

INTERVIURI

De vorbă cu Corneliu Dan Georgescu

Andra Frătilă

Având unul dintre cele mai interesante trasee din componistica românească, Corneliu Dan Georgescu a plecat de la clasicism, creația lui Bartok, a lui Aurel Stroe, muzica americană, de la atemporalitate și arhetipalism sau sugestii ale artelor vizuale, de la acceptarea imperfecțiunii, a irealizabilului. Admite prezența, în sinea sa, a mai multor tendințe componistice contradictorii și nu dorește deloc “să facă să tacă” vreuna dintre vocile sale interioare. Vă propun spre lectură un interviu căruia eu nu i-aș pune punct



A.F.: Vorbiți-mi despre amintiri care v-au marcat din perioada studenției sau poate din perioada în care ați mers la Darmstadt.

C.D.G.: De fapt, amintiri care m-au marcat decisiv au existat cu mult înainte de perioada studenției sau de Darmstadt. Vă rog să-mi permiteți să mă refer la ele, cu toate că depășesc probabil intențiile interviului dumneavoastră. Este vorba de *percepția sublimului* sau *tragicului*, încă din perioada în care eram un elev de 13-14 ani la Liceul „Frații Buzești” din Craiova, vizitam școala de arte „Cornetti” ca violonist și concertele de duminică ale Filarmonicii din localitate, inclusiv repetițiile zilnice. Este vorba desigur de o percepție incipientă, care s-a maturizat

apoi neîncetat. Astfel am „descoperit” una după alta simfoniile lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms etc. Ascultam partea 1-a din simfonia a 5-a sau a 9-a (dar nu finalul!) de Beethoven, Simfonia neterminată de Schubert, câte un preludiu de Chopin sau piesă de orgă de Bach și dintr-odată simțeam că ceva mă impresionează adânc, fără să pot înțelege ce. Ceva inexplicabil, care face ca viața să apară deodată altfel, să aibă o altă valoare. Aceasta era muzica pe care o căutam, mă fascina, voiam să o ascult și înțeleg. Muzică franceză nu se prea cânta la Craiova atunci, iar cea românească, rusească sau italiană (primele două se cântau din plin), mi se păreau fie stângace, fie grosolane sau dulcege. Rareori am întâlnit pe cineva cu care să rezonез pe această temă și încă de atunci mi-am fixat ideea că este o calitate, sensibilitate sau un blestem numai și numai al meu... Fapt este că această fixație pe un anumit aspect al muzicii clasice „m-a urmărit” apoi în anii Conservatorului și m-a împiedicat să privesc tot ce auzeam și studiam (de la Prokofiev și Bartók – la modă atunci - la Schönberg și Boulez) altfel decât cu rezervă și cam de sus: cum se poate trăi cu asemenea banalități? Desigur că am învățat cu timpul să „trec peste asta”, dar o urmă a rămas permanent în mine. Astfel se explică faptul că la Darmstadt am căutat ce nu se prea putea găsi acolo, poate doar în unele pagini din Webern, Ligeti, Messiaen, Xenakis, la americani sau compozitori necunoscuți, dar nu în post-serialism, bruitism, aleatorism sau teatru instrumental, devenite repede rutine.

O nouă revelație a survenit mult mai târziu, ascultând în anii 60 *Arcade* de Aurel Stroe, apoi *Laude 2* și concertul său de pian, sau *Clepsidra 1* de Anatol Vieru. Dar am găsit și la Olah, Cezar sau Nemescu momente similare. Nu mai era vorba de „do-minorul beethovenian”, ci de ceva modern, dar la fel de pur, solid, cristalin, nobil. Mai târziu l-am cunoscut pe La Monte Young și Steve Reich, pe Scelsi și apoi Sciarrino – nu era ușor în anii 60 să ai acces la muzica lor. Ce au comun acești ultimi compozitori citați, ce apreciez eu la ei? Poate, între altele, faptul că nu s-au înscris în avangarda oficială, au trecut pe lângă ea, au depășit-o, în căutarea Muzicii.

A.F.: Cum vedeți muzica? Are o definiție, are un sens (doar unul pentru toți)?

C.D.G.: Nu cred că muzica poate avea doar un singur sens pentru toți oamenii, nici măcar pentru o anumită grupă,

deoarece acest sens este atribuit în funcție de structura psihică și intelectuală a fiecăruia. Continui ideile enunțate: pentru mine, muzica a fost mai ales scena unor trăiri sublimе, ca în tragediile antice. Mi-au trebuit ani buni până să pot accepta că *muzica poate fi și distractivă...* dar am învățat tot timpul câte ceva și cred că acum pot spune că înțeleg cât de diferită poate fi muzica și cât de necesare sunt toate aceste forme ale ei de manifestare. Dar - pentru mine - nu egale... M-am delectat însă pe atunci ascultând jazz, Beatles dar și stilul *dhrupad* hindus sau muzică pentru quin chinezească. Deci, mie mi se pare că ar fi vorba de un fel de „paletă de aspecte” ale muzicii, infinit de colorată, atât de variată încât este greu de cuprins într-o unică definiție. (Câteva exemple recente, din cele auzite la SIMN 2016: cum am putea include în aceeași definiție muzica tensionată, profund dramatică, solid construită a lui Adrian Iorgulescu sau Octavian Nemescu și jocul spontan, voit copilăresc-agresiv, improvizat, „trăznit” al lui Irinel Anghel? Sau divagațiile permanente, colajele fine sau bizar umoristice ale lui Dănceanu cu linia continuă, unitară, sobru colorată a lui Ulpia Vlad sau cu flexibilitatea expresivă a Maiei Ciobanu?)

A.F.: Sunteți un compozitor de muzică arhetipală și îl admirați pe Brâncuși în cinstea căruia ați compus piesa *Studiu pentru Columna infinită*. Vorbiți-mi despre arhetip în viziunea Dumneavoastră, vorbiți-mi de locul lui Brâncuși în preferințele Dumneavoastră.

C.D.G.: Am afirmat de multe ori că Brâncuși a fost adevăratul și singurul meu profesor de compoziție... pe care nu am avut curajul să-l urmez decât „de la distanță”. (De ce?) În cinstea lui am compus până acum trei lucrări, de fapt, toate dedicate *Columnei Infinite*, opera unică a unui artist unic, considerată de el ca „*una dintre puținele, poate singura, care i-a reușit...*” Este vorba de un obiect care nu vrea să reprezinte nimic, în același timp concret și abstract, static și dinamic, limitat și infinit, un obiect care unește geometrie cu decorativism, primitivism cu subtilitate, simplitate cu măreție, ritm cu meditație. Muzica încearcă să adopte acest mod de a gândi; nu este vorba de a ilustra ceva, ci de a recunoaște, regăsi și rezona cu ceva. Ea trebuie percepută ca o contemplare a unei structuri geometrice simple, elementare, repetitive, ea este în același timp decorativă, tensionată și hieratică. Ideea „muzicii văzute ca o contemplare a unui

arhetip“, la care țin foarte mult, deoarece reușește să spună mult în puține cuvinte, este direct inspirată de Brâncuși. O altă grupă de lucrări, cele pentru orgă, scrise în Germania începând din 1992 („Ascendo“, „Spatium“, ciclul „Orbis“) este centrată în jurul unor altor „gesturi arhetipale“ nu departe însă de Brâncuși - mișcarea ascendentă sau circulară.

A.F.: Sunt compozitori care susțin că orice poate fi considerat arhetipal, de la rezonanța naturală la un interval, un acord...sunteți de acord cu aceste idei?

C.D.G.: Sincer să fiu, nu știu cine susține asta. În ceea ce mă privește, eu am amintit această idee ca o perspectivă absurdă a folosirii la întâmplare a noțiunii de arhetip. M-am exprimat de multe ori în acest sens, de aceea încerc doar să sintetizez aici. Deci: totul depinde de ceea ce înțelegem prin arhetip – și bineînțeles că „avem voie“ să înțelegem tot ce vrem, dar ar fi bine să definim clar sensul acordat. V-ați referit la „arhetip“ și nu la „arhetip muzical“. Dacă prin „arhetip în general“ înțelegem tot ce poate fi redus la ceva simplu, elementar, atunci vom găsi într-adevăr arhetipuri în spatele oricarui obiect sau oricărei noțiuni. Ceea ce nu ar fi incorect, în sens platonician, și subînțelege modul de *a privi și interpreta în acest sens lumea*. Pomul, floarea, focul, sângele, ura, tigru, fuga, cerul, moartea, cercul, crucea, culoarea albă sau verde, valul, norii, copilul, mama, fierul, dialogul, strigătul etc. etc. – desigur și rezonanța naturală, un interval sau un acord, pentatonica sau tritonul, *legato*-ul sau *crescendo*-ul, toate pot fi privite ca arhetipuri. Va fi greu să găsim ceva ce „nu este arhetip“, poate mai corect spus, puține noțiuni *nu au sau nu pot căpăta o valoare simbolică*, pentru că despre asta este vorba de fapt: culoarea verde simbolizează natura, prospețimea, cercul simbolizează „perfecțiunea centrată“, *crescendo* simbolizează apropierea, eventual agresiunea etc. Anumite noțiuni le regăsim, după cum vedem, și în muzică, dar nu numai în muzică: un *crescendo* sau forma ABA (deci repriza) există și în natură și chiar denumirile tradiționale ale unor elemente muzicale trimit la obiecte sau noțiuni uzuale: portativ, cheie, scară, registru, frază, punte, pedală, coroană, *diminuendo*, *tenuto*, *legato*, *allegro* etc. Psihicul uman reflectă desigur natura, dar funcționează pe baza unor arhetipuri caracteristice, pe care le putem numi *arhetipuri psihice* (de ex. după Carl Gustav Jung: *Persona-Ombra*, *Animus-Anima*, *Nașterea-*

Moartea, Copilul, Maternitatea, Le vieux sage etc.). Există categorii speciale, cum ar fi *numerele*, ce pot fi recunoscute peste tot. O categorie de asemenea cu totul specială ar fi constituită de *arhetipurile existente în artă*, respectiv în muzică; le putem numi „arhetipuri muzicale”. Din nou, desigur că și acestea reflectă natura, dar *prin intermediul psihicului uman și încă într-un mod specific artei, pe care nu (prea) îl aflăm în natură*. Acesta este pentru mine punctul decisiv. Arhetipurile în general sunt „elemente pre-formante”, universale, absolute, nelegate de un timp-loc anume, ele nu există material, ci se „se exprimă” prin forme concrete, relative, legate de un timp-loc anume. În timp ce arhetipurile psihice se constituie odată cu conștiința omului și se schimbă foarte geu, odată cu aceasta, formele lor de exprimare sunt trecătoare, depind de context. Cred că am scris cel puțin vreo zece studii diferite, începând de prin 1980 (dar desigur că ideile sunt mult mai vechi) în care am arătat relația între universalitatea arhetipului, *componenta lui naturală*, și relativitatea formelor lui de existență, *componenta lui culturală*. La rândul lui, Octavian Nemescu afirmă repetat același lucru, deși înțelege oarecum altceva prin arhetip, iar relația „Natural-Cultural” apare la el chiar ca titlu al unei compoziții. Aceste niveluri sunt legate deci inseparabil între ele, deoarece nu se poate vorbi despre un arhetip fără a se avea în vedere o anumită formă concretă de existență a lui. Elementele ce „concretizează” un arhetip ar putea fi numite „componente arhetipale”. Pentru că - dacă scara armonicilor naturale este un arhetip fizic și nu muzical – ea poate fi înglobată într-un arhetip muzical, ca o componentă a lui. Consider această diferențiere necesară, pentru a evita confuzia între noțiuni, pentru a înțelege și sensul unui arhetip. Aș mai reaminti că arta poate fi „decodată” la mai multe niveluri, nivelul arhetipal fiind cel mai profund, și reprezentând natura, urmat de cel estetic și de cel semantic. Mai ales ultimul nivel este relativ, superficial, reprezentând cultura. Este muzica un limbaj universal? Numai la nivel arhetipal se poate afirma asta: acest nivel acționează intuitiv, „înaintea” oricărei receptări culturale. Un mare *crecendo* va impresiona pe cineva instinctiv, fără să aibă idee de școala de la Mannheim. Deoarece percepția estetică necesită familiarizare cu convențiile epocii și regiunii respective, este necesară o pregătire asemănătoare cu învățarea unei limbi străine, pentru a înțelege o poezie în acea limbă: Bach ne poate suna frumos și sunetul orgii ne poate impresiona, dar nu-l

vom înțelege fără să stăpânim noțiunile de polifonie, fugă, funcții tonale. Între alte idei ale studiilor despre arhetipuri muzicale, aş mai aminti afirmația că orice muzică, de la sunetele *didgeridoo*-ului la Perotinus, la Stravinski și la muzică techno are un nivel arhetipal, deci noțiunea de „muzică arhetipală” nu prea are sens, deși este uzuală. Acest *nivel arhetipal implicit* poate fi desigur diferit exprimat estetic – cu cât mai savantă este exprimarea, cu atât mai mult „se îndepărtează” arta respectivă de baza ei arhetipală. O muzică simplă, în care forma și toate celelalte elemente rămân intuitiv perceptibile, poate fi „mai aproape de arhetip”. („Primitiv” sau „grosolan” nu înseamnă prin definiție „arhetipal”, dar se pot asocia acestuia). Iată o discuție în acest sens, cu mult înaintea definirii explicite a noțiunilor discutate aici: Tiberiu Olah îmi spunea că el înțelege să „ascundă” intențiile sale componistice în spatele unor structuri suficient de complexe; dacă intențiile sale sunt încă vizibile, ar considera că piesa „trebuie încă lucrată”. Eu îi replicam că nu văd de ce ar ascunde intențiile sale, odată ce ele există; în acest caz, lucrul ar consta tocmai în a găsi forma cea mai clară și convingătoare pentru expunerea lor... Sigur că „neînțelegerea” era relativă, dar ea poate explica diferențele dintre piesele noastre dedicate *Columnei infinite* a lui Brâncuși. Pentru mine, piesa lui Olah „Columna Infinită” din ciclul său dedicat lui Brâncuși, o amplă piesă simfonică, o muzică densă, tensionată, cu accente expresioniste, scrisă cu măiestria sa cunoscută - nu are mai nimic comun cu Brâncuși (sigur că nici nu trebuie, dacă asta vrea, ea poate fi doar o dedicație); pentru el probabil, piesa mea „Studiu pentru Columna Infinită” – o muzică minimalist-arhetipală bazată pe o formulă ascendentă în trepte - ar suna „prea explicit Brâncușian” – dar asta este exact ceea ce am vrut eu. (Dacă aş reproșa ceva piesei mele, ar fi că *nu am fost destul de radical pe linia Brâncușiană*..). De aici se poate înțelege ce înseamnă „a fi mai aproape de arhetip”. În orice caz: pentru mine nu este vorba de o soluție „mai bună” decât altele. Spun asta pentru că există păreri care declară că „aceasta este muzica viitorului”.

O ultimă idee ar fi aceea că arhetipurile nu pot fi definitiv clasificate, pentru că le putem „vedea” doar în măsura în care ne controlăm viața psihică, ceea ce nu este nici simplu, nici nu se va încheia vreodată (slavă Domnului!). Ceea ce nu înseamnă că sistematizări ca acelea ale lui Dan Dediu nu sunt

utile, chiar dimpotrivă: cred că abia încercând „să facem ordine în noi” ne putem cunoaște mai bine.

Dacă este vorba arhetip... Noțiunea respectivă îi aparține lui Platon. Frank Lloyd Wright în arhitectura americană (principiul „Simplicity and Repose”), Piet Mondrian, Kasimir Malevici, Joseph Albers în pictura europeană și americană, Brâncuși în sculptură, pot fi considerați „artiști arhetipali” în prima jumătate a sec. XX. Constantin Brăiloiu folosește noțiunea în etnomuzicologie. Pictura franceză și americană de după război (Pierre Soulages, Yves Klein, respectiv Frank Stella, Ad Reinhardt, Marc Rothko și mulți alții) adoptă masiv principii arhetipale. Urmează curând parțial și muzica nouă americană (Cage, La Monte Young). În muzica românească, ideea „plutea în aer” în anii 1960. Dănceanu o exprimă prin denumirea ansamblului său „Archaeus”, Stroe o aplică radical în muzică (deși el nu dorea să fie considerat „arhetipalist”), alți compozitori o folosesc mai mult sau mai puțin consecvent (Vieru, Cezar, Glodeanu, Nemescu, Horațiu Radulescu, Maia Ciobanu și alții, între care și eu). O teoretizare și folosire explicită a noțiunii va apărea mai târziu. Între teoreticienii ei - alături de Nemescu, Dediu, Anghel - mă număr și eu.

Astăzi ideea a devenit un fel de loc comun obsesiv... Mai există și această ambiție de a proclama exclusivist „paternitatea” unei idei (în etnologia anilor 1980 se vorbea de *protocronism*, desigur în alt context). Dar această ambiție aparținea inițial avangardei – sute de ani, nimeni nu s-a interesat de cine „a inventat” o idee. Este însă Dada o creație germană, elvețiană, franceză sau românească? Fiecare teză are justificarea ei – pentru țara respectivă. Lăsând la o parte vanități penibile, poate că o asemenea discuție ar putea fi totuși interesantă eventual din punct de vedere documentar-istoric, dacă pe parcursul ei nu s-ar face abstracție de date obiective, publicații, surse etc, dacă nu ar exista tendința de a proiecta optica proprie asupra realității și a o deforma, deci falsifica, dacă fiecare nu ar vedea decât ce a realizat el și ar suferi de o ciudată orbire față de ceea ce au făcut alții. Permiteți-mi acum, după ce am făcut această teorie, să fac ceea ce tocmai am criticat: să afirm că, în momentul în care eu am scris despre *muzică atemporală* și *arhetipuri muzicale* începând din 1978, nu îmi era cunoscută nici o contribuție pe această temă - până după 1990... (Cine nu vede auto-ironia în spatele acestei precizări ar trebui să-și verifice umorul...). Dar *asta nu m-a*

interesat niciodată și, de fapt, nu interesează pe nimeni. Pe cine interesează – mă refer la publicul obișnuit - cine a „inventat” dodecafonismul, Arnold Schönberg sau Josef Matthias Hauer, Herbert Eimert, Josef Rufer? (N.B. primul a fost nu Schönberg, ci Josef Matthias Hauer.)

A.F.: Aveți și alți creatori, din alte arte, care v-au inspirat?

C.D.G.: Desigur, iată câteva dintre sursele mele de inspirație: arhitectura (piramidele egiptene, bisericile gotice, arhitectura americană de la începutul sec. XX., unele creații ale Bauhaus-ului german), muzicile exotice (gamelanul indonezian, unele genuri ale muzicii tradiționale hinduse, chinezești, japoneze, africane) alături de folclorul românesc, motive decorative folclorice, dar mai ales *Natura* (aceasta oferindu-mi temele filmelor mele: marea, cascada, muntele, pădurea, pustiul, norii, soarele, stelele...).

O categorie specială o constituie însă arta plastică. Am afirmat repetat că, pentru mine, arta plastică a fost întotdeauna *mai modernă, revoluționară decât muzica*, devansând-o continuu cu câteva decenii, fiind chiar mai interesantă și bogată în idei. Iată câteva dintre ele: fovism, nouveau-art (Jugendstil), expresionism (decorativ, abstract), futurism, cubism analitic și sintetic, neoplasticism, constructivism, abstracționism, non-obiectualism, suprematism, nabism, tașism, orfism, simbolism, pre-rafaelism, pictura mecanică, suprarealism, ready-made, dadaism, noul realism, noua obiectivitate (neue Sachlichkeit), arta brută, action painting, color-field-painting, hard-edge-painting, pop-art, op-art, pictura monocromă, minimal art, conceptual art, land-art etc.

Aș putea chiar „ilustra” diferite componente ale idealului meu muzical prin nume de artiști plastici. Astfel, Mondrian și Brâncuși corespund năzuinței mele spre *esențializare, geometrie, hieratic, arhetipal*, Ion Țuculescu corespunde tendinței spre *expresionism*, mai precis *expresionism decorativ, culoare vie, tensiune, folclorism*, Juan Miro corespunde nevoii de „*joc liber, quasi-naiv*” cu *motivele, simbolurile, formele*, Alexander Calder corespunde fascinației „*jocului întâmplător*” în *spațiu cu aceleași elemente pre-definite*. (Miro și Calder au fost prieteni buni.). Pe pictorul și poetul berlinez Christoph Niess l-am secondat de prin 1994 cu muzica scrisă special pentru el („*ambiental music*”) pentru câteva expoziții de pictură, inclusiv

la *Institutul Cultural Român* din Berlin, cea mai amplă fiind cea realizată în 2001 la citadela Spandau; dar, cu asemenea privilegii, am organizat și multe alte concerte. Nu mai puțin de 12 lucrări ale mele (muzică de cameră, corală, electronică) se datorează colaborării noastre, care a culminat prin realizarea unor filme, proiectate, redactate vizual și auditiv de mine, multe însă inspirate nemijlocit de picturile sale. De fapt, lui îi dătez integral această idee, pornită modest de la intenția de a ilustra muzical diapozitivele realizate după seria lui de acuarele *Silberklang* („Sunet de argint” - filmul cu același nume, primul dintr-o grupă, l-am prezentat amândoi cu mare succes la o „academie” pe insula Sylt, în marea Nordului). Niess a murit în 2009, întrerupând astfel o colaborare ce devenise aproape o a doua natură a noastră și care promitea noi opere, din ce în ce mai interesante. El a reprezentat pentru mine solicitarea de a acorda *gustul meu pentru geometrie și ordine* cu înclinația lui spre *expresionism și dezordine, schițe sumare, parcă neterminate*.

A.F.: Credeți că inspirația e un proces pur, care ține de Divinitate? Ori poate ne putem și ”construi”, oarecum, inspirația?

C.D.G.: Sunt convins că inspirația ține de Divinitate, după cum cred că un „bun meștersugar” își poate provoca inspirația, o poate „chema” sau își poate „construi” ceva foarte asemănător. Brâncuși spunea (citez din memorie): „Nu este greu să faci ceva, greu este să te pui în starea necesară pentru a putea face acel ceva”. Cred că se referea la un anumit mod de „a te monta”, a „provoca” și a te lăsa apoi condus de inspirație. Părerea mea este că ar fi o greșeală însă să se considere că o muzică algoritmică sau, în general, produsă prin aplicarea unor formule matematice stricte, ar fi o muzică ce nu are nevoie de inspirație; aceasta se manifestă doar altfel, la un alt nivel (de ex. în alegerea unor parametri pentru formula respectivă). Nu ar trebui confundate *instrumentele de lucru* cu *ideea* ce le conduce, dirijează. În concluzie, cred că inspirația se poate manifesta și în forma romantică a unui „fulger” ce oferă pe loc o operă de artă de-a gata fericitului ales, dar mai ales îl însoțește pe acesta pas cu pas în munca de realizare a acestei opere, de la intuirea ei vagă până la formularea ei definitivă.

A.F.: De unde au pornit și cât de mult s-au schimbat orientările Dvs. componistice de-a lungul carierei?

C.D.G.: Încerc să descriu câteva puncte de reper. Am pornit, cum spuneam, de la un clasicism sever, aproape intolerant. Muzică modernă, ca și muzică folclorică/tradițională autentică (nu numai românească) nu am cunoscut și apreciat decât după intrarea la Conservator. Datorită profesorului meu, Tiberiu Olah, m-am apropiat foarte mult de Bartók, poate prea mult, apoi de Stravinski. După aceasta am cunoscut muzică dodecafonică și serială, muzică poloneză și pe Enescu (după 1955). Cu adevărat „mulțumit” am fost însă numai după ce am reușit să am acces la Morton Feldman, John Cage și minimaliștii americani - și la Stroe, ca și la muzica secolelor premergătoare lui Bach, pe care o iau și acum foarte în serios: Perotinus, Machaut, de Vitry, Ockeghem, Gabrieli, Monteverdi.

Poate ar trebui să explic odată ce admir atât de mult la Stroe. În timp ce, de exemplu, dodecafonismul „s-a ocupat” de desființarea tonalității și de re-organizarea înălțimilor sunetelor, Messiaen s-a ocupat de moduri, Stravinski a îmbogățit ritmul etc. Stroe a acordat atenție atât structurii melodice – prin folosirea sistemelor de acordaj descrise de Alain Daniélou, celei ritmice – folosind opoziția *giusto-rubato*, celei arhitectonice – folosind modele formale fixe, principii morfogenetice, în opoziție cu aleatorismul bazat pe module liber combinabile, și chiar timbrului muzical – folosind selectiv culori instrumentale cu totul speciale cum ar *multiphonics*, *ondes martenot* sau instrumente de percuție exotice. Nu numai că nu a trecut cu vederea peste nimic, dar a căutat în fiecare domeniu soluții care privesc latura arhetipală a domeniului, ca și cum ar dori să-l reconsidere radical, de la originea sa. Câți compozitori au realizat așa ceva? Pe de altă parte, eu văd aici și o „viziune clasică”, completă asupra muzicii, foarte rară - „clasic” în sensul inițial al cuvântului, deci nu de viziune tradiționalistă, conservatoare, ci de viziune care se ocupă de toate componentele obiectului respectiv și dorește să realizeze un acord, un echilibru între ele.

Ideea unei muzici „aproape de arhetip” s-a format în mintea mea treptat pe la începutul anilor 60, dar noțiunea îmi lipsea: am numit „*Modele*” un ciclu de piese simfonice sau vocal-simfonice din acei ani, dar înțelegeam prin această denumire „*arhetipuri*”. La o teorie conștientă despre arhetipurile muzicale am ajuns prin anii 70, datorită lui Ștefan Niculescu, care folosea deja această noțiune și cu care am discutat

Întreaga operă a lui Jung, pe care am citit-o datorită lui. Cred deci că el este inițiatorul noțiunii de arhetip muzical (nu doar de arhetip!), chiar dacă el a menționat-o doar pe scurt. Nu mă gândeam la folclor în acel moment, ci la Jung, la Mondrian (ciclul de cvartete dedicat lui l-am început în 1980) și la Brâncuși (lucrări dedicate lui am compus abia în 2008, 2011 și 2012).

Dar m-am ocupat de folclor în ciclul „*Jocuri*”, început tot în anii 60, chiar înainte de „*Modele*”. Am considerat folclorul nu ca pe un „rezervor de structuri muzicale arhaice”, ci ca pe un *limbaj de sine stătător*, bine constituit, cu care se poate dialoga. Eu nu armonizez, acompaniez deci, prelucrez, „port mai departe moștenirea folcorică” etc. ci *dialoghez* cu un limbaj tradițional, de a cărui valoare istoric-documentară sunt convins și de care nu, „nu mă ating”. Din optica actuală, această atitudine mi se pare mai aproape de un „postmodernism *avant-la-lettre*”, de poli-stilism, decât de modul pe atunci uzual de a „se inspira din structurile folclorice”, disecându-le și reorganizându-le într-un limbaj propriu, în care ele abia mai pot fi recunoscute. Acest dialog cu folclorul, care se putea manifesta prin colaje sau planuri diferite, aproape independente, m-a condus la ideea *isonului*, văzut foarte general, ca un fel de fundal permanent al unei compoziții. Puține lucrări ale mele nu au, sub o formă sau alta, un ison la bază... Nu am renunțat niciodată la folclorism ca la o alternativă necesară (vezi mai noul ciclu „*Transsilvanische Motive*”, început după 1999, constituit până în prezent din 50 de piese), cu toate că am avut de-a face cu interpretări greșite ale intențiilor mele, atât din partea tradiționaliștilor cât și a avangardiștilor.

În anii 70' mi-am clarificat (și apoi teoretizat) o altă idee mai veche, cea a „*atemporalității*”. Și în acest caz nu pot decât să sintetizez aici: este vorba de o muzică „statuară”, non-evolutivă, ce refuză dramaturgia clasică sau „anecdotică”, „povestirea unei istorii” (literare, dar chiar muzicale), în favoarea unei viziuni contemplative, pe scurt, *proclamează monotonia ca principiu estetic*. Teoretizarea ideii a fost stimulată de participarea mea la un workshop în Olanda în 1978 și de cunoștința cu compozitorul olandez Ton de Leeuw, om de înaltă cultură cu care am avut o comunicare ideală. Desigur că nu eu am „inventat” nici muzica atemporală, nici arhetipurile muzicale... ele au existat de când lumea, sub diferite forme.

Consonanțe am folosit începând din 1968 în piesele pentru pian și bandă „Opt Compoziții Statice”, apoi, de prin 1975, consecvent: de exemplu, ca pedală în Preludiul Simfoniei 1-a „Armonii Simple”, 1975, ca alternanță de două acorduri majore și minore în Preludiul Simfoniei a 2-a „Orizontale”, 1980 sau în Studiul Atemporal Nr. 1 („Corona Borealis”). De asemenea, din 1980, consonanțele *ca un șir de cadențe (tonică-subdominantă-dominantă) ne-tonale, decontextualizate*, sunt prezente ca idee principală în toate cele opt cvartete de coarde dedicate lui Mondrian, ca și în celelalte opt care le vor urma (până în 2016); dar pedale pe acorduri majore sau minore, ca și alte relații armonice simple (la interval de cvintă, triton, terță) sunt prezente în multe alte lucrări ale mele. (După cum se vede, anul 1980 a fost un an cu totul special pentru mine, mai ales dacă se consideră că tot atunci am terminat și lucrul la „Tipologia muzicii instrumentale de joc românești”, la care lucram de vreo 10 ani, după ce m-am eliberat cu mare greutate de șefia de sector de la ICED având și de luptat cu mari greutăți pe plan privat).

Un cuvânt despre ciclul „Atemporal Studies”. Permiteți-mi vă rog să-l parafrazez pe Brâncuși (cu toată modestia posibilă): cred că prima piesă, „Corona Borealis”, *este singura mea compoziție care mi-a reușit destul de bine*. Probabil și pentru că nu am avut inițial intenția să o arăt cuiva, ci doar să o folosesc pentru un tratament psihic. Oricum, acest ciclu este singurul care cred că „mă reprezintă” într-o oarecare măsură, poate alături de lucrări electronice ca, din 1987, ciclurile „Crystal Silence”, „New Zealand Meditations”, „NordSeeHorizonte”. La efectul terapeutic al acestor piese m-am referit adesea.

A.F.: Considerați că ați ajuns la un nivel ideal, la o formă perfectă creatoare? Ce ”căutări” și ce frământări mai are compozitorul Corneliu Dan Georgescu?

C.D.G.: Nu, nu cred cătuși de puțin că aș fi ajuns la un nivel ideal – în niciun domeniu. Iar frământări am o mulțime. Există în mine o tendință „clasicistă” (am precizat mai sus ce înțeleg prin asta: echilibru, armonie), alta, *expresionistă*, alta, „decorativistă”, una pentru *transparență* și nuanțe fine, alta pentru *masivitate* și blocuri compacte, pentru ironie și spiritual, pentru obiectivitate rece sau melancolie și tragic, pentru puritate și grotesc diabolic, pentru serenitate și forță oarbă... Nu doresc

„să fac să tacă” niciuna dintre „vocale mele interne” enumerate. Nu am vrut niciodată să produc ceva la comandă, în serie, care să se înscrie pe o linie oficială etc. ci mai ales să las toate aceste voci să vorbească, să spună ce vor ele, cum vor ele... Evident că îmi asum mari riscuri, dar perspectiva „proiectului irealizabil”, a „ideii de neatins” am acceptat-o de mult, nu mă pot sustrage atracției ei. O idee ușor de atins mi s-a părut întotdeauna ne-interesantă.

Dar există și alte cauze ale unei „imperfecțiuni asumate”: Aurel Stroe îmi spunea, ca răspuns la o întrebare a mea referitoare la câteva detalii din „Arcade” (redare din memorie): „Domle, eu am obiceiul să-mi stric singur lucrările... după ce am terminat o piesă, revin și adaug, nu știu de ce, detalii care nu se mai potrivesc”. Există deci și un fel de „supraprelucare” a unei idei, care acționează de la un punct împotriva ideii. Greu de explicat, dar „principiul” îmi este binecunoscut...

A.F.: Din punct de vedere estetic, unde am putea încadra creația Dvs.?

C.D.G.: Am încercat odată să „cuprind” muzica românească, în toată diversitatea ei (tocmai de necuprins...), în câteva formule, respectiv direcții ca: liric-contemplativă, structuralist-constructivistă, reflexiv-arhetipală, ludic-burlescă. Eu m-aș „încadra” în direcția reflexiv-arhetipală, alături, între alții, de Aurel Stroe, Corneliu Cezar, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Octavian Nemescu, Horațiu Rădulescu, Maia Ciobanu, Mihaela Vosganian. Desigur că sunt de acord cu toți criticii acestei clasificări forțate... ce se poate face mai mult decât a schița câteva linii directoare? Aș mai preciza că o orientare comună a compozitorilor români din diaspora nu există, poate cu excepția grupei pariziene.

În ceea ce mă privește, eu sunt încadrat uzual, deci „clasat”, într-o grupă cu Liviu Glodeanu și Mihai Moldovan, ca prieteni buni și presupuși promotori în anii 50-70 ai unui *minimalism românesc*, independent de cel american. Cred că observarea „pre-minimalismului” lui Bartók sau Stravinski ar spune mai mult decât apropierea de minimalismul american, oricum total necunoscut pe atunci în România.

Sigur că aparțin acestei generații și am o mulțime de lucruri comune cu acești compozitori. Am fost toți trei „tineri veniți din provincie la București” și asta ne-a situat de la început într-o categorie aparte. Nimeni nu-și poate imagina ce însemna

asta: nu numai lipsa unui acces la izvoare culturale și la relații sociale minime, foarte necesare la orice pas, dar chiar și o serie de probleme administrative dificil de rezolvat. Doar un exemplu: la terminarea Conservatorului, neprimind o repartitie în București, noi trei am rămas literalmente „pe drumuri”; în timp ce „bucureștenii”, locuind la părinți și dispunând de contacte sociale normale favorizante, se întâlneau pentru a discuta noile idei avangardiste și se descurcau fără probleme în ceea ce privește traiul cotidian, noi eram nevoiți să ne căutăm o locuință nu prea periferică, cu chirie mai rezonabilă, să găsim motive pentru a ne prelungi viza temporară la miliție, apoi să dăm lecții de pian în tot orașul pentru a ne câștiga existența.

Prietenia noastră „în trei” a fost într-adevăr, o perioadă, foarte strânsă, caldă, colegială, creativă și există nenumărate elemente comune între compozițiile noastre – dar și mari deosebiri. Glodeanu și Moldovan au cunoscut folclorul din copilărie, eu – fiind orășean – doar în Conservator. Din acest motiv, acea mitică și mereu evocată „inspirație folclorică” este la ei *organică*, iar la mine este *adăugată*. Poate de aceea, respectul meu față de folclor nu are margini... Dar asupra deosebirilor voi reveni.

Din perspectiva actuală, cred că ei erau mai talentați decât mine, de aceea ideile lor au fost mai clare de la început. Poate că eu aveam o perspectivă culturală ceva mai largă, dar acest detaliu funcționa, cel puțin la început, mai mult ca o piedică. (În anii 1960-70 am pictat, dintr-un impuls spontan, poate cam 100 de tablouri în ulei; nu numai că pictura m-a interesat întotdeauna, dar vedeam în ea și o modalitate de a experimenta combinații de planuri sau mișcări; pe deasupra, îmi făcea plăcere. Nu mi-i pot însă imagina pe prietenii mei făcând și ei așa ceva... nici măcar nu m-am gândit să le arăt „operele” mele). Ei erau mult mai practici decât mine: nu i-am auzit niciodată vorbind admirativ despre muzica clasică sau ocupându-se de altceva decât de satisfacerea interesului profesional imediat, ca și de tot ceea ce le putea ajuta concret în carieră.

O comparație între noi este dificil de făcut, ea are sens numai dacă se limitează la perioada în care au trăit și ei. Pe de altă parte, dacă Glodeanu a fost și este în general prezent în viața de concert și există mai toate operele lui pe CD precum și publicații despre el, deci el este bine cunoscut, Moldovan este reprezentat (în ipotetica conștiință a unui ipotetic public

interesat) doar prin câteva piese, iar eu, poate prin chiar și mai puține piese și în plus, mai toate prost înregistrate. Voi încerca însă o asemenea comparație pentru perioada 1967-78, perioadă care corespunde ultimilor 11 ani de viață la Glodeanu. Mă refer numai la lucrări cântate în această perioadă.

Glodeanu a compus în acești 11 ani o cantitate impresionantă de lucrări în toate genurile: de la renumitele *Studii* pentru orchestră, 1967, la *Ricer cari*, 1971, la opera *Zamolxe*, 1969, apoi cantata, poemul și baletul, toate pe tema *Ulisse*, 1967-1972, la *Simfonia pentru suflători*, 1971, oratoriul *Un pământ numit România*, 1977, dar și două cvartete, 1970, muzică de camera (*Melopee* pentru instrumente+bandă 1971), muzică de film, piese pentru cor (*Glorie, Sabaracalina* 1973), poemul simfonic *Pintea Viteazul*, 1976, concerte pentru flaut, vioară, pian și în fine în 1978 un ultim concert pentru orgă și alămuri.

Pentru Moldovan, aceasta este de asemenea cea mai bună perioadă a sa: acum compune multă muzică de cameră (*Cadență* pentru flaut și percuție, 1971, *Sonatina*, 1976, trei cvartete 1968-78), apoi *Rituale* pentru soprană și orchestră, 1963, un concert pentru flaut, 1970 și altul pentru contrabas și orchestră, 1973, piesele simfonice *Texturi*, 1967, *Vitralii*, 1968, *Scoarțe*, 1969, *Vibrații*, 1970, *Tulnice*, 1971, în fine opera-frescă *Trepte ale istoriei*, 1972, dar în același an și *Spații și timpuri mioritice* și *Cântece străbune*, apoi muzică pentru cor (*Obârșii*, 1971, *Popas la Vorona și Cântecul vântului*, 1978), apoi *Cantemiriana*, 1976 și *Imaginați-vă un spectacol Kabuki*, 1978.

Începând cu 1967 mie mi se cântă multe piese din ciclul pentru orchestră „Jocuri” (*Motive Maramureșene, Jocuri festive, Colaje, Refrene, Pianissimo, Hore lungi*) urmate în 1968 de *Partita* și din 1969 de ciclul *Modele* (*Alb-Negru, Continuo, Rubato*), ciclu care se încheie cu opera *Model Mioritic*, 1972, în fine *Simfonia 1-a Armonii Simple*, 1975 și doar două piese de muzică de cameră (1968 și 1978, *Opți compozitii statice* și *Semne*, amândouă pentru pian+bandă). În acest interval există pentru mine doi ani în care nu am dus la capăt nimic, ani iroșiți cu șefia sectorului muzical-coregrafic de la ICED.

Superioritatea lui Glodeanu apare evidentă. Mai trebuie adăugat, că *toate* compozițiile lui au fost cântate și înregistrate, și încă bine, și imediat după ce au fost terminate; această remarcă este valabilă în mare măsură și pentru Moldovan;

relația cu zona natală a Clujului l-a ajutat mult. În cazul meu, mai toate lucrările au avut de așteptat câțiva ani. Succes și premii ale UCMR am avut toți trei, dar Glodeanu era încă din anii Conservatorului un artist matur, admirat și respectat, atât de public cât și de colegi sau oficialități.

În acei ani am scris cu toții câte o operă, toate montate la *Opera de Stat* din Cluj datorită lui Glodeanu, în regia prietenului său clujean, regizorul Ilie Balea. Glodeanu a scris *Zamolxe* (după Lucian Blaga), Moldovan - *Trepte ale istoriei* (pe un scenariu propriu), eu - *Model Mioritic* (pe un libret propriu constituit din multiple variante ale baladei *Miorița*). Diferențele între noi sunt aici considerabile. Temele alese sunt concludente: Glodeanu preia de la Blaga o temă mitic-istorică din antichitatea dacă, Moldovan realizează un fel de excurs prin istoria României (începând cu Decebal, oprindu-se însă elegant înainte de epoca Ceaușescu...), eu aleg o temă aparent tradițional folclorică, dar care permite nu numai o „prelungire filozofică” ci și o aplicație ideală a principiilor *atemporalității* și *arhetipalității*; dacă am terminat lucrul în 1972, după câțiva ani de căutări, este pentru că opera era programată și trebuiau urgent să înceapă repetițiile. Operele lui Moldovan și a mea au fost programate împreună: din cauza subiectului mistic, al titlului și al muzicii, „Model Mioritic” nu ar fi fost acceptată de oficialități fără cuplajul cu o lucrare „pe linie”. Ceea ce nu a împiedicat noua direcție a operei să scoată aceste piese din program după numai două reprezentații.

Singura de mare succes a fost opera lui Glodeanu, dramatică și foarte eficientă; și ea era mistică în felul ei, dar „mistic-patriotică” și nu „mistic-filozofică”. Singura „pe linia oficială” era cea a lui Moldovan, iar cea mai complicată și neconvențională a fost opera mea – un fel de *minimalism-atemporal* static, destul de greu de suportat pentru cine nu acceptă o anumită estetică, de mine însumi pe atunci abia întrezărită conștient, dar intuitiv consecvent aplicată. În orice caz, nu cred că existau în acel timp multe opere minimalist repetitive de o durată de 50', bazate pe evenimente ciclice *non-evolutive*, axate pe un ison continuu pe bandă de magnetofon și având ca subiect o serie de variante diferite ale aceleiași teme. În mod prietenesc, lui Moldovan opera mea i se părea bizară, mie a lui mi se părea cam convențională. Pe Glodeanu îl admiram amândoi, el însuși fiind cred mai aproape de Moldovan decât de mine.

Diferențele de orientare se reflectau și în discuțiile noastre, în care începuseră să apară tonuri critice; pe mine mă interesa din ce în ce mai mult muzica americană (atât cât era posibil de cunoscut pe atunci, mai ales Morton Feldman, dar și *minimal music*), pentru care ei nu aveau nici o simpatie. Către sfârșitul acelei perioade, cred că fiecare dintre noi se afla într-o anumită criză, la ei manifestată mai ales prin tendința de a scrie mari lucrări vocal-simfonice oficial acceptate (dar ei au căutat și acceptat în acel timp și posturi de răspundere la Consiliul Culturii, respectiv Radio), la mine, prin căutarea încă nesigură a unui drum propriu. Dar nici unul dintre noi nu mai era pe atunci „competitiv” față de noua generație de compozitori care se afirmau, între care, mulți mai radical-avangardiști decât noi și mai bine informați referitor la ceea ce petrece în occident. Noi trei „am stagnat” cândva la un anumit nivel. Doar viitorul va putea decide dacă aceasta a fost o eroare fatală sau o calitate... Pentru că ceea ce am făcut noi nu era reflectarea a ceea ce făcea avangarda occidentală, ci *ceva inventat de noi*; de aceea a și fost trecut cu vederea de grupul colegilor noștri avangardiști. Interesant este totuși faptul că, după cum spuneam, din perspectiva contemporană, se vorbește uneori despre un anumit „minimalism românesc”, inițiat de noi trei, independent și chiar în contextul necunoașterii minimalismului american: acestei forme de minimalism, cea mai cunoscută astăzi, nu i se poate asocia decât în cazuri izolate atributul *arhetipal*, ca în cazul celui românesc.

La nouă ani de la moartea lui Glodeanu și șase ani de la cea a lui Moldovan, eu am părăsit definitiv țara, desigur că nu de bunăvoie, fapt de neconceput de noi în perioada în care ei mai trăiau. A fost tot un fel de moarte, pe care nu aș încerca să o explic aici. Dar desigur că eu am avut totuși o șansă, de care ei nu au avut parte.

A.F.: În ce „generație stilistică” de compozitori români credeți că v-ați putea regăsi?

C.D.G.: Nu prea am avut înțelegere pentru muzica idilică, pentru uverturi, potpuriuri și rapsodii, pentru cea a realismului socialist, deci pentru peste 80% din ceea ce auzeam în anii 1950-60. Asta este realitatea... Mult mai târziu am devenit atât de tolerant, încât să găsesc calități unor compozitori ca Toduță, Andricu, Jora și să regret că se cântă atât de puțin... acum îi consider maeștri ai unui „stil clasic”

românesc, poate ușor naiv, dar original, ce așteaptă încă să fie înțeles corect. Dar chiar și de Enescu m-am apropiat cu greu. Din nou, asta este realitatea... De rapsodii eram sătul, iar alte lucrări le cunoșteam superficial – partituri și înregistrări nu prea se găseau - și mi se păreau ciudate, de neînțeles. Mi-au trebuit ani buni până să le cunosc bine și apoi, agreez. Mâna unui mare maestru o simțeam însă, încă din prima suită sau simfonie, iar ideea eterofoniei sau forma sa specifică de „atemporalitate lirică” mi se par acum chiar mai geniale decât unele realizări concrete. De pe poziția mea de „partizan” al formelor geometrice și al minimalismului arhetipal „mă uit cu jind” la flexibilitatea și bogăția extraordinară a limbajului enescian, ca la ceva de neatins pentru mine...

Dar de Stroe, Vieru, Olah, Nemescu m-am apropiat imediat, fără probleme; de Niculescu, Marbe, Țăranu, ceva mai târziu. Dacă este vorba de generația stilistică în care m-aș regăsi, cred că aceasta s-ar situa între generațiile Stroe-Vieru-Niculescu-Olah, Țăranu-Glodeanu-Moldovan și Cezar-Nemescu. În timp ce prietenia mea cu Cezar se baza pe interesul nostru comun pentru programarea primelor computere, apărute prin anii 1980 în România, înțelegerea profundă și prietenia cu Nemescu porneau de la intuirea arhetipalismului ca și de la o anumită „critică moralizatoare” a contextului social-cultural în care trăiam.

A.F.: Câte categorii estetice există, de fapt? Și care ar fi cele care predomină în timpurile actuale (cum, de pildă, Antichitatea definea totul în funcție de Frumos și de armonia lucrurilor).

C.D.G.: Dar nu în orice regiune a globului. Cred că *Frumosul* și *Armonia* ca principii estetice se leagă de culturile mediteraneene și au un sens foarte profund, simbolizează un fel de sinteză prin artă a universului cunoscut. Africa, Asia, America au preferat din cele mai vechi timpuri alte principii, chiar și Nordul european „are probleme” cu acceptarea Frumosului, așa cum îl vede de ex. Renașterea italiană, care a impus acceptiunea acordată azi – încă... pentru că, de fapt, ocolirea sau depășirea Frumosului clasic este de mult țelul artei moderne, cu mult înainte de postmodernism. Dar... regret, mă tem însă că nu sunt competent să port o discuție stiintifică despre categoriile estetice actuale.

M-aș referi doar la un singur aspect, care mă privește direct, pentru a releva complexitatea temei. Se vorbește de un *neo-primitivism*, o noțiune aparent destul de clară; parțial mi-o asum eu însumi. Ce se (poate) înțelege însă prin această noțiune? Poate fi vorba de (1) structuri geometrice „scheletice”, perfect ordonate, prea ordonate, sau de (2) ceva complet haotic, neordonabil, de (3) ceva naiv, copilăresc, „ne-copt”, de (4) ceva brutal, violent, „orb”, de (5) ceva *punk*, morbid, murdar, de (6) ceva foarte „subțire”, abia existent material, neterminat – sau (7) masiv, grosolan, foarte dens, lipsit de spiritualitate, de (8) ceva sentimental, „siropos”, deci ne-intelectual – sau de ceva (9) foarte intelectual, uscat, lipsit de orice sentiment, căldura omenească... Cum putem defini (într-un interviu, deci pe scurt) chiar și numai acest *neo-primitivism*?

A.F.: Există o competiție între tradițional și modern, deși nedeclarată destul de prezentă. Unde vă regăsiți cu muzica pe care o scrieți, în tradiție prin arhetip sau în avangardă?

C.D.G.: O scurtă explicație în prealabil: am privit permanent cu interes avangarda de orice fel (nu numai cea franceză, gen Darmstadt sau Varșovia, și nu numai cea muzicală), dar eu nu am aparținut acesteia niciodată. Sigur că m-au interesat întotdeauna ideile noi (dar și cele „vechi” din optica avangardei) și personalitățile reale, în măsura în care au existat, dar nu moda pe care ele au impus-o. Această înrolare într-o grupă avangardistă, grupă care se întâlnește regulat la cafenea sau altundeva ca să-și proclame, mai mult sau mai puțin agresiv, apartenența la spiritul revoluționar inovator și mai ales disprețul față de toți ceilalți... sunt elemente care nu m-au atras niciodată. Sigur că am plătit scump asta, nu mai suntem în timpurile în care se poate trăi fără apartenența la o grupă sau alta. Pe de altă parte, am găsit idei interesante și acolo unde avangarda nu vedea nimic – deorece nu se înscria pe linia ei, singura tolerată. Este de imaginat că am fost privit cu rezervă sau condescendență și mai ales trecut cu vederea. Nu altfel a decurs acceptarea mea de către tradiționaliști: nici aceștia nu mă puteau recunoaște, pentru că nici optica lor nu o urmam. Dar am acceptat cu timpul izolarea și m-am simțit până la urmă chiar mai bine „de unul singur”. Nici în Germania situația nu este în principiu alta. Dar tot cu rezervă am fost privit și din alte perspective. După cum cred că s-a văzut, am acordat mare

atenție temei Mioriței/mioriticului, ca și arhetipalismului lui Brâncuși, mai ales pentru că mi s-au părut puncte de sprijin originale pentru ceea ce încercam eu să fac. Iată ce spune un important compozitor român, principal potrivnic avangardei, desigur exasperat de abuzul apelării la aceste idei: „Am fost și rămân ferm convins că șansele culturii românești nu stau nici în pășunism, nici în revenirea la arhetipuri, nici în spațiul mioritic, nici în vreuna din celelalte direcții folclorizante, care nu pot duce decât la produse de artizanat, bune de luat ca amintire de turiștii străini [...] Ideea de a rămâne veșnic în afara istoriei, într-o fatală și ineptă admirație a acelei înmormântări de lux care se cheamă Miorița, mi se pare o aberație, un act sinucigaș pe plan cultural.” Am răspuns acestei teze cam astfel (pe scurt, pentru că polemica nu m-a atras niciodată): nu se poate afirma că opera lui Brâncuși, care se bazează pe arhetipuri (arhetipuri *ce nu sunt românești, ci tocmai universale*, odata cu Sigmund Freud și Carl Gustav Jung) are valoare doar ca „suvenir pentru turiști” decât dacă suntem incapabili de o altă perspectivă... Brâncuși a re-orientat sculptura modernă pe un drum nou. Responsabile pentru înapoiere culturală nu pot fi teme în sine, oricare ar fi ele, folclorice sau avangardiste, ci felul în care sunt privite, tratate. Deci: pentru mine arhetipul nu este „ceva folcloric, înapoiat, tradițional”... astfel poate fi doar o anumită concepție - ci tocmai foarte modern, esențial modern. După cum se vede, neînțelegerea este aici ireductibilă.

A.F.: Aveți o preferință pentru simplitate, simetrie, forme elementare. Pot fi aceste concepte definitorii pentru creația Dvs.?

C.D.G.: Desigur; la cele enunțate aș adăuga aplicarea consecventă de prin anii 70 a principiului de proporție *sectio aurea* pentru segmentarea formei, principiu care descrie tocmai o... *asimetrie* ideală. Deci – jocul între simetrie și asimetrie este, de fapt, ceea ce mă interesează. Am „găsit” pentru lucrul la „Model Mioritic” în 1972 un fel de schemă etajată a aplicării succesive a secției aurea care îmi dă senzația că evenimentele muzicale nu „vin și se duc” la întâmplare, ci se axează pe o structură temporală logică, determinată de segmente pozitive și negative orânduite în jurul unor axe. În general, după cum vedeți, nu mă prea interesează *materialul muzical* în sine, ci mai mult *forma, dimensiunea temporală*. De aceea nu „mă deranjează” dacă mă ocup de folclor, de Bach, consonanțe sau

structuri haotice... toate sunt *materiale* ce nu trebuie decât să îndeplinească o anumită *funcție*.

A.F.: Ați compus pentru film, cum se derulează procesul acesta, de unde pornește un asemenea proiect și care sunt stadiile?

C.D.G.: Până la această dată am lucrat 17 filme, dintre care primele 4 axate pe picturile lui Niess, alte 5 pornind de la o muzică a mea pre-existentă iar celelalte 8 – deci, cele mai multe – „compuse” simultan vizual și auditiv. Majoritatea au ca temă natura, într-o formă sau alta, filmată sau fotografiată de mine. Iată câteva titluri: *Silberklang*, *NordSeeHorizonte*, *Sliding*, *Crystal Silence*, *Atemporal Scenery 1-2-3*, *Orbis 1*, *De Sublimi Finis*, *Geometrie de Stille*, *Übergang zum Licht*. Nu sunt filme obișnuite, ci filmele experimentale ale unui compozitor, un fel de „muzică sonoră și vizuală”, un joc al congruenței și incongruenței între aceste planuri. De aceea ele nu respectă reguli elementare ale unui film clasic și nici logica clasică a relației obiect-culoare, imagine-sunet sau constanța formatului. Mai toate se axează din punct de vedere al sub-segmentării formei pe *sectio aurea*, partida sau partidele video ocupând anumite niveluri, alături de liniile muzicale și generând o anumită „poli-ritmie audio-vizuală”. Prietenul meu, Nucu Teodoreanu spunea pe drept cuvânt, că a observat că este aproape egal de unde pornesc, de la ce subiect, esențialul pentru mine este de a produce o anumită „vibrație” specifică între elemente.

A.F.: Vorbiți-mi despre creația dvs. din perspectiva creatorului, cu detalii despre mesajul original, așa cum ați vrea să se vorbească despre ea.

C.D.G.: Revin la ideea de sublim/tragic. Cred că „mesajul” meu ar fi reprezentat de o strădanie greu de explicat și imaginat de a păstra un echilibru pe muchia de cuțit a unei viziuni profund pesimiste, care nu se acceptă însă pe sine și vrea să ajungă la armonia pe care o presupune *undeva* (nu vreau să spun: în natură, spirit, religie, eternitate... deoarece noțiunile sunt pentru mulți definitiv compromise). La unul din punctele precedente era vorba tocmai de preferința mea pentru simplitate, simetrie, forme elementare; dar dacă în spatele lor nu ar exista o tensiune complexă, continuă, irezolvabilă, mi s-ar părea banale, incomplete. De aceea – Mondrian, dar și

Țuculescu, Brâncuși, dar și Niess, natura pură, spontană, dar și algoritmurile bine gândite. Aș dori desigur „să se simtă” aceste lucruri... și nu doar acorduri major-minore sau folclor.

A.F.: Cum v-ar plăcea să fiți descris de către tinerele generații când vă vor asculta muzica peste, să zicem, 20 de ani?

C.D.G.: Sunteți optimistă... Cine știe ce muzică se va mai asculta peste 10-20 de ani? Spuneam într-un interviu precedent că m-am resemnat demult să mai fiu înțeles sau descris în vreun fel.

Dar suntem liberi să ne imaginăm ce vrem. Dacă mă întrebați: dat fiind faptul că eu consider imperfecte lucrările mele, aș dori ca cineva să înțeleagă și aprecieze nu atât realizarea lor, cât idealul lor, ceea ce ar dori ele să atingă, către ceea ce tind ele; eventual conștiința, felul de a gândi, cantitatea de viață și dragoste pentru oameni, chiar stângaci exprimată, care stă în spatele acestor structuri.

SUMMARY

Andra Frățilă - Dialogue with Corneliu Dan Georgescu

Corneliu Dan Georgescu: I do not believe in the least that I could have reached an ideal level – in any field. And my torments are countless. In me there is a “classicistic” tendency (by that understanding balance and harmony), an expressionistic one, a “decorativistic” one, one towards transparency and fine nuances, another one towards massiveness and compact blocks, towards irony and wit, towards cold objectivity or melancholy and tragedy, towards purity and devilish grotesqueness, towards serenity and blind force... I do not wish to “silence” any of the “inner voices” in me that I have enumerated. I have never wanted to compose anything on command, in mass-production, anything that should be inscribed within an official trend, etc., but above all I have meant to allow all those voices to speak, to say what they wanted, as they wanted... Of course the risks I am running are great, but I have long accepted the perspective of the “unachievable project”, of the “unattainable idea”, I cannot shun its attraction. I have always found easily attainable ideas uninteresting.