

INTERVIURI

De vorbă cu Livia Teodorescu-Ciocănea

Andra Apostu



Atunci când un compozitor este condus în demersul său de poezie, timbralitate și structură, în această ordine, tabloul care îl conturează nu poate fi decât unul fericit. Livia Teodorescu Ciocănea imaginează muzica în termenii unei dramaturgii în sensul în care timbrurile comunică între ele, „creează alchimii, combinații și fantasmе sonore”. A introdus conceptul de hipertimbralism, pornind de la o căutare perpetuă a sunetului ideal care „vorbește”, imaginând atingerea lui ca pe o adevărată formă de fericire. Muzica pe care o scrie “trece rampa” prin forță și energie care vin dintr-un tumult creator interior. Poate ceea ce o definește cel mai bine sunt chiar cuvintele sale: “Eu lucrez cu auzul interior și cu afectul, fără inhibiții sau preconcepții”.

A.A.: Căutând să mă pregătesc pentru această întâlnire am realizat că îmi va fi foarte greu să separ în artistul Livia Teodorescu-Ciocănea pianistul de compozitor. Care ar fi latura artistică ce iese în evidență la dvs.?

L.T.C.: Nu cred că pot separa cele două ipostaze, de pianist și compozitor. Eu sunt mereu în căutarea frumuseții în sine a "sunetului". În compoziție, este imboldul primordial pentru mine. În ceea ce privește bogăția timbrului de pian, nu încetez să caut sunetul ideal. Mă preocupă școala pianistică rusă și tot ce înseamnă accesul la capodoperele clasice, în cazul acesta, prin cultivarea sunetului. Ca pianistă, am avut concerte și recitaluri solo (Chopin, Schubert, Debussy, etc.) sau de acompaniament vocal pe tot parcursul vieții, cu muzică clasică sau contemporană. Este modul meu de a mă simți conectată! Am fost timp de 16 ani maestru acompaniator și pianist în orchestra Operei Naționale București, din 1985 până în 2001, unde am avut ocazia să asimilez o imensă experiență în privința capodoperelor lirice.

A.A.: Ați avut și șansa de a studia cu cele două doamne ale pianisticii românești, doamna Pitiș și doamna Minei. Cum a fost această experiență?

L.T.C.: La rândul lor formate pe filiera maestrelor Constanța Erbiceanu și Florica Musicescu, cele două mari profesoare se completau într-un mod ideal. Doamna Pitiș îți oferea o cheie magică valabilă pentru orice interpretare pianistică: cântatul pe rezonanța sunetului și prin puterea reprezentărilor sonore mentale. Corpul aproape dispărea și orice era posibil!!! Eu am ajuns să studiez chiar numai mental, prin memoria senzațiilor kinestezice legate de sunetele imaginate. Doamna Minei avea o muzicalitate ieșită din comun, exemplifica uimitor printr-un legato și o mare frumusețe a sunetului! Era preocupată de detalii și într-o anumită măsură de obiectivitatea interpretării.

A.A.: Ați ales compoziția iar drumul a fost unul frumos, începând cu perioada de formare, alături de oameni speciali. Ne puteți împărtăși din aceste experiențe?

L.T.C.: Am studiat compoziția cu Myriam Marbe dar și cu Anatol Vieru care mi-a oferit inițial îndrumări private iar apoi

mi-a fost mentor la doctorat. Marbe era o energie pe care nu o puteai cuantifica. Era tot: talent, generozitate, iubire! Referitor la fenomenul compoziției, la ea totul era spiritual, profund, adânc. Nu prea înțelegeam, mai mult intuiam. Anatol Vieru era mult mai cartezian, analitic, constructivist, adică cerea "zeamă de creier", obiectivare și o oarecare austeritate a gândirii muzicale. Libertatea și curajul de a te arunca în imaginație, chiar și nebună, nejustificată, o găseam la Marbe. Țin minte că scriam o sonată pentru două pianе iar în partea a doua făcusem o fugă de care eram foarte mândră, i-am arătat cum am condus vocile... dar Marbe a spus că e „uscată”, și mi-a scos-o de tot. În general, nu agreea controlul rațional cu orice preț, dacă asta însemna să îmi îngădesc impulsurile imaginației. Era împotriva „etichetelor”, spunea că „nu avem borcane să le punem etichete!”.

A.A.: Este important pentru un compozitor să fie pianist? Ca formare inițială, nu neapărat cu o continuare spre cariera de solist.

L.T.C.: Într-o anumită măsură, cel puțin pentru conceptul clasic de compozitor, este important! Un compozitor este favorizat dacă a făcut pian pentru că pianul este un instrument complex. Ca pianist, ai o abordare mai largă, mai ales dacă ai parcurs un repertoriu bogat și dacă ajungi să gândești pianul "orchestral".

A.A.: Este de notorietate preocuparea dumneavoastră pentru complexitatea timbrală. Cum alegeți imaginile sonore?

L.T.C.: Nu aleg ceva anume, e auzul meu interior care îmi generează imaginea muzicală, o intenție. Timbrul, pentru mine, nu e o culoare care se adaugă, ci se naște odată cu structura muzicală. Nu scriem o piesă de pian, apoi o orchestrăm și devine o lucrare pentru orchestră. Există o natură a orchestrei. Simfonismul este o forță, el trebuie gândit din nucleul simfonic. Această forță nu trebuie și nu poate fi „orchestrată”, aplicată din afară, ci trebuie să vină din interior. Ideea se naște odată cu ethosul timbral! Imaginez muzica în termenii unei dramaturgii timbrale. Consider că și culturile se recunosc prin ethosul timbral, nu doar prin ethosul melodic!

Ethosul unei doine sau al vreunui dans se asociază și cu un ethos exprimat prin timbru.

A.A.: Contează și ce vă inspiră? Ați folosit texte de Cehov, Shakespeare, Stendhal, Nichita Stănescu etc. Ideea, inspirația, pleacă și din lectură?

L.T.C.: Contează foarte mult ce îți dorești să scrii pentru că atunci creierul se „formatează” pe acea idee și treci printr-un fel de perioadă de gestație. Pentru lucrările pur instrumentale, cvartete, sonate sau concerte, imaginația este mai mult structurală și timbrală. Cu toate acestea, ele au uneori o trimitere extramuzicală, ca un impuls al imaginației. De exemplu, concertul de flaut, scris pentru flautistul francez Pierre-Yves Artaud, se numește *Ritual pentru fermecarea aerului* (*Rite for enchanting the Air*). Deși pare o idee metafizică, am pornit de la ideea că, în momentul emisiei, la flaut, există o anumită cantitate de aer rezidual care participă la timbrul acestuia. Am speculat această caracteristică timbrală și am creat o lume sonoră axată pe ideea poetică a unui ritual prin magia căruia „sunetul” apare din vibrația „aerului”. Dramaturgia timbrală se bazează pe opoziția dintre sunetele aerate și cele metalice precum și pe contrastul dintre texturile orchestrale transparente sau dense. Prin urmare, ideea concertului pornește de la o realitate fizică, o particularitate a instrumentului, iar impulsul imaginației și strategia compoziției sunt pur timbrale.

Eu numesc asta *hipertimbralism*, noțiune mai recent introdusă de mine, care se referă la tipul de muzică generat și structurat prin manevrarea timbrurilor pe axa sunet/zgomot. Lucrările din această categorie sunt concepute exclusiv printr-o strategie a timbrurilor. Timbrul este cel care poartă mesajul lucrării și conținutul ei. Desigur, timbrurile nu rămân în sfera lor obișnuită ci folosesc un vocabular lărgit prin tehnici noi de emisie. Hyper (în limba greacă înseamnă *dincolo de*) iar Hypertext, în lingvistică sau informatică, se referă la intertextualitate, adică la faptul că textul nu este liniar, ci generează legături (hyperlinks) către alte texte, asemenea mediului online. Îmi imaginez o muzică în care timbrurile

comunică între ele, crează alchimii, combinații, fantasme sonore.

În aceeași estetică a hipertimbralismului aş încadra şi Concertul de flaut şi orchestră de flaute care se numeşte *Déesses de l'Air (Zeitele aerului)*. Acesta mi-a fost comandat tot de Pierre-Yves Artaud şi a fost cântat cu Orchestra Franceză de Flaute (OFF) la Paris în 2013.

A.A.: Când s-a născut această preocupare pentru timbru? A existat dintotdeauna în căutările dvs. artistice?

L.T.C.: Nu îmi amintesc exact dar cred că porneşte tot de la pian. Dintotdeauna preocuparea mea a fost sunetul pianistic. Găsirea sunetului care „vorbeşte”.

A.A.: Deci căutarea sunetului perfect. Există?

L.T.C.: Da, iar atingerea lui este o formă de fericire! Se obţine atunci când intri în rezonanţă cu pianul! Şi mă refer aici la anumite condiţii psiho-fizice, când sunetul este proiectat într-un anume fel şi generează efectul de ‘clopot’. Modelele ar fi Horowitz şi Rubinstein. Doamna Pitiş obişnuia să-mi spună, în aceeaşi idee: „nu cânta cu clapele pianului; cântă cu vibraţia acestuia!”. Întotdeauna ascult sunetul până la capăt în momentul cântatului la pian şi îl modelez mental, orchestral.

Aceeaşi senzaţie de satisfacţie intelectuală o resimt în compoziţie, în cazul găsirii combinaţiilor timbrale fericite orchestrale sau camerale, cu efect transcendent, dincolo de material!

A.A.: Aţi abordat în creaţia dvs. muzica de scenă, mai precis un balet şi o operă. Baletul nu e prea des întâlnit în creaţiile contemporane, care sunt aspectele specifice scrierii unei astfel de lucrări?

L.T.C.: Şi aici se leagă lucrurile de biografia mea, de faptul că am intrat ca pianistă la Opera Naţională Bucureşti din 1985 şi am fost în contact cu această lume vreme îndelungată. Iniţial am intrat la balet şi mai apoi la canto. La balet am lucrat cu mari coregrafi, precum Alexa Mezincescu sau Ioan Tugearu datorită cărora mi-a devenit cunoscut limbajul coregrafic în relaţie cu muzica. Ca pianistă a operei am cântat frecvent în orchestră (pian, celestă, orgă) şi poate de aceea am şi o aplecare puternică spre muzica orchestrală, pentru că o simt

din interior. Cu baletul *Roșu și Negru* a fost o întâmplare, să zicem, o comandă (onorifică!), în ideea de a exista o lucrare românească în repertoriu. Coregrafia a fost realizată de Alexa Mezincescu într-o viziune spectaculoasă, cu Răsvan Cernat la pupitrul orchestrei ONB, scenografia Viorica Petrovici și costume Adriana Grand. Protagoniștii premierei (28 mai 2000) și ai primilor ani de reprezentații au fost Răzvan Mazilu și prim-balerina Corina Dumitrescu. A doua distribuție a fost alcătuită din Virgil Ciocoiu și Bianca Fota.

Eu cunoșteam tot repertoriul de balet, cunoșteam relația sunet/mișcare. Baletul este un limbaj, un cod, cu poziții, preparații, etc. Când coregrafia este neoclasică nu se renunță complet la limbajul academic coregrafic; sunt balerini de Lacul Lebedelor sau Giselle care dansează și modern sau neoclasic. Cât am fost la balet, în fiecare zi de la 10 la 11 făceam cursul de *studii*, trebuia să improvizez. Venea un coregraf sau un asistent care dădea structura lecției, combinația de mișcări pentru exercițiul respectiv și eu știam în ce caracter trebuia să fie muzica, în ce măsură, tempo, cu accente, fără accente, etc. Aceste lucruri au contribuit la legătura mea mentală dintre mișcare și anumite gesturi muzicale. De exemplu, uneori îmi spuneau, „nu ne băga în pământ”. Ce însemna asta? Că dacă aveam un accent pe timpul 1, balerinul trebuie să simtă că impulsul îl „împinge” în sus, nu că îl trage în jos. Ideea asta de energie pe care trebuie să o exprimi prin muzică astfel încât dansatorul să nu simtă, de fapt, gravitația, probabil că mi-a rămas în minte.

A.A.: Vorbiți-ne despre baletul *Roșu și Negru*, foarte bine primit la data premierei lui și de public și de critici.

L.T.C.: Pentru baletul *Roșu și Negru* am făcut libretul prin descompunerea romanului lui Stendhal în scene. Este un caz mai rar întâlnit de balet original conceput după un roman, nu după un basm sau o povestire! Am gândit o anumită desfășurare a scenelor pe unele paradigme ale teatrului liric ca de exemplu: Momentul întâlnirii, Biserica, Bătaia, Duetul de dragoste, Judecata, Execuția, etc. Am imaginat un spectacol de mari dimensiuni trecând prin aceste tipuri de scene cu stări puternice care „să nu-i bage în pământ” pe balerini și să

capteze permanent atenția spectatorilor. Am introdus și un cor de bărbați și soliști vocali (contratenor și soprană).

Baletul *Roșu și negru* a fost catalogat de Ștefan Niculescu ca făcând parte dintr-un anumit soi de postmodernism care se practica (la vremea respectivă) în Anglia. Este adevărat că cea mai mare parte a baletului a fost scris în Anglia, unde am asimilat un spirit mai accentuat al libertății estetice.

A.A.: Cât timp v-a luat acest demers componistic?

L.T.C.: Mi-a luat cam nouă luni să realizez partitura de orchestră, dar înainte scrisesem tot baletul într-o combinație mai mică de instrumente, ca o schiță (nu pentru pian) pe care am dezvoltat-o. Astfel am putut să-mi controlez duratele scenelor. Durata totală este de 94 de minute, numai muzica, spectacolul însă durează mai mult. Spre deosebire de Concertul de flaut, de pildă, pe care l-am scris direct în partitura de orchestră, imaginând o poveste timbrală, aici a fost dramaturgie care necesita o cu totul altă factură orchestrală. Eu numesc asta *neodramatism*, deși muzica contemporană a negat sau a respins uneori dramatismul. Spectacolul se adresa unui public de operă și balet, un public special pe care eu îl cunoșteam foarte bine. Deși nu erau melodii de fredonat, am încercat totuși să nu neg forța unor teme, evitând structurile abstracte! Am scris o muzică pentru acest templu care este teatrul de operă și balet.

Mai recent, am scris o operă în trei acte, *Doamna cu cățelul* după Cehov. A fost prima comandă de operă a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România – începută în 2012 și finalizată în 2015. Este o lucrare monumentală prin forțele cumulate, cor, soliști, orchestră, cu o durată de 2h 56 min. Libretul a fost conceput de fiica mea, Iuliana Ciocănea Teodorescu. În această operă mi-am propus un dramatism și un lirism de tip modern învăluit în timbralitatea orchestrei. Am intenționat să pun în valoare vocalitatea în splendoarea ei, fără elemente experimentale. Vocile sunt, astfel, în lumea lor iar modernitatea survine din orchestră, din combinațiile inedite orchestrale și din partea corală – în sensul că apar diverse procedee netradiționale (glissando, de pildă, un tip de fuziune a

vocilor, prea puțin întâlnit în operă). Rezultatul este o viziune integratoare a elementelor care alcătuiesc, în general, o operă, într-o sală de operă, cu orchestră, cor și soliști (duete, arii, cvartet, concertato, etc.) într-o abordare neolirică, neodramatică și, desigur, hipertimbrală.

Alte abordări estetice în muzica mea ar fi neoimpresionismul (nu la nivel armonic ci în sensul de fluiditate și timbralitate) și postmodernismul.

A.A.: A propos de forță, e un cuvânt bun care descrie muzica dvs. Am simțit acest lucru dintotdeauna, și în lucrările camerale nu doar în muzica pentru scenă. E un tip de densitate, o textură bine așezată, nu apăsătoare, o muzică plină de curaj, penetrantă. Vă propuneți acest lucru? E un limbaj anume folosit, e o estetică pe care o promovați?

L.T.C.: Nu pot să spun că îmi propun ca muzica mea să aibă „forță”, poate că vine dintr-un tumult, dintr-o energie interioară. Dacă e așa, atunci cred că e un lucru bun deoarece consider că muzica pe care o scrii trebuie să „treacă rampa”. Știu asta de la operă, unde acest fenomen se simte poate cel mai pregnant în relația scenă versus public. Mi-amintesc cu plăcere că am cântat ca pianistă pe scena operei într-un balet numit *Balerinele Degas*, în coregrafia Alexei Mezincescu, 26 de reprezentații! Ideea spectacolului era aceea de a însufleți tablourile lui Degas! Pianistul apare și în picturi, eram ca niște tablouri vivante: eu cântam o selecție din preludiile de Debussy (în rochie de epocă) iar maestrul de balet îndruma balerinele pentru fiecare moment coregrafic ce sugera imaginea poetică a muzicii! Și ca solist instrumentist trebuie să treci rampa. Este o forță, o energie care, dacă nu e suficientă, nu se produce scânteia! Un compozitor simte echilibrul, intuiește ingredientele care duc la acest arc voltaic! Eu nu pledez pentru tare și puternic; poți să șoptești și să treci rampa. Actul artistic este o formă de expresie hiperbolizată, pe scenă sunt alte dimensiuni, așa este și în muzică. Să ne gândim la Puccini sau Wagner... dincolo de muzica lor parcă simți că nu se mai poate! Iar omul trăiește o stare de catharsis de care este însetat! La fel și cu un recital de pian cu muzică de Schubert, Haydn sau Mozart... Lucrările lor sunt minuni celeste prin simplitatea lor. Dar

această rezervă pe care muzica lor o cere înmagazinează o forță echivalentă cu, să zicem, intensitatea paroxistică pe care o simți la Wagner! Nu e ceva cantitativ, cu cât ești mai puternic câștigi! Discuția asta a pornit de la ideea de forță în sensul de forță a expresiei și a comunicării! Compozitorul trebuie să știe să capteze interesul și să comunice moment de moment intenția, direcția muzicii! Interpretul, la rândul lui, trebuie să aibă o gândire holistică, să aibă simțul întregului! El trebuie să gândească toată fraza, nu să o prezinte sunet cu sunet! Totul trebuie să curgă, nicio secundă nu e stază, pauză de gândire, nici măcar în momentele de liniște! Și în compoziție e același lucru! Atenția publicului este captată atunci când acesta "înțelege" intențiile: simte că acum se acumulează ceva, te îndepărtezi de ceva, e un moment de tranziție, că s-a rupt ceva... E un mesaj care are impact direct asupra emoționalului.

A.A.: Ce se întâmplă când acest mesaj suferă?

L.T.C.: Nu e singura tristețe, ca să zicem așa, a contemporaneității. Trăim într-o epocă atomizată, pulverizată, într-o anomie și într-un „post-adevăr”, situație în care adevărul nu mai contează, fiind înlocuit cu vânzarea de emoții contrafăcute. Dar am atâtea dovezi că acea scânteie pe care o trimiți către celălalt prin artă este expresia adevărului estetic, dezinteresat prin definiție!

A.A.: Și de ce am pierdut, totuși, atât de mult public la concertele de muzică contemporană?

L.T.C.: În istoria muzicii, în special în istoria secolului XX, omenirea a trecut prin traume majore. Hai să ne limităm la cultura europeană. Primul război mondial a constituit o catastrofă cu o magnitudine la care nimeni nu s-a așteptat, cu urmări grave în psihicul colectiv. La fel s-au petrecut lucrurile și în cazul celui de-al doilea război mondial. Efectele acestor catastrofe au dus la dorința unui nou început, o altă fundamentare a artei dar cu un control rațional mai accentuat! S-a produs un sindrom post-traumatic reflectat în cultură prin atitudinea față de emoție. Oamenii și-au pus bariere emoției, a fost o adevărată frică de emoție! Ca o formă de protecție, au refuzat orice emoție, pozitivă sau negativă! Asta s-a simțit și în orientările estetice din artă, inclusiv din muzică! Cred că încă

mai există urmări ale acestor traume la nivelul subconștientului colectiv!

Aș fi vrut să subliniez legătura cu publicul, pe care o ai pe o cale nevăzută! Muzica nu e doar informație, o știre la radio. Desigur că muzica e un limbaj organizat, structurat. Dar dacă te declari structuralist, doar tu și foarte puțini înțeleg, și asta numai după ce le-ai explicat lucrarea, eliminând emoționalul. Nu exclud legitimitatea căutării unor tărâmurii noi. Schimbările de paradigmă antrenează și schimbări de percepție! Când prezinți publicului, de exemplu, o muzică bazată pe aglomerări, în care detaliul se pierde, nu se mai pot distinge armonii, melodii, ritmuri. Trebuie doar să percepi ansamblul, iluzia sonoră globală și transformările acesteia la nivelul timbrului. Pentru publicul obișnuit e mai simplu să perceapă și să vibreze la detaliu. Există și un public mai aventuros intelectual care ascultă cu plăcere o muzică a timbrurilor în continuă transformare.

A.A.: Toată lumea laudă spectacolele din vestul Europei, Germania, Austria, care se bucură de un public numeros.

L.T.C.: Există o apetență pentru nou mai accentuată în țările vest-europene. Când am studiat în Anglia (1998-1999) am fost uimită să constat că englezii „respirau” natural muzică contemporană și în general fenomenul artistic modern! Era suficient să fie interesant. De exemplu, erau interesați de instalațiile din muzee cu tot felul de lucruri neobișnuite, bizare! La noi... întâi lucrurile astea au fost interzise și când s-a dat drumul s-au făcut excese, mă refer la avangardă în toate formele ei. S-au lovit de un refuz total al publicului, acesta nefiind pregătit.

De pildă, când eram studentă am asistat la un concert în care pianistul a scos un ciocan mare de lemn și a bătut cu el sub pian. Nimeni nu spunea că e bine, că e rău... dar faptul că eram cinci sau zece oameni în sală era destul de elocvent!!!

În occident opera modernă nu a murit! Oamenii se duc la montări spectaculoase de operă sau dans contemporan promovate intens, pentru care se investesc bani mulți! Concertele simfonice includ, uneori, compozitori contemporani

consacrați, despre care se scrie în presă, se cultivă imaginea lor astfel încât publicul devine informat și curios!

A.A.: Cu ce sau cu cine ați rezonat, ca și compozitor, din curentele de secol XX? Vă atrag tehnicile în vreun fel?

L.T.C.: Tehnicile se învață foarte repede dar eu nu am fost niciodată atrasă de vreo tehnică anume. Și, de fapt, nu există tehnică ci mai degrabă stil... iar „stilul este omul”. Există anumite realități acustice care rezonază cu anumite realități psihice, emoționale. Vieru spunea că stilul este „ceea ce scrie un compozitor atunci când nu se gândește la stil”. Eu mă gândesc cum să aduc într-o formă ideală ceea ce aud în interior. Eu lucrez cu auzul interior și cu afectul, fără inhibiții sau preconcepții.

M-ați întrebat de care compozitori am fost apropiată... Cronologic, prima sonată pentru pian pe care am scris-o la 19 ani are ceva din scriitura enesciană, din complexitatea ei. Ulterior, am fost inspirată de Messiaen, poate și datorită faptului că am cântat mult din lucrările lui, unele în primă audiere românească precum: *Visions de l'Amen* și *Simfonia Turangalîla* pentru pian solo și orchestră mare, cu Filarmonica George Enescu, în 2004. Interpretarea pe scena Ateneului Român a *Simfoniei Turangalîla* sub bagheta dirijorului francez Alain Paris a fost unul din momentele importante din cariera mea solistică. Lucrarea este monumentală, are 10 părți și durează aproximativ 100 de minute.

O puternică influență creatoare a fost tărâmul lui Debussy! Fără să fiu debussistă, nu încetez să apreciez cât de mare și de novator a fost Debussy! El a schimbat fața lumii muzicale la un moment dat! Boulez a spus că *L'après midi d'un faune* este momentul zero al modernității! În afară de asta, Debussy a schimbat pentru totdeauna sunetul pianului în mentalitatea pianistilor. La Debussy este o cu totul altă abordare a atacului la pian! Același lucru este valabil și pentru scriitura de orchestră! Este un compozitor uriaș!

Alte influențe stilistice, nu foarte clare dar care intră în alchimia proprie ar fi Sofia Gubaidulina, compozitoare care îmi satisface așteptarea de echilibru între timbralitate și structură. Efectele timbrale sunt, pentru mine, integrate în structură ca o

necesitate inerentă a timbralității... Și mi se pare că la Sofia Gubaidulina găsim această condiție de îngemănare a structurii și a timbralității. Eu îmi doresc, de fapt, poezie, structură și timbralitate. Primează latura poetică, apoi timbralitatea și structura.

A.A.: Deci ordinea ar fi poetica și apoi timbralitatea!

L.T.C.: Da, dar timbrul nu văzut ca fenomen pur acustic ci integrat în poetica muzicală. Hipertimbralismul.

A.A.: La ce lucrați în prezent?

L.T.C.: În afară de cvartetul *Infloribus* cântat de cvartetul *Profil* în cadrul Festivalului Internațional George Enescu (septembrie 2017), am mai avut o primă audiție în toamna trecută, o lucrare amplă prezentată în Festivalul Meridian, un poem pentru două soprane și doi pianiști pe o poezie celebră de Lamartine, *L'Isolement*. De curând am încheiat un trio pentru corn, vioară și pian, o comandă a unui festival din Melbourne, pentru iulie 2018. Lucrarea se numește *Namagiri* (Ramanujan's Goddess). Voi scrie și o nouă piesă pentru pian solo care va fi interpretată în primă audiție la Melbourne Recital Centre (Filarmonica din Melbourne) în august 2018.

A.A.: Cât de important este să poți colabora cu interpreți buni?

L.T.C.: Contează enorm. Este o condiție esențială. De obicei, nu am nicio reacție în cazul unor interpretări mai puțin fericite pentru că muzica trebuie să poată să reziste și să transmită chiar și în aceste condiții. Am colaborat cu ansambluri foarte bune. Atitudinea interpreților e foarte importantă. Am avut un concert cu un trio în Australia, în care violonista era o japoneză a cărei vioară suna ca o flacăară! Am avut o experiență foarte frumoasă în primăvara asta cu Filarmonica George Enescu care mi-a interpretat Simfonia *Archimedes*. O lucrare amplă de 40 de minute care a fost cântată și de Orchestra Națională Radio în 2011. Acum a fost o versiune ușor revizuită; am concentrat niște momente dar ea de fapt s-a extins pentru că am adăugat în schimb alte lucruri. Dirijată excepțional de Valentin Doni, Filarmonica George Enescu a oferit interpretări magistrale pot să spun, în ambele concerte (20 și 21 aprilie 2017)!

O amintire frumoasă este interpretarea propriului concert pentru pian nr. 2 *Lebenskraft* (16, 17 iunie 2011) cu Filarmonica George Enescu dirijată de americanul Paul Nadler. Titlul înseamnă *forța vieții*. Am dorit să recuperez energia auftakt-ului – neglijat uneori de muzica contemporană!

A.A.: Ce genuri preferați? Poate muzica de scenă? Muzica camerală?

L.T.C.: Sigur muzica de scenă, operă și balet. Îmi place mult să scriu muzică orchestrală.

A.A.: Dar ați abordat și muzica vocală. Cum se lucrează cu vocea umană?

L.T.C.: Da, pe lângă lieduri am scris și două cantate. Vocea pentru mine este un timbru copleșitor, capabil să transmită direct emoția umană, dacă este folosită în condiții optime! Chopin vorbea de belcanto-ul pianistic! El dorea ca muzica lui pentru pian să fie vocală, pur și simplu pianul (un instrument mecanic) să realizeze acel legato pe care numai vocea îl face în mod natural! Eu am lucrat foarte mult cu cântăreții și știu anumite lucruri de tehnică vocală, ce înseamnă anumite intervale, pasajul, legăturile cu vocalele, unde să le așezi. Nu sunt rețete chiar rigide, e un complex! Vocea e o minune, și dacă acea voce, acel timbru frumos exprimă ceea ce ai scris tu, poți să trăiești momente de împlinire!

A.A.: Vorbiți-ne despre experiența dvs. creatoare și de cercetare științifică din Australia.

L.T.C.: Ce înseamnă colaborarea asta? Într-o universitate (pe model britanic) cercetarea este pe primul plan. Ce reprezintă în Australia cercetare pentru un instrumentist? Înseamnă să faci prime audiții, asta este concepția lor. Am primit foarte multe comenzi de la membrii Universității Monash, Melbourne. Aceștia mi-au cântat lucrările în festivaluri și recitaluri în Australia, China, Indonezia, Tasmania, Hong Kong, Italia, etc.

Cu ei am colaborat și pe plan muzicologic; în 2008 am câștigat un grant de cercetare desfășurat la Monash University, un stagiu postdoctoral numit *Endeavour Award Postdoctoral Research Fellowship*. A fost un concurs de proiecte la nivel mondial finanțat de Guvernul australian, pe toate domeniile, nu

doar pe muzică. Pentru Europa au fost 10 granturi iar eu am luat pe muzică. Tema mea a fost *Cultural junction at the fundamental level of timbre (East and West)*. Am căutat esența timbrală a muzicii din cultura estică și vestică. Rezultatele cercetării au fost: un articol intitulat *Spectral Examination of Byzantine Chant Archetype* (publicat în *Journal of ISOCM-Finland*), un trio și o piesă pentru pian. Am colaborat foarte bine cu pianista Tamara Smolyar care mi-a comandat și mi-a cântat multe lucrări. În septembrie 2017, Monash University mi-a acordat, ca semn de recunoaștere a îndelungatei colaborări un titlu și o poziție onorifică de *Adjunct Associate Professor Research*.

A.A.: Cum faceți față și cu activitatea pedagogică pe lângă atâtea preocupări artistice?

L.T.C.: Activitățile se potențează reciproc! La catedră am cursuri interesante. Mă documentez permanent și încerc să le fiu de folos studenților. Este un schimb uman și intelectual, într-adevăr, să interacționezi cu tinerii la momentul lor de început! Este minunat să-i vezi înflorind! Predau compoziție, forme și stilistică. Începând de anul acesta am inițiat un curs de *Stilistică și poetică în muzica modernă și contemporană*. Este pentru studenții de la master - instrumente și canto. Prin cursul de forme de la canto sunt la curent cu noile voci care se afirmă! Activitatea de la catedră mă ajută să-mi orientez și celelalte proiecte!

A.A.: Ce părere aveți despre generațiile de noi compozitori, începând cu studenții și terminând cu tinerii compozitori prezenți acum pe afișele de concert?

L.T.C.: Lucrurile se schimbă rapid și în toate direcțiile! Pe de-o parte, studenții au acces la informație prin tehnologie, pot scrie pe calculator, totul pare că se întâmplă în favoarea lor! Pe de altă parte, simțim că ceva se surpă... și n-aș vrea să elaborăm prea mult! Există, poate, o anxietate existențială, la nivel global, care nu mai lasă răgazul reflecției, tinerii nu mai citesc, totul trebuie să se producă imediat, instantaneu. Dacă ce ți-ai propus nu se produce la un click... atunci, se pare că nu merită efortul!!! Atenția e pulverizată, răbdarea, adâncimea, profunzimea, sunt lucruri, din păcate, îndepărtate.

Lucrurile nu sunt liniare; nu pot spune că totul e în declin. Sunt și lucruri care merg bine. Dacă mă gândesc la nivelul admiterilor la compoziție, putem spune că elevii sunt, poate, mai slabi pregătiți decât în generațiile trecute. Totuși, o dată la câțiva ani, se ridică un talent care are toate șansele – informație, profesori. S-a cultivat o libertate estetică în ultimul timp (și sunt bucuroasă pentru acest lucru). Studenții sunt liberi în opțiunile lor stilistice, nu sunt îngrađiți ori penalizați. Desigur, încercăm să îi deschidem cultural cât mai mult cu putință.

Oricum, nu poți să *predai* compoziție. Predai cum să croiești muzica, predai structura, dar materialul, energia cu care vine materialul, e altceva. Profesorul de compoziție face ca din materialul cu care vine studentul să apară un organism viu, pe cât posibil. Trebuie să te pliezi mereu, să fii deschis, să îi îmbogățești pe studenți cu mijloace și cu moduri de gândire, să îi ajuți cum ar putea să dezvolte, să continue o idee. În alte școli academice din Europa am remarcat că există modele estetice pe care studenții trebuie să le urmeze după paradigma contemporană, desigur, rezultând, după părerea mea, o anumită uniformizare stilistică!

Recunosc o complexitate a realității, o alta decât era în trecut dar nu mă las cuprinsă de vreo nostalgie pentru că acum sunt alte „arderī”. Și chiar dacă pe vremea mea eram șase sau chiar zece pe un loc la admitere (la pian, canto, etc.) trebuia să poți să și absolvi, nu? Acum, concurența este mai scăzută dar și rata de absolvire! Se întâmplă să vină la compoziție absolvenți de liceu teoretic cu firave cunoștințe muzicale! Uneori, tocmai aceștia asimilează cunoașterea muzicală mai bine și merg în direcția bună. Este posibil ca un student venit „din afară” să imagineze ceva ce nu reușește unul care este deja instruit muzical și are reflexe formate! Lucrurile sunt, deci, prea complexe ca să pot fi optimistă sau pesimistă dar sunt bucuroasă că din câteva generații o persoană sau două se afirmă cu putere!

Ce lipsesc sunt liniștea, profunzimea și reflecția.

A.A.: Aceste „ingrediente” vin împreună?

L.T.C.: Sunt mai multe tipuri de personalități muzicale.

Unii vin cu aceste ingrediente la bord și se dezvoltă natural. Alții

sunt speculativi, mimează profunzimea sau reflecția, acumulează tot dar nu întotdeauna rezistă în timp. Poate că nici critica muzicală nu mai are acea greutate care să formeze opinii, să decanteze și să ierarhizeze valorile într-un domeniu atât de subiectiv. În occident imaginea este cea mai importantă, creată prin mijloace adecvate media. Din fericire, cei ieșiți din comun sunt promovați intens, devin repere! La noi acest fenomen este mai slab! Suntem, totuși, o societate care își promovează compozitorii și interpreții dar, din nefericire, aceștia rămân cunoscuți doar într-o nișă culturală! Compozitorii reușesc încă să își asculte lucrările cântate de orchestrele simfonice, lucru extrem de important care are rolul să consolideze meseria și reputația. Pentru cei care se ridică acum există ajutor din partea breslei până la un moment dat, dar se întrevede pericolul ca mai târziu să rămână suspendați și descurați!

SUMMARY

Andra Apostu

A Conversation with Livia Teodorescu-Ciocănea

Livia Teodorescu-Ciocănea: I work with the inner hearing and with emotions, without inhibitions or prejudice. In fact what I long for in music is poetry, structure and timbralism. The poetic side prevails, followed by timbralism and structure. But I do not think of timbre as of a purely acoustic phenomenon, but as of one that is integrated within musical poetics. I think of *hypertimbralism*, a notion that I have introduced more recently, which refers to the type of music generated and structured by manoeuvring timbres on the sound/noise axis. The works in this category are conceived exclusively through timbre strategy. Timbre is what conveys the message and the content of the work. Certainly, timbres do not stay in their usual sphere, but use an extended vocabulary enlarged through new emission techniques. Hyper means *beyond* in Greek, while Hypertext, in linguistics and informatics, refers to intertextuality, that is, to the fact that the text is not linear, but generates hyperlinks with other texts, much like the online space. I imagine music in which timbres communicate among themselves, thus begetting alchemies, engendering all sorts of combinations and generating phonic phantasms.