

INTERVIURI

De vorbă cu Liviu Dănceanu

Andra Apostu

Cu ani în urmă, maestrul Ștefan Niculescu spunea despre muzica lui Liviu Dănceanu că “dovedește însușirea unor tehnici dintre cele mai diferite, angajarea fără prejudecăți pe mai multe orientări contemporane (uneori, aparent contradictorii), deschidere atât la îndrăznelile avangardei cât și la înțelepciunile tradiției, ca urmare a



neînchistării pe o singură direcție și a evitării reducionismului, la modă până mai ieri, care mi se pare caracteristic autorului, precum și spiritul nou ce tinde a sălășlui în muzica ultimilor ani. Ceea ce nu înseamnă, însă, eclectism ori lipsă a deciziei estetice. Dimpotrivă, cu tot zig-zagul procedeelor artistice,

creațiile lui Liviu Dănceanu vădesc o pronunțată aspirație către unificarea concepției, personalizarea stilului, sintetizarea surselor de inspirație”. Despre el însuși, interlocutorul meu spune că trebuie “să fii ferm în moderație și moderat în fermitate”.

L-am descoperit pe compozitorul Liviu Dănceanu într-un dialog care ar fi putut continua, și continua...

Andra Apostu: Stimate domnule Liviu Dănceanu, sunteți unul dintre cei mai îndrăgiți compozitori și muzicologi din România. Aș vrea să mergem puțin către perioada de tinerețe, de început, a carierei dvs. de compozitor. Vorbiți-mi despre maestrul Ștefan Niculescu dar și despre Xenakis – al cărui elev ați fost pentru o perioadă.

Liviu Dănceanu: Sub auspiciile unui ethos situat între contemplativitate și derizoriu, în primele două decenii de viață am înotat, stângaci și vulnerabil, prin apele ce ascundeau rosturi și procedee, cu mențiunea că, mai mereu, scopul era acaparare de către mijloace. Nimic nu era cu punct și de la capăt, ci cu virgulă și în continuare. Îmi aduc aminte că eram bolnav de ordine; aveam plăceri raționale, un „ideal” mai puternic și mai exaltant decât libertatea interioară. Simțeam că ordinea e indispensabilă pentru acel strat subliminal al propriei meniri, iar pentru un nivel formativ, civilizatoriu, deci un strat suprapus, dar intrat, culmea, în devălmășie cu datele mele originare, aveam nevoie de cineva care să îmi stârnească pofta de invenție și de descoperire, atenuându-mi perspicacitatea analitică. Ca orice învățătoare violentă, nevoia, poate cel mai mare sofist, s-a rezolvat simplu și spontan, ca o ecuație cu o singură necunoscută. Astfel l-am aflat pe Ștefan Niculescu, într-un moment simbolic pentru complexitatea devenirii unui foarte tânăr muzician. Era imediat după cutremurul din '77 și trăiam intens zguduirea la propriu și la figurat a propriei ființe. Rezumând, Ștefan Niculescu a fost archaeul meu, cel care a turnat apă la rădăcina trecerii mele din starea de subzistență culturală la cea de existență propriu-zisă, de la virtualitate la actualitate. Școala alături de el a fost una de personalizare, nu de instrumentalizare, o școală de trezire a persoanei ireductibile din indivizii altfel pândeți de standardizare. Asta în răspăr cu ce se întâmplă astăzi, când tendința generală este de nivelare, de omogenizare și înregimentare, învățământul actual slujind această stihie a uniformizării. De la Ștefan Niculescu am deprins o droaie de lucruri, dar poate că cel mai important a fost o vorbă de latini inventată: „*est modus in rebus*”, adică, există o măsură în orice, altfel spus, faci în așa fel încât să împaci și capra și varza, n-ai altă ieșire dacă te împinge de la spate o curiozitate universală. Spiritele mari n-au ochelari de cal, nu sunt cantonate într-o unică specialitate. De aici mi se trage, nu că aș fi un atare spirit, dar, precis, mă risipesc în prea multe

aventuri cu capă și spadă; ori poate că atentez la mai multe „paradigme gastronomice” decât pot digera. Am mai învățat de la Niculescu acea valoare compromisă de comunism care este egalitatea. O egalitate de demnitate, nu de înzestrare. Oamenii, deși sunt inegali sub raportul dotării genetice, sunt egali în onoare, adică, în fața legii, și e vina lor individuală dacă-și pierd această demnitate. Când mi-a dat să citesc *Manualul* lui Epictet, am reușit să pricep, în sfârșit, că în lumea ceașistă în care trăiam, egalitatea era ceva ce nu se putea înălța decât pe ruinele tuturor libertăților, ori eu mă delimitam strict de acea echitate mecanică, exersată prin tăierea capetelor plasate mai sus decât prolixă mediocritate. La rândul lui, Xenakis (al cărui elev am fost la Cursurile de vară de la Kazimierz-Dolny, în Polonia), a înțeles mai puțin că libertatea de exprimare nu e același lucru cu libertatea de opțiune, confundând limbajele cuantificabile (cele informatice, de pildă) cu limbajele necuantificabile (muzica, bunăoară). Degeaba umplea el table întregi cu formule și algoritmi, grație cărora, chipurile, sunetele s-ar fixa în mod desăvârșit pe portativ, când în realitate, limbajele comensurabile sunt tranzitive (adică, comunică) numai dacă se bazează eminamente pe informație cuantificabilă, iar limbajele incomensurabile sunt, de asemenea, tranzitive, dacă mizează predominant pe informație necuantificabilă. Ei bine, atunci când un asemenea limbaj necuantificabil este guvernat excesiv de informații aparținând limbajelor cuantificabile, el va suporta o perturbare calitativă fundamentală, deoarece informația pe care o comunică devine din tranzitivă, intranzitivă, fiind opacă la orizontul de așteptare al receptorilor. Reciproca este, evident, posibilă: un limbaj cuantificabil poate fi subminat dacă este împănăt cu informație incomensurabilă. Dincolo de aceste, să le spunem, zidiri în sistem, Xenakis era un grec autentic: frate, frate, da' brânza-i pe bani. Îmi aduc aminte că în '92, când a împlinit 70 de ani, l-am invitat la Săptămâna Internațională a Muzicii Noi. Nu s-a mulțumit cu un concert. A vrut trei, dar până la urmă au fost două. Nu mai spun că sala Radio a fost arhiplină. Nu că publicul se dădea în vânt după muzica sa. Dar a doua zi, la servicii, mai peste tot în București, întrebarea la ordinea zilei era: „ai fost aseară la Xenakis”? Snobismul să trăiască! Am avut apoi privilegiul să fiu cu el la Brăila, orașul lui natal. S-a întâlnit cu prietenii din copilărie. A vrut chiar să facă o baie în

Dunăre. Noroc cu nevastă-sa, care i-a amintit dictonul elin conform căruia, oricum, nu poți face baie de două ori în aceeași apă. Păcat că steaua lui apune. E, totuși, un compozitor emblematic pentru secolul 20. Iar dacă ar fi să privesc prin telescop cerul componisticii contemporane, Niculescu e un astru, în timp ce Xenakis e un asteroid.

A.A.: Ați înființat ansamblul *Archaeus*, un ansamblu deja de tradiție, pe care l-ați dirijat/coordonat în mai bine de 500 de reprezentații. Cât de important este un asemenea demers pentru viața muzicală contemporană?

L.D.: *Archaeus*-ul s-a întemeiat ca urmare a percepției unei frecvente precarități: muzica nouă era restituită atât de relativ încât dacă, de pildă, opusurile mozartiene ori beethoveniene ar fi fost traduse în aceeași manieră, probabil că cei doi compozitori nu ar mai fi fost în topul preferințelor de azi ale melomanilor. A fost la mijloc o ambiție, aceea de a respecta cât mai strict nu numai litera, ci și spiritul partiturilor contemporane. Nu spun că toate cele peste cinsprezece mii de execuții au fost solidare acestui deziderat. Declar totuși că ne-am străduit să fim cât mai fideli intențiilor și sugestiilor autorilor, mai presus de orientarea lor stilistică sau estetică și indiferent de magnitudinea creației lor. Am evitat, deci, exclusivismul elitist, ignorând deliberat tentația postmodernă, conform căreia fie se încurajează doar acel tip de îndeletnicire arhivistică, de clasare și înregistrare mecanică a unor valori ce trebuie să rămână oarecum exterioare, fie, printr-o manipulare impresarială a pieței contemporane de muzică, se denunță, chipurile, perspectiva pretins ierarhizantă a lucrărilor recente. În plus, este vorba și de anumite constrângeri pe care *Archaeus*-ul le-a resimțit, pe de o parte, în primii ani de existență – aceea, singura posibilă, de altfel, a evadării prin memorie și, pe de altă parte, în ultimele două decenii și jumătate, aceea a imposibilității oricărei variante de evadare. Altminteri, “elitele” artistice de astăzi ne îndeamnă să ne pese de ceea ce nu contează sau contează mai puțin, și să fim nepăsători față de singurele lucruri care ne apasă cu adevărat: identitatea noastră umanistă și creștină. Totuși, contrar “preferințelor” elitiste actuale, oamenii sunt cei care contează, nu ideile. Nu poți să crezi în idei necondiționate; doar dacă-ți pierzi mințile. Or, pentru *Archaeus*, mai prețuiți sunt compozitorii și nu stilurile ori tehnicile lor componistice. Asta mi se pare foarte însemnat

pentru viața muzicală contemporană. Și mai e ceva: muzica s-a întors în familie. Chiar dacă e una prin alianță, *Archaeus*-ul reprezintă o atare entitate: o Familie, în care ne împărtășim și bunele și relele, cum ar fi, bunăoară, o viziune pe Mezzo a unei interpretări de muzică nouă, care, fiind atinsă de perfecțiune, mă face (o spun pe șleau archaeilor) fie să închid televizorul, fie să mă las de muzică.

A.A.: Scrieți neobosit pentru o multitudine de instrumente, într-o paletă largă de timbruri și combinații de timbruri; v-ați creat preferințe? Experimentați?

L.D.: Timbrul sonor este o eliberare. Este muzica urechii ce se combină aidoma culorilor din pictură. Conștiința auditivă umană discerne mai întâi timbrul și abia apoi frecvența, durata și ceilalți parametri sonori. Cu toate acestea timbrul e singura calitate a sunetului ce nu are încă o sistematică a sa! M-am ferit să "construiesc" timbre pornind dinafara lor sau de la o anumită idee despre ele. Într-o felie substanțială din lumea efectologiei actuale, timbrul este fructificat doar în măsura în care se desparte de natura sa, de adevărul pe care îl conține. Or, tocmai acest adevăr am încercat să-l recoltez, căci nu puteam refuza, pe cât posibil, nimic din oferta fascinantă pe care o livrează organologia contemporană. M-am erijat astfel într-un fel de Lot, care poate fi ipostaziat drept un paznic al acestei realități. Altfel, aș fi devenit un avocat al compozitorului clasificabil, al acelui artist ce nu mai are nici o trăsătură distinctivă în mod esențial, roadele sonore, în tipul de urzeală postmodernă, pierzându-și gustul tocmai fiindcă s-au lepădat de miezul lor. Dacă nu trăim autentic relația cu instrumentele, dacă nu înjghebăm cu ele prietenii, care să devină, în timp, trainice, dacă nu le dăm ceea ce merită ori li se cuvine, atunci ne transformăm în sacerdoți ai nimicului, demni urmași ai acelor gnostici a căror divinitate este doar anvelopa doctrinară, adică neantul pur proiectat peste o lume de umbre, și nu experimentul care înseamnă deopotrivă temeritate gratuită și circumstanță favorizantă. Da, am compus pentru destule (?) timbruri și aliaje timbrale, cu toate că pânda a fost constantă, să mă rezum la instrumentele din *Archaeus*. Am traversat, desigur, și numeroase atare situații. Am și experimentat, dar, de cele mai multe ori, cu zâmbetul pe buze. Într-o lume care moare de râs forțat, dirijat din culise sau de râsul unui nebun încă nelegat, m-am străduit să port pe buze și, poate, în urechi, acel surâs pe

care Foucault îl recomanda atunci când trebuie să întâmpinăm orice pretenție de adevăr și orice discurs despre reușită. *Protocantus, Glass Music, Sega-nomia, Domestical Music...* au constituit experimente în zona obiectelor acustice, fie ele *ready-made*, fie *in progress*, capabile să sporească zestrea instrumentelor consacrate. Călătoria am săvârșit-o ca un explorator mânat de un unic gând, grație căruia căutam anume ceva nou în ordinea timbralității. Parcă eram bântuit de o modernitate autotelică. *Quasifuga, Quasipreludiu, Quasipostludiu (Addenda)*... au fost cazuri de acusmatizare, de deghizare a sursei instrumentale, periplul meu componistic consumându-se în ipostaza de misionar, cu inerenta-i inflamare a eului, cu perorarea propriilor idei, chiar cu strigarea unei originalități dictatoriale. În *Angulus ridet, Ossia, Simfonia a II-a, Rime pentru Archaeus*... am investigat rezistența la modele, slujind la curțile feudalilor marii muzici, fiind totodată un pelerin cu o existență bigotă, care mi-a transformat aspirațiile în inspirații de tip "retro", modernitatea, de această dată, aparținând, sacrame, altora. Cu totul altfel s-a pliat investigația în *Simfonia I-a, Quasiconcerto, Quasiricercare, Symconcertphony*..., prin care am pus în discuție genuri și forme tradiționale dar și principii de compoziție în ordinea ontologicului, așa cum a fost, bunăoară, conceptul de "archaeu", urmărind anexarea unor noi teritorii, unde, aidoma conchistadorului, să-mi impun legea, obiceiurile, paradigma mea culturală; uneori, însă, am fost eu însumi contaminat de specificul noilor teritorii, răsărind, în acest fel, un tip de modernitate interferențială. În sfârșit, am experimentat și la nivelul altoiului de tipare componistice, al hibridizării ori metișizării structurilor arhitectonice, funcționând ca un pelerin, cel precum un bumerang cu acțiune lentă: odată atinsă ținta, mă întorceam invariabil acasă, în peregrinările mele fiecare eveniment constituind o țintă virtuală, grea de impresii, pe care le adunam din toate muzicile întâlnite pe drum, dar și ușor de cauționat în modernitatea ei analitico-sintetică. Așa s-au născut opusuri precum *Concerthymn, Ave, Eva, Unu plus minus unu, Ichthys*... În toate aceste experimente mi-am propus să pendulez, pe cât posibil onest și relaxat, între cele două tipuri de logici creatoare: una, a finitului, a meritului, alta, a grației și a gratuității.

A.A.: Ați scris și muzică de film pentru o perioadă destul de lungă din cariera dvs., 1987-1993. De unde a pornit acest demers artistic, mai cu seamă că puțini compozitori din generația actuală abordează acest gen muzical?

L.D.: De la Radu Igazsag, pe care l-am întâlnit la un simpozion "Intermedia", la Arad. Erau acolo Conu' Paleologu, Șerban Foartă, Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, alături de alți mulți tineri de mare perspectivă în varii domenii artistice. Țin minte că într-o seară prelungită, în care Domnul Paleologu și cu Domnul Foartă erau scânteietori în verva lor spirituală, în timp ce noi, "tinerii", abia țineam capul drept, Radu mi-a făcut propunerea să preiau, de la recentul, pe atunci, plecat în Germania și nemaiaivând, deci, drept de semnătură, compozitorul Ștefan Zorzor, sarcina realizării coloanei sonore la un ciclu de filme de animație, intitulat, dacă nu mă înșel, "Universul muzicii", bref, cu Muzica în rol principal și având drept public țintă, copiii. În proiect era implicat și regizorul Zeno Bogdănescu, la fel ca și Radu, total dăruit serialului. Au ieșit vreo 12 sau 13 episoade, în principal axate pe prezentarea instrumentelor, a genurilor și formelor, a orchestrei simfonice, astfel încât să întrunească prerogativele unor lecții, aș spune, ideale, cu mult mai vii și mai iluminate decât multe dintre orele de muzică din învățământul nostru, chiar și cel vocațional. Asta pentru că elementele didactice se brodaу exemplar pe un story pe cât de agreabil, pe atât de spiritualizat. Au urmat alte și alte filme, majoritatea de animație, dar au fost și filme documentare, adăugându-se aici, drept "complice" regizoral, și Alexandru Solomon. Din păcate, ca un fals remediu al nedreptăților suferite, uitarea a operat și în teritoriul producțiilor Animafilm, lăsând în urmă un uriaș monstru de ingratitudine. Un monstru ca cel din poveste, cu trei capete: unul care trece cu vederea binefacerea, unul care o plătește și altul care se răzbună pentru ea.

A.A.: Ce tip de estetică promovează creațiile dvs.? Putem vorbi de un stil al compozitorului Liviu Dănceanu? Dacă da, cum este el caracterizat?

L.D.: Cu ani în urmă, Ștefan Niculescu spunea că opusurile mele "dovedesc însușirea unor tehnici dintre cele mai diferite, angajarea fără prejudecăți pe mai multe orientări contemporane (uneori, aparent contradictorii), deschiderea atât la îndrăznelile avangardei cât și la înțelepciunile tradiției, ca

urmare a neînchistării pe o singură direcție și a evitării reduționismului, la modă până mai ieri, care mi se pare caracteristic autorului, precum și spiritul nou ce tinde a sălășlui în muzica ultimilor ani. Ceea ce nu înseamnă, însă, eclectism ori lipsă a deciziei estetice. Dimpotrivă, cu tot zig-zagul procedeele artistice, creațiile lui Liviu Dăncănu vădesc o pronunțată aspirație către unificarea concepției, personalizarea stilului, sintetizarea surselor de inspirație”. Sigur, e multă bunăvoință în aprecierile Domnului Niculescu și, poate, mult prea multă părtinire, dar cred că iureșul acesta stilistic, straturile diverse în care sunt înșămânțate varii atitudini, orientări și tehnici componistice reprezintă o certitudine și o constantă a conduitei mele creatoare. Sunt un maniac al diversității imanente (?), al virajelor spectaculoase (?), al schimbărilor de macaz imprevizibile (?). Poate părea, și pe undeva chiar este, puțină inconsecvență, dar, îmi place să cred, nu cu sensul de caricatură a existenței mele componistice și nici de deprimare în urma unei căderi dintr-o fază sufletească superioară și recentă, într-una primitivă și perimată, ci ca un rezervor care insuflă fragede și intermitente seve de inspirație, acordând totodată momente necesare de repaos și de reorganizare. Este și o mefiență acută față de intoleranță. Nu vreau nicidecum să fiu egoist, să exerseze doar anumite maniere de a face muzică. Se pare că nicio calitate umană nu e mai intolerabilă în creație și, de fapt, mai puțin tolerată, decât intoleranța. Vreau, în schimb, să fiu răbdător, concesiv, îngăduitor, de ce nu?, blând cu cât mai multe stiluri, mai ales că muzica, vorba lui Boulez, e un limbaj de făcut și nu numai de uzitat. Știu că e o mare himeră a spiritului și că tocmai cine o predică nu o practică, iar cine o practică nu o predică, dar mai știu că suntem plămădiți din slăbiciuni și că trebuie să ne iertăm reciproc erorile, aceasta fiind prima lege a acceptării mutuale. Simt că în artă poți să ieși urma unor cât mai diferiți vectori creatori, nu ca în viața profundă, acolo unde nici vorbă să slujești la mai mulți stăpâni, e de preferat la nici unul, de pildă, să fii conservator și simbriaș al capitalismului oligarhic transnațional, stângist, dar cu sensibilități de dreapta, ortodox ecumenist, cu simpatii catolice și, în plus, adept al economiei de piață după modelul Occidentului protestant. Așa ceva nu se poate. În muzică, însă, da, e posibil. Iar dacă ești în stare să încorporezi cu seninătate și destindere direcții și capabilități de (re)prezentare a travaliului

sonor, uneori incompatibile și chiar antinomice, fără să năclăiești ideile sau detentele creatoare, fără să bălmăjești conceptele sau doctrinele, precum și fără relativizarea autenticității, atunci nu trebuie să-ți mai pese cât de multicoloră, cameleonică îți este estetica. Totul este să fii ferm în moderație și moderat în fermitate. Mai mult să dresezi diversitatea și să îmblânzești contrarietatea. Am să exemplific cu una dintre ultimele mele lucrări, poemul simfonic *Nord-Sud*, testimoniu al polistilismului și al afirmărilor paradoxale, întemeiat pe o contradicție semnalată de Solomon Marcus (în *Paradigme universale*, ed. Paralela 45): "o insulă este definită drept o porțiune de uscat înconjurată de apă, iar un lac drept o porțiune de apă înconjurată de uscat. Să presupunem că emisfera nordică ar fi formată numai din uscat, iar emisfera sudică numai din apă. În aceste condiții, este legitim să considerăm emisfera nordică o insulă sau emisfera sudică un lac?" Nordul și sudul, o știe toată lumea, constituie puncte nodale, antinomice. Un fel de lanus pe care Arthur Koestler l-a poreclit holon, pentru a exprima entitățile contradictorii și care stăpânește un sistem cu un comportament deopotrivă de subsistem și suprasistem. Cu alte cuvinte, este, în același timp, întreg și parte conform funcției figurilor de tip metonimic, în care clipa trebuie să dea seamă despre eternitate. Există întotdeauna o relevanță globală a fenomenelor locale, grație căreia zgomotul de la Polul Nord perturbă liniștea Polului Sud și invers. De aici metafora fluturului, în virtutea căreia o schimbare la centru are o influență importantă asupra periferiei, reciproca fiind întru totul valabilă. Dar nordul și sudul nu delimitează în mod radical centrul și marginea. Unde este centrul unui foc? Dar periferia unei oglinzi? Orice punct al lor îndeplinește funcția întregului. Există, neîndoios, o solidaritate a localului și globalului, ce sabotează distincția dintre centru și periferie. Sigur, cei doi poli tereștri sunt martori ai celor două sensuri aristotelice impuse de cele două spectre ale armonicelor naturale. Polul Sud atrage spectrul ascendent, desemnând un vector de la teluric înspre celest, adică de la materialitate către imaterialitate, iar Polul Nord are certe afinități cu spectrul descendent, de la celest spre teluric, deci de la imaterialitate spre materialitate. *Nord-Sud* nu este, însă, construită pe spectre armonice (doar accidental), ci pe nivele registrice. Sudul este grav, iar nordul acut, ambele fiind leagăne de culturi complementare: savante și pragmatice,

raționale și empirice, enclitice și autotrofe. Cei doi poli sunt un ogor brăzdat de meridiane, care, fie contondente sau netede, zăgăzuite sau fluide, de pământ sau de apă, de umbră sau de lumină rămân, implacabil, în număr de douăsprezece (primul meridian, Greenwich, să zicem, reluându-se în final, ca-ntr-un fel de reîntoarcere pe meleaguri bătătorite). Toate sunt dispuse în patru alcătuiți paradigmatic înălțuite printr-o irepetabilă relaționare: NS - N - N+S - S - NS - N+S - NS - S - N - S - N+S - N - NS. Și, culmea, ele sunt supuse unui alt paradox: teluric, Polul Sud este înconjurat de ape; acvatic, Polul Nord este împrejmuit de pământ.

A.A.: Găsiți titluri extrem de interesante, incitante și surprinzătoare pentru lucrările dvs., ce vă inspiră?

L.D.: În mare, există patru categorii de titluri care se pot pune pe frontispiciul unei partituri: 1) titluri care luminează conținutul muzicii respective; 2) titluri al căror înțeles depinde de unghiul din care-l privești; 3) titluri care nu au nimic în comun cu mesajul opusului; 4) titluri care sunt în răspăr cu semnificațiile lucrărilor reprezentate. Majoritatea partiturilor mele poartă titluri aparținând primei categorii. Sunt însă și unele care ignoră substanța muzicii, cum ar fi, de pildă, *Opus 61*, *Opus 79* sau *Opus 80*, care emană o neutralitate și chiar o aroganță dezarmante. Dacă e ceva incitant, cum ziceți D-voastră, în titlurile compozițiilor mele, aceasta ține, cred, de contragerea, sau mai bine zis, de anagramarea unor denumiri de genuri și forme, care devin, astfel, entități arhitectonice mixte, corcice, într-un anume fel, bastarde. Ce altceva este *Marciaxon* decât denumirea unei fuziuni dintre marș și axion ori *Tanghoral* – o împletire a tangoului cu coralul? În același spirit se comportă *Valsanglaise*, *Bolerossa*, *Fugarap*, *Catavalsie*, *Potliedpouri*, *Bagaloptelle*, *Sarabacanalda*, *Scherzong*, *Toccanonata*, *Codalind* și multe, multe asemenea, cel mai recent exemplu fiind *Ichthys* – operă-parabolă în șapte partide de pescuit, pentru trei pescari și orchestră de peștinstrumente, care este alcătuită din *Prerondoludiu*, *Fopescallia*, *Alle(ă)mandler*, *Pavariana*, *Tanvalsgo*, *Fumeganuet* și *Postgigaludiu*. Adevărul e că nu m-am gândit niciodată ca muzicile mele să degaje titluri provocatoare sau incisive. De obicei le pun la urmă, atunci când procesul componistic este finalizat. Au fost însă și cazuri când am pornit de la titlu: bunăoară, *Quasiopera*, în care am vrut să repun în discuție un

gen mai puțin frecventat de tinerii din ziua de azi, ori *Quasisonata*, unde am demarat de la un montaj de versuri din lirica lui Poe, nume care pentru mine semnifica, la acea vreme, trei tipuri de sintaxă muzicală: polifonie, omofonie, eterofonie. În alegerea unui titlu nu e de neluat în seamă nici factorul emoțional, rațional și instinctual, care fac distincția între titlurile lirice, narative și cele dramatice. Primele se asociază cu emoția exaltată, și chiar dacă nu mai există o referire directă la afect, prezența acestuia este esențială, fiind sugerată cu putere. Este o prezență implicită, dar incontestabilă, care identifică liricul cu persoana întâia, deci, cu eul auctorial. Așa au stat lucrurile cu *Ira*, *Luxuria*, *Koan* ori *Mass*, odată cu care a devenit legitimă întrebarea: ce știm, în stare de conștiință, despre emoție mai mult decât atunci când ea ne năpădește? Probabil că alegerea unor atare titluri este consecutivă unui comportament, a cărui înțelegere adecvată condiționează o corectă reprezentare vizavi de tâlcul sonor. Titlurile narative angajează persoana a treia, derivând din factorul rațional, al cărui atitudine este liniară, secvențială, ca, de pildă, *La musique du rire et de l'oubli*, *Cette lancinante douleur de la liberté* ori *O zi din viața lui D.G.* În sfârșit, există și titluri dramatice, izvorâte din zgândărirea instinctului, căruia îi stă bine să se exprime la persoana a doua, precum în *L'effetto Doppler*, *Feast Music*, *Panta rei*, unde se simte o confruntare între personajele "prinse" și cuprinse în țesătura sonoră. Tentativa de explicitare a conținutului muzical de către titluri pare, totuși, sterilă, sau, cel puțin, minoră, deoarece, cum de atâtea ori se întâmplă, vraja muzicii nu poate fi convertită în elemente raționale. Explicațiile țin, îmi place să cred, de funcția noțională a limbajului, în timp ce inefabilul sonor este un rezultat al atribuției sale sugestive. Încercarea de a sesiza perspectivele (provocate) dintr-o partitură, fără a-i cunoaște în prealabil baza sa noțională, nu poate duce decât la situații de ignorare a realității muzicale. Iată de ce încerc să nu pornesc, în travaliul meu componistic, de la titlu. Cu toate acestea, din perspectiva disocierii titlurilor concrete de cele abstracte, mă învârt între două specii de denumiri: 1) noționale – *Andamento*, *Chinonic*, *Parallel Musics*, *Aliquote* – și 2) sugestive – *Diario minimo*, *L'Abîme de Pascal*, *The Epic Pyramid*, *Memorialis*, cu mențiunea că fiecare prizează doza lui de echivoc, prezentă uneori drept ambiguitate și alteori ca mister, echivoc ce poate fi minimizat prin lucrarea autentică a

intuiției ascultătorului. Cât despre ambiguitatea numelor hărăzite creațiilor sonore, ea trebuie relativizată prin distingerea mai multor cote posibile de încifrare. Vom observa, astfel, că există o ambiguitate locală, care se manifestă la nivelul substanței muzicale, de exemplu, în *Exerciții de admirație*, și o ambiguitate globală, ce rezidă din forma de ansamblu, așa cum se întâmplă, bunăoară, în *History-Rhapsody*. Niciodată, însă, nu mi-am dorit să mă comport ca un gnostic în ceea ce privește atribuirea titlurilor la lucrările mele, fie și pentru că, așa cum preciza Ioan Petru Culianu în *Gnozele dualiste ale Occidentului*, (pag.77), „gnosticii nu numai că amalgamează diferite idei, ci și le deturnează de la înțelesurile lor originare”, o deturnare ce, în treacăt fie spus, este larg folosită de postmodernitate. Unii dintre adepții „noii complexități în componistică”, Brian Ferneyhough, de pildă, au utilizat momirea, transformând-o într-o strategie de-a dreptul revoluționară, „*détournement abusif*”: deturnarea unui titlu semnificant intrinsec, apt să primească o nouă semnificație într-un nou context (Ferneyhough: *Shadowtime, La Terre est un Homme, The Doctrine of Similarity, Cassandra's Dream Song*). Oricât de excentric și-ar intitula compozitorii opusurile și oricât de credincioase ar fi aceste titulaturi imaginilor muzicale pe care le ilustrează, ceea ce interesează este cum și ce anume va surprinde acea muzică împachetată într-un titlu, dincolo de ceea ce se așteaptă și se știe că va avea loc în lucrarea respectivă. Titlul și sonoritatea unui opus sunt două entități, aş spune, complementare, chiar dacă o muzică fără titlu este integral autotrofă și perfect inteligibilă, pe când un titlu fără muzică este un nonsens. (Na, că am expandat prea mult răspunsul meu, dar presupusele ațâțări ale titlurilor mele s-au metamorfozat treptat în incitări ale interogației D-voastră).

A.A.: Judecând după alegerile dvs. muzicale, aveți, oare, o preferință pentru instrumentele de suflat?

L.D.: N-am preferințe decât de moment. Că mi-am început viața componistică scriind pentru suflători (*Allegorie* pentru septet de alamă sau *Sonata pentru fagot*) a fost, pur și simplu, o opțiune circumstanțială. Am un respect la fel de mare pentru toate popoarele de instrumente, toate familiile și toți indivizii. Numai destinul a făcut ca uneori să bat la ușa suflătorilor și să mi-o deschidă cu condescendență și luare-aminte, alteori să primesc eu la mine acasă, corzile ori

percuțiile, încercând să fiu cât mai mărinimos. În toate cazurile s-a realizat, sper, un troc reciproc avantajos, instrumentele inspirându-mă și provocându-mă, de multe ori torențial, iar eu, la rândul meu, inspirându-le și provocându-le, ce-i drept, infimezimal. În sensul acesta mi-am făcut mulți prieteni, față de care mă ostenesc să fiu cât mai onest și loial. Și, în special, atent. (Nici n-aș putea altfel, căci fără ei aș fi ca și inexistent. Ba nu, un mut). Sunt, de asemenea, atent la avatarurile lor fenomenale. M-au interesat, de exemplu, tulburătoarele lor emergente și evanescente de-a lungul istoriei muzicii, sesizate cu o mare acuitate și plasticitate de Anatol Vieru, în *Cuvinte despre sunete* (pag.37-38): „Marile grupuri de instrumente muzicale – percuția, suflătorii, instrumentele de coarde – au apărut tocmai în ordinea de mai sus. Expresiile muzicale, cele mai primitive au fost legate de ritm; oamenii au scos ritmuri bătând în pietre, lemne sau, mai târziu, în membrane din piele. Au urmat instrumentele de suflat: tulnicul – cu care păstorii semnalizau la distanță, cornul – cu care porneau la vânătoare, tuburile metalice – cu care îndemneau la atac. Fluierile au deschis calea expresiei individualizate, cu caracter personal. Ultimele venite în noaptea timpurilor au fost instrumentele de coarde; strunele au permis o expresie rafinată, complexă, subtilă mediere a preocupărilor umane cele mai elevate; modurile muzicale se emancipează treptat de acustica primară și pătrund, din epidermic, spre fibra intimă. Așa au venit instrumentele în istoria din noaptea timpurilor. Dar istoria modernă a instrumentelor, istoria orchestrei moderne? Ea a repetat acest drum și anume, l-a repetat invers. Istoria perfecționării instrumentelor muzicale și a integrării lor în orchestră face exact drumul contrar. Lutierii italieni au fost primii mari făuritori de instrumente moderne, minunatele lor viori și violoncele dăinuie inegalabile și azi. Instrumentele de coarde au constituit nucleul orchestrei simfonice moderne; li s-au alăturat mai întâi grupul omogenizat de instrumente de suflat din lemn, iar mai târziu corul puternic al alămurilor. Toate acestea au amplificat, rotunjit și diversificat orchestra simfonică, pregătind-o pentru a primi pe ultimii veniți: grupul instrumentelor de percuție. Asistăm deci la o uriașă repetare inversă în istoria instrumentarului muzical, un șir cu forma ABCCBA”. Lasă că relația dintre instrumente, precum și legătura lor cu „părinții” au suferit schimbări profunde, dar cum ai putea, prin anumite

afinități, să dereglezi o asemenea ordine? Mai ales că există compozitori care nasc instrumente și există instrumente care „nasc” autori. În primul caz, evident - avantaj Muzica, profesionalismul; în cel de-al doilea, de cele mai multe ori - avantaj diletantismul, impostura. De o parte, pofta de timbruri noi, insolite, ivită din debordarea conveniențelor, din acel rest oferit de prea-plinul fanteziei și precaritatea, la un moment dat, a mijloacelor; de cealaltă parte, îmbuibarea cu sunete și conglomerate sonore sintetice, prefabricate, generos și ne selectiv dăruite de tehnologia electronică. Talentul și vocația sunt astfel substituite de ambiție și conjunctură. S-a dus de mult vremea lui Stradivarius, al cărui secret de plămădire a viorilor (rămas nedescifrat încă în totalitate!) era împărțit unui grup restrâns de inițiați. Una era atunci un interpret (alias compozitorul), care obliga vioara să suspine sau să se bucure în mâinile sale, și alta este acum un interpret (compozitor?), care apasă pe butonul cu programul x și pe clapa cu parametrul y ca să obțină „vioara” care să-i suspine și să-l bucure, de multe ori indiferent de voința lui. Nu, nu pot să mă atașez, preferențial, de un anume instrument, fie el de suflat, de coarde, de percuție ori electronic. Woyzeck a mâncat toată viața lui preponderent mazăre și, în final, s-a smintit.

A.A.: A ajuns muzica savantă în pragul apocalipsei?

L.D.: Categoric, da. Ca orice ființă, se știe, fenomenele se nasc, cresc și mor. Nu văd de ce muzica savantă, născută și crescută din gena creștină și umanistă a duhului european, s-ar strecura înapoi înafara acestei ursite inexorabile, chiar dacă mai atârna încă de un fir de păr, care este creștinismul ortodox, celălalt fir, umanismul, subțiindu-se atât de mult încât abia dacă se mai zărește. Despre extincția muzicii așa-zisă cultă am scris, în urmă cu vreo zece ani, o carte „botezată” chiar *Apocalipsa muzicii savante* (ed. Corgal Press) și nu mai vreau să reiau ideile de acolo, întrucât nu-mi provoacă o stare de spirit tocmai bună și, oricum, nu interesează (aproape) pe nimeni, ca să nu mai spun că, din câte am văzut, fenomenul nu e perceput în realitatea lui implacabilă. Atât aș mai vrea să adaug: muzica savantă nu mai are adresant. Omul reticular, cu alte cuvinte, sclavul fericit al postmodernității dominată de establishment-ul necruțător, fiind privat de opțiunea răzvrătirii, rămâne deschis la un spațiu permisiv compensatoriu: societatea spectacolului – internet, facebook, mass-media, televiziune, consumism,

populism, fotbal, entertainment, pseudo-critica socială etc. Deși nu oferă o reală ieșire din „sistem”, acest teritoriu autorizat și pernicios produce iluzii cu efecte dezastroase, unul dintre ele fiind abolirea artei de tip *Trobar clus*. Consumatorul de artă a devenit o simplă funcție în „rețea”, un automat *multi-task*, incapabil să mai întrevadă necesitatea simplă și simplitatea necesității. Staful ori „rețeaua” îl feliază, nu-i mai permite să se adune într-o singură persoană; spațiul lui permisiv este servitutea voluntară și „corectitudinea politică”, o corectitudine grație căreia s-a reușit, iată, cucerirea, de către o unică entitate, a întregii lumi, fără atacuri de infanterie, bombardamente aeriene ori incursiuni maritime. Doar prin confiscarea și manipularea informației. Mistificarea adevărului de pe teren este însoțită de discreditarea celui ce simte, înțelege și crede altfel. Cum se întâmplă, bunăoară, cu muzicianul veritabil, care, îndeobște, este sincer și împătimit, nelăsându-se învins cu una, cu două. Într-o societate de masă, așa cum este cea în care viețuim noi, doar mass-media îți oferă legitimitate și doar în chip de „voce oficială” poți impune idei și te poți adresa unui public deja formatat. Un public obișnuit care să reacționeze pavlovian la artă, acceptând, în general, doar ceea ce i se pare cunoscut, bățătorit. Dar finalitatea mesajelor media este cu mult mai parșivă: să ne integreze pe toți într-o mare familie pseudo-prosperă, însă cu o condiție – individul să se depersonalizeze, lăsându-i pe alții să judece și, mai ales, să decidă pentru el. Or, muzica savantă nu comportă, în nici un fel, teleologia comunului, a drumului bățătorit și nici nu practică depersonalizarea. Numai că, suprimarea acestei muzici este o mare eroare. Cei care contribuie voluntar la subminarea ei nu înțeleg sau nu vor să înțeleagă că sălile de concert destinate muzicii culte sunt locuri unde timpul industrial este suspendat, iar muzica savantă ne smulge din ghearele pieirii și ne redă unei posibile redempții. Ce mă doare însă cel mai mult e că muzica savantă nu moare apoteotic, ci într-un mod viclean, căci nu se poate canoniza un fenomen ce sucombă din lașitate. Or, muzica savantă suferă din faptul că nu vrea să supere pe nimeni. De aici varietatea ei incontrollabilă din ultimul veac și, prin urmare, disiparea ei păguboasă. La fel și teama ei de a fi marginală. Doar că, a fi marginal înseamnă a fi liber, iar a fi liber implică responsabilitatea de a-ți duce crucea. Și nu poți pretinde a-ți duce crucea atunci când vrei să fii ca toți ceilalți, să

omogenizezi diferențele. Muzica savantă e, într-adevăr, azi în pragul apocalipsei fie și pentru că își tolerează cu emfază erezia și își subvenționează cu inconștientă diversiunea.

A.A.: Aveți o mare grijă pentru "întregul" creator. Observ, de pildă, design-ul copertilor cărților dvs., deloc întâmplătoare sau anoste iar reprezentațiile operelor dvs. sunt o adevărată plăcere pentru public. Cum vă vin aceste idei, aceste asociații?

L.D.: Dar cine nu are această grijă, prin care orice creator încearcă să gândească „întregul artistic” ca un complement conștient și sistematic al propriei experiențe? Cunosc autori care, nu rareori, își leagă un interes factice, cu o escapadă, să zicem, într-o expoziție, pentru a trage cu ochiul la nisaiva sugestii de grafică de carte ori design de mai știu eu ce alte obiecte artistice. Sunt exemple care provoacă reverii și care, dacă ar constitui un binemeritat termen de comparație, destui din cei de azi (scriitori, compozitori, artiști plastici etc.) ar trebui să admită că viața lor nu are o dimensiune estetică și, cuprinși de năduf, să spună, precum personajul lui Cehov: „Urât mai trăim, Domnilor!” Or, cum știm că urâtul acaparează tot ce nu e dominat de către formă și rațiune, am încercat să imprim o anumită formă rațională (nu însă și o rațiune formală) întreprinderilor mele, la care am adăugat complicitatea și derivația simțurilor, cu ajutorul cărora mi-am forjat emoțiile. Așa s-a făcut (sau s-a nimerit) ca drumul spre „întregul creator” să tindă a fi parcurs doar pe clar de lună, iar drept „pedeapsă”, aurora să fie zărită înaintea răsăritului. Categorie, acesta nu-i un merit personal. Vrem, nu vrem, arta este o marfă și, ca orice marfă trebuie ambalată. Doar că împachetarea nu o poți face de unul singur. E nevoie de colaboratori, cărora să le dai mai mult decât îți dau. Ei bine, am avut șansa unor con-lucrători excepționali. De pildă, în ceea ce privește grafica de carte, la început am cooperat cu Iosep Sou, un „poet vizual” spaniol de mare originalitate și probitate, care mi-a „împodobit” de-a lungul anilor vreo unsprezece cărți, după care s-a produs întâlnirea cu Iosif Haidu, un rafinat desenator și colorist subtil, care a „garnisit” și el zece dintre volumele mele. Nu se cuvine să uit grafurile lui George Bacovia, marele nostru simbolist, care, dacă n-ar fi fost poet, ar fi fost, cu siguranță, un important pictor, grafuri ce au constituit contrapunctul plastic la poemele mele din *Carapoezboale* (ed. No.14 Plus Minus). La rândul lor,

show-urile, pe care le proiectez împreună cu partenerii mei archaei sunt rodul muncii în echipă, ideile, soluțiile țâșnind, de obicei, în urma unor discuții mai mult sau mai puțin aprinse. Totul e ca opiniile, intuițiile să nu se întrupeze în păsări de colivie, în ciuda faptului că, uneori, colivia poate reprezenta o măsură preventivă contra prădătorilor, a gloanțelor și a furtunilor.

A.A.: Inspirația are origine divină sau putem construi pe un minim dat?

L.D.: Un minim dat rămâne pe veci un minim. Dar și un maxim dat, dacă nu e prășit, udat, recoltat, tot minim ajunge. Nu poți spori talentul când nu-l ai. Dar nici când îl deții și-l îngropi. Inspirația este arta de a ridica un colț de văl și de a arăta un aspect ignorat sau, mai curând, uitat, al lumii pe care semenii noștri o locuiesc. E ca și cum ai avea ceva de spus, ceva pe care nu obosești niciodată spunându-l. Nici Dumnezeu nu prididește să-ți arate Calea. Cu Dumnezeu însă nu te întâlnești în fiecare clipă. Doar atunci când îl (te) rogi. Așa e și cu inspirația: e un oaspete ce nu vine totdeauna la prima invitație. Dacă, însă, simte că o placi, atunci poți să ai șansa să-ți stea mai mereu în preajmă și să devină sora bună a trudei ordonate, cea de toate zilele, formând, iată, două contrarii care nu se exclud, ca, de altfel, toate contrariile ce alcătuiesc natura umană deplină. Dar deplinătatea unei personalități muzicale (ca a oricărei personalități artistice autentice) se exprimă, cred, prin patru dimensiuni obligatoriu comparabile ca pondere și sens: talent, inteligență, instinct și vocație – aceasta din urmă comportând și acea disponibilitate esențială întru cultura generală și de specialitate. Absența sau atrofierea talentului actualizează impostura, a inteligenței – facilul, a instinctului – epigonismul, iar a vocației – snobismul. Cum Dumnezeu este exempt de facil, numai un creator cu o inteligență precară poate crede că inspirația nu e de origine divină. Să o invocăm și să o ocrotim.

A.A.: Eu vă percep ca pe un romantic al vremurilor actuale, în sensul posesiei unei personalități artistice dezvoltată pe multe planuri, în același timp sensibilă și delicată... Dumneavoastră cum vă vedeți?

L.D.: Cu toții suntem, într-un fel sau altul, romantici. Există o vârstă romantică până și la omul clasic sau baroc, renașcentist ori modern. Nicolae Iorga spunea că romanticul

este cel căruia din însușirile intelectului îi lipsește numai unul: un scop vrednic și sigur. Nu prea mă recunosc în această descriere. Nu numai pentru că îmi lipsesc mai multe deprinderi, ci și pentru că zodia mea „canceroasă” îmi conferă acea tenacitate capabilă să prezeve orice țel, de-ar fi el chiar sub semnul utopicului. Nu sunt nici un reprezentant întârziat al trecutului, așa cum caracteriza A.I. Herzen profilul romanticului neaoș. Mă consider, mai degrabă, un liberal ce-și trăiește viața paradoxal, când dramatic, când ludic, idealizând sufletul și nimicind trupul. De aici, acel nefiresc, acea slăbiciune, neliniște, ironie, întunecime, exaltare, durere, centralizare, marginalizare, încredere, mefiență, aderență, repulsie; și tot de aici neconcordanța dintre plâsmuire și realitate, în care locuiesc simbolurile, alegoriile și liota de ciudățenii care pentru mine nu sunt altceva decât provocări ale unui ideal nestatornic. Mă și mir, uneori, cum un om cumpătat, apărător al hotarelor buneiașezări, să aibă izbucniri de forță neconținută, desfășurată în absența disciplinei interioare, anarhic, după drepturile sentimentului și ale instinctului. Și pentru că tot suntem la momentul destăinuirilor, nu pot să tac asupra elanurilor și efuziunilor care, în răstimpuri, se manifestă fără nici o stavilă, fiind copios stimulate de forțe lăuntrice; nicio stăpânire de sine, nicio inhibiție, nicio ierarhie, doar sensibilitatea, așa cum este ea, în curgerea ei naturală și nesilită. Aș risca un fel de definiție a romanticului: cel ce prefăce orice fapt existențial în artă. (E, cumva, o parafrază la Victor Hugo, care spunea despre Romantism că a transformat revoluția franceză în literatură). Că această metamorfoză este săvârșită cu sensibilitate și delicatețe, aceasta ține, pe de o parte de veritabila forță motrice a inteligenței, iar pe de altă parte de o calitate rară a sufletului, de un dar natural și nu o achiziție temporară. În general sensibilitatea și delicatețea romanticului pălesc în fața disperării materiei care nu se mulțumește cu ea însăși și năzuiește vag către ceva ce, chipurile, îi este superior.

A.A.: Sunteți îndrăgit ca profesor și foarte căutat ca îndrumător de doctorat în Conservatorul bucureștean. Cât de important este un pedagog inspirat pentru dezvoltarea tinerilor muzicieni?

L.D.: Nu știu cât de îndrăgit sunt ca profesor. Știu însă că pedagogul trebuie să fie un inginer al sufletelor, un organizator în domeniul spiritelor, cu misiunea de a scăpa omul

de o ruină internă, scoțând în evidență ceea ce este cu adevărat important și păstrând în limite convenabile tot ce este accesoriu. Mai știu că pedagogia nu admite nicio dogmă, că spiritul discipolilor nu e un vas pe care noi, mentorii, îl avem de umplut, ci un cămin pe care trebuie să-l încălzim. Or dezvoltarea tinerilor muzicieni este astăzi dependentă de schimbarea de paradigmă metodologică. Spre exemplu, acum patruzeci de ani, când eram eu student, metoda atomistă era singura în stare să ne furnizeze imensa cantitate de informație de care aveam nevoie. Stăteam 25-30 de ore pe săptămână la școală, sub supravegherea a vreo 15 profesori și asistenți, cu toții pregătiți să ne alimenteze cu acele surse, referințe, documentări, fără de care nu ne puteam forma profesional. Și am avut profesori excepționali: Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Alexandru Pașcanu, Adrian Rațiu, Dinu Ciocan, Alexandru Leahu, Dragoș Alexandrescu s.a.m.d., a căror metode constituiau adevărate forțe absolute, unice, infinite, determinându-ne pe noi, ciracii lor, să deprindem nu numai metabolismul artei sonore, ci și esența ideilor, tendința rațiunii de a se regăsi, de a se recunoaște pe ea însăși în orice fenomen. Astăzi, când informația planează cu o imensă intensitate (atât în cer cât și pre pământ) e nevoie de o schimbare radicală de viziune pedagogică, ce presupune transformarea profesorului din furnizor în antreprenor de informații. Nu e deloc simplu, dar avem modelul medieval exersat de către Universitățile franco-flamande, acolo unde studentul venea la școală doar pentru două cursuri: trivium și quadrivium, beneficiind, astfel, de un răgaz consistent pentru - s-o spunem în limba de lemn -, aprofundarea cunoștințelor. Ce-ar fi dacă și la noi, în UNMB, studentul ar avea un curs teoretic, ultra-cuprinzător, însumând materiile noționale, precum compoziția, teoria muzicii, armonia, polifonia, istoria muzicii, formele și analiza, estetica, orchestrația etc., și un curs practic, care să includă tot ce ține de tehnica și stilistica instrumentală, fiecare curs fiind proprietatea, se subînțelege, a câte unui singur profesor, care să strângă în jurul lui o grupă restrânsă de învățăcei ! Câștigul ar fi, în primul rând, eliberarea studentului din chingile unui tip de instrucție quasi-concentraționar, totodată, foarte disipat și accederea învățământului nostru vocațional la o structură integralistă, deopotrivă coerentă și congruentă. În al doilea rând, discipolul ar profita de timpul

astfel recuperat, cheltuindu-și energia și curiozitatea (atât cât mai este) în sălile de concert, în biblioteci sau acasă, studiind la instrument. Poate nu mă credeți, dar am avut studenți care nu știau unde este sala Radio! Nu cred că statul în fiecare zi la școală câte șase-șapte ore este un avantaj real. Cât despre doctorat, e-adevărat, există un flux semnificativ de candidați, dar puțini dintre ei au realmente ceva de spus. Voința de a fi doctor e mare (întrucât de această calitate depinde în mare măsură rotunjirea carierei). Or, după părerea mea, doctoratul trebuie să reiasă pe nesimțite, din propria-ți zbatere-dezbatere, nu poți doar să-l țințești.

A.A.: Ce face compozitorul Liviu Dăncănu când nu scrie muzică? Ce pasiuni îl animă? Ce alte arte vă inspiră și ce altă cale ați fi ales dacă nu ați fi fost muzician?

L.D.: Sunt, îmi place să cred, un om obișnuit, care se mișcă între obiceiuri, obligații și necesități. Obiceiul e, cum se știe, o a doua natură (dar ar fi mai bine să rămâi la prima). Obligația este o ofensă adusă iubirii, iar necesitatea, dincolo de faptul că e un rău (rău necesar) este o contradicție în termeni, deoarece nu există nici o necesitate de a trăi sub imperiul necesității. Relaxarea o primesc lucrând. Lucrul îmi procură plăcere și tot ceea ce-mi place mă relaxează. Cum plăcerea este o exaltare irațională, care rezultă din ceea ce pare a fi demn de alegere, optez pentru scris: muzică, muzicologie, eseistică, literatură. (Trebuie să vă spun că am isprăvit, de curând, un *Jurnal arial cursiv*, în care am relatat o parte din experiențele ultimului an, încercări susceptibile de a fi mărturisite fără să roșesc). Cei din preajmă-mi spun că pasiunea mea evidentă este ordinea. Tot ei mă atenționează că sunt obsedat de ordine, aceasta devenind un scop în sine, mai robust decât capacitatea mea de abținere. Poate că au dreptate. În orice caz, ca să fiu sincer, ordinea e pentru mine un veșmânt de sărbătoare al tuturor acțiunilor. Și mai e moderația, care, bineînțeles, nu e o pasiune, ci o trăsătură de caracter, starea unui individ ce se domină. Este o vorbă, pe care am mai spus-o cândva, ce-mi stă la suflet: nu rupi un crâng să-ți pui la butonieră o floare. În rest, sunt, repet, un om obișnuit: citesc, mă uit la televizor, lucrez la calculator, sunt șofer, mă enervez, râd, tăfăsuiesc, flirtez, încerc să-mi ajut, pe cât posibil, semenii. Contactul cu artele îmi declanșează o anume stare de spontaneitate. Poezia, arhitectura, artele plastice m-au des-

mărginit întotdeauna, constituind nu atât expresia unor idei, ci, mai curând, fizionomia unui efort către aceste idei. A nu putea fi mărginit, e felul mărginirii unui artist autentic. Către asta mă strofoc să tind cât mai mult. Desigur, sunt numeroase operele de artă - poeme, construcții, tablouri, sculpturi - care m-au influențat de-a lungul timpului (în special, lucrări contemporane), influențe ca probe a unei posibile valori auctoriale, și nu scopul acestei valori. În definitiv, munca noastră cea de toate zilele se sprijină pe un ansamblu de amintiri și chemări de fantome. Iar compoziția în sine nu e altceva decât o ezitare prelungă între sunet și sens. Nu te naști compozitor, ci devii. Dacă aș fi vrut, aș fi devenit chimist, geograf, poet, fizician... Poate că am vrut, dar, cu siguranță, n-am putut. Singurul lucru pe care am reușit să-l fac a fost să ajung în slujba muzicii. O fi bine, o fi rău? Pentru mine, pentru alții?

A.A.: Ce scriitori preferați aveți și de ce se află ei printre favoriți?

L.D.: Dintotdeauna cititul a constituit o practică geloasă, al cărei sens stă în misterul inimii. Citind, parcă îmi amintesc, îmi pun în ordine obsesiile, patimile, pasiunile, făcând din nou și într-alt fel tot ce fusese indiscutabil făcut și bine-făcut. Există în cuvânt, în verb, ceva sacru care ne oprește să făurim din el un simplu joc de noroc. Scriitorii știu toate acestea. Ei scriu ca să prevadă. Seva imaginației lor se scurge sărăcind trunchiul de unde pornește. E o artă de păsărar, ce ține păsările în colivii cu deschideri spre infinit. Meseria de scriitor e o profesiune care, în funcție de cum este exercitată, poate fi o infamie, un desfrâu, o muncă silnică, o plată zilnică, o artă, o știință, o virtute... Cei ce nu scriu au un mare avantaj: nu se compromit. Personal, mi-au plăcut cum s-au „compromis” autori dintre cei mai feluriți (desigur, fiecare vârstă cu preferințele aferente): Jules Verne cu ale sale cărți de ficțiune virtuală, „pleiada” de poeți francezi ai secolului 16, destul de naivi, dar de o puritate a sentimentelor rar întâlnită astăzi, Balzac, cu realismul său dezarmant, Goethe, trecut prin Sturm und Drang, existențialistii ruși, exploratori ai catacombelor sufletești, expresioniștii nemți, doidora de energetism, avangardiștii evrei, des-ființatori și surprinzători, noul roman francez cu extensiile lui teoretice, dar și platourile cu literatură română, precum junimiștii, simbolistii, interbelicii, optzeciștii, douămiiștii... Poate se mai aude încă

zgomotul aplauzelor mele măgulitoare, care însă se cheltuiesc cu prea mare ușurință și care ar trebui să recompenseze faptele acestor scriitori memorabili, dar nu și indispensabili. Dovadă e că nu sunt citiți de toată lumea. La urma urmei, nimeni și nimic nu este indispensabil, în afară de soare și de credința conform căreia, chiar dacă știu că cea din urmă va învinge, iubesc viața și nu moartea.

SUMMARY

Andra Apostu: A Conversation with Liviu Dănceanu

Liviu Dănceanu: Scholarly music has lost its audience. The network-man, in other words, the happy slave of postmodernity dominated by the ruthless establishment, deprived of the choice of rebelling, remains open to a compensatory permissive space: the society of performance – the internet, Facebook, the media, television, consumerism, populism, football, entertainment, pseudo social criticism, etc. Although it does not offer any real escape from the “system”, this authorised and pernicious territory produces illusions with disastrous effects, one of them being the abolition of the Trobar clus art type. The art consumer has become a simple function in the “network”, a multi-task automaton, incapable to foresee simple necessity and the simplicity of necessity. The staff or the “network” slices him up, it no longer allows him to put all of himself into one single person; his permissive space is voluntary servitude and “political correctness”, a kind of correctness thanks to which – lo and behold! – one single entity has managed to conquer the whole world, without any infantry attacks, aerial bombardments or maritime incursions. Only through the confiscation and manipulation of information. In a mass society, like that in which we live, only the media offer legitimacy, and only as “an official voice” can one impose one’s ideas and address an already formatted public. An ordinary audience that has a Pavlovian response to art, accepting, in general, only what seems already known – the beaten track.