboară melodia, apoi vine urcușul. Cuiul inversat intervalic: do - mi becar se află într-un Altar care se deschide. Acest cui îmi imaginez că împunge, înțepă aspectele negative, umbra din mine. Când îmi dau seama că sunt gelos, impulsiv, că am fost ieri dur cu cineva, poate cu aproapele meu, imediat folosesc cuiul intervalic imaginar împotriva acestor tendințe care „se exprimă” prin mână, limbă, sau creier. Este așadar vorba de un Ritual individual și lăuntric, al meu cu mine însumi. Apoi urc Scara și revin la Fa imaginat ca o cămașă intimă, apoi la Sol vibrând în inimă și, la sfârșit, apare trisonul: Do – rădăcina unui copac, Sol – tulpina și Mi – coroana. Există și cadența Fa-Sol-Do (IV - V – I), deci *cadența arhetipală*. Fiecare dintre sunetele astea le aud în zile diferite ale săptămânii, sau în luni ori în ani. Asta a fost atitudinea mea antispectaculară generând o muzică **împotriva ideii de spectacol**.

A.F.: Care sunt cele mai recente tendințe estetice din creațiile Dvs.?

O.N.: Acum, când mulți compozitori s-au întors, în epoca postmodernă, spre scrierea de simfonii, eu am repus în discuție acest concept, încercând să-l aduc la semnificația sa inițială, de origine bizantină. *A fi simfonic* înseamnă, în această accepțiune, a fi în armonie cu ceilalți. Dacă nu, muzicile mele se intitulează *Nonsimfonii, Pre, Multi, Post sau Metasimfonii*. De

asemenea, în ultima vreme se poartă (spre deosebire de anii 1960-70) piese foarte scurte, de maximum 10 minute, pentru a fi cântate în concerte și festivaluri. Publicul nu mai are răbdare să asculte lucrări lungi, care îl obosesc. Ei bine, în acest context, eu mă gândesc la muzici de ore și zile, zile și nopți. În ultimii 20-30 de ani sunt obsedat și de **ideea muzicii timpului și a locului**, tot ca ripostă față de faptul că în civilizația spectaculară o simfonie de Beethoven se poate cânta oricând și oriunde - și într-o sală de concerte și într-o uzină sau într-un parc, la orice oră din zi și din noapte. Mi-am zis că trebuie să recuperăm momentele ritualice de dinaintea Renașterii, în care muzicile erau cântate în anumite zile sau momente ale anului. Toate lucrările trebuie să aibă coordonate legate de un anume timp și loc – cum sunt colindele de Crăciun. Muzicile mele electronice sunt concepute pentru anumite **timpuri și locuri**. Una este făcută pentru ambianța unui templu, pe timp de seară. *Natural-Cultural* trebuie cântată la răsăritul soarelui pe vârful unui munte, obligatoriu acolo. Lucrarea *Sonathur*, este destinată pentru a fi auzită într-o grădină cu pomii înfloriți la asfințitul soarelui. O alta, care se numește *Finalpha*, trebuie să fie difuzată înainte de furtună, cu vânt, cu cerul înnorat. Am finalizat **ciclul muzicii orelor**, muzici compuse pentru fiecare oră din cele 24. De asemenea, la modul ideal, aceste opusuri trebuie să fie cântate și auzite, ca atare, la anumite etaje. Sunt foarte preocupat de ideea **muzicii de altitudine**, deci de a cânta la etajul IV altfel decât la etajul III sau II, sau decât la parter sau subsol. Drept care, muzicile orelor sunt destinate pentru a fi realizate acustic într-o **Piramidă cu vârful în jos** și începe cu muzica de la miezul nopții cântată la subsol. Apoi urmează cea de la etajul I, pentru ora 1 noaptea, etajul II, III, etc. **Se urcă** spre ora 12 ziua, unde cântarea are loc în vârful piramidei, când lumina este maximă și numărul de instrumentiști la fel. Apoi iarăși **se coboară**, pe un alt palier, cu fiecare etaj până când, din nou, se ajunge la miezul nopții. Este, de fapt, o deplasare ce simbolizează călătoria în **Lumea de Dincolo**, cu toate etajele pe care le parcurgi. 12 ore Urcarea și apoi 12 ore Coborârea. Primele 12 ore vizează ieșirea din trup iar de la 12 ziua până la 12 noaptea au loc etapele care semnifică intrarea în trup, înainte de naștere. Sunt inspirat de miturile egiptene pentru că ele descriu cele 12 ore ale

decorporalizării și 12 ore de reîntoarcere în corp, în cazul ritualurilor de inițiere.

A.F.: La ce lucrați acum, de pildă?

O.N.: Un alt ciclu la care lucrez este cel al muzicii *Minutelor unei ore fatale* care trebuie să fie cântată tot într-o piramidă, la fel, cu 7 etaje, fiind vorba de data aceasta de o **Piramidă cu vârful în sus**. Aici numărul instrumentiștilor se micșorează cu fiecare etaj adăugat. Este o muzică a **Urcușului treptelor**. Odată cu fiecare etaj superior observi evenimentele de la parter dintr-o altă perspectivă, de la altă înălțime, mergând din ce în ce mai de sus... nu voi intra în detalii. Ajuns

la etajul VII deja privești de la mare altitudine ce s-a întâmplat și realizezi că nu ești singur, că tot ce ai trăit tu în această lume, oricât de tragic a fost, li s-a mai întâmplat și altora, că poate așa trebuia să se întâmple și că de fapt Spiritul tău e deasupra acestor evenimente. Este vorba de detașare, de urcuș spre **etajele superioare ale Înțelegerii**. Esența ființei tale este deasupra acestor necazuri sau bucurii. Asta vreau să arăt eu în muzicile mele acum!



Octavian Nemescu

A.F.: Mulți compozitori se plâng astăzi, de o lipsă de idei, afirmând uneori că s-au spus toate...

O.N.: Eu nu am epuizat tot ce aveam de spus!

A.F.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Frăţilă: Dialogue with Octavian Nemescu

Octavian Nemescu: Now that, in the postmodern age, many composers have gone back to writing symphonies, I have tackled this concept once again, trying to bring it to its initial meaning of Byzantine origin. To be symphonic means, in this acceptance, to be in harmony with the others. My compositions are entitled Nonsymphonies, Pre-, Multi-, Post- or Metasymphonies. Likewise, lately (as against the 1960's and 70's), very short works, ten minutes long at most, are fashionable in concerts and festivals. The audience no longer has the patience to listen to long works, which exhaust it. Well, in this context, I have been thinking of composing works that last for hours and days, days and nights. Over the past twenty or thirty years I have been obsessed with the idea of music meant for a certain time and place, also as a retort to the fact that in the realm of performance, a symphony by Beethoven may be played anytime and anywhere – in a concert hall as well as in a factory or a park, at any time of day or night. I said to myself that we should recover the ritualistic moments before the Renaissance, in which music was played on certain days or at certain moments of the year. My electronic works are conceived for certain times and places. *Natural-Cultural* must be played at dawn on the top of a mountain, necessarily there. *Sonathur* is destined to be heard in a garden with trees in bloom at sunset. Another work of mine, called *Finalpha*, must be played before a storm, on windy, cloudy weather. Still pursuing this preoccupation, I have recently completed *The Cycle of the Music of the Hours*, works composed for each of the twenty-four hours of the day.

At present the world is undergoing a firm process of deculturalisation. After the postmodern age, a post-cultural age has ensued. When I say culture I take as point of reference the norms of scholarly culture that pertain to the European tradition, according to which we have been raised (namely German, French, Italian culture), in which symphony music is played in a concert hall, first violins to the left, celli to the right, with musical ideas that build up, with a certain complexity, contained in the score... all this is getting obsolete. Another type of culture will probably emerge.