

INTERVIURI

De vorbă cu Cornel Țăranu

Andra Frățilă

Cornel Țăranu este un model pentru mulți: tineri compozitori, muzicologi, pedagogi. Este mărturia vie a unei perioade controversate a istoriei muzicii românești iar experiențele și realizările domniei sale, alături de ale altor mari muzicieni din generația sa, stau la baza școlii românești de compoziție de astăzi.



A.F.: Stimate Maestre, ați fost un tânăr muzician foarte norocos. Anii de școală, amintirile cu compozitorul Sigismund Toduță, care v-a fost profesor, alături de Marțian Negrea cu care ați început, de fapt, să descifrați tainele compoziției, ce amprentă au lăsat asupra Dumneavoastră?

C.Ț.: Am avut, într-adevăr, un mare noroc. Am început studiul armoniei la Cluj, cu un bătrân compozitor maghiar care fusese și la Viena și care cunoștea foarte bine armonia clasică iar de la 14 ani am început să studiez cu Marțian Negrea, care venea în vacanțe la Cluj. Uneori mergeam și eu la București unde, în fostul Conservator din Piața Amzei, undeva la un subsol unde domnia sa locuia și compunea, îmi cânta diverse teme la pian – îmi amintesc, de pildă, de cvartetul de coarde scris de el în acea perioadă. Aveam o admirație foarte mare pentru Negrea încă de când, elev fiind, pianist, i-am cântat piesele lui pentru pian. Lucrări ca *Rondo-ul în si minor*, ciclul *Impresii de la Țară* sau cele *Trei schițe pentru pian* au însemnat foarte mult pentru mine. Marțian Negrea era un mare constructor de forme iar eu atunci m-am apropiat, stilistic vorbind, foarte mult de faza ‘românească’, punctată cu ceva elemente de hexafonie, poate și mici elemente impresioniste. Când am ajuns la Sigismund Toduță, cândva în ultimul an de liceu, aveam deja un bagaj considerabil de experiență, lucru care mi-a permis să avansez foarte repede, nu neapărat în concordanță cu vreo programă analitică. Iarăși un noroc a fost faptul că Maestrul Toduță s-a ocupat de mine la toate materiile muzicale: armonie, forme, contrapunct, compoziție, toate le-am făcut cu dânsul. Acest lucru mi-a permis să mă dezvolt foarte repede și mi-a permis ca într-un timp foarte scurt să pot scrie lucrări considerate bune, la vârsta de doar 17 ani. De altfel, Toduță a fost elevul lui Marțian Negrea. Ei erau foarte diferiți: Negrea avea un stil direct, în plăcea să accentueze faptul că la bază este țăran iar Toduță își păstrase felul de-a fi pe care l-a deprins la Roma, unde studiasse.

A.F.: Așadar, primele creații au apărut când erați un adolescent, de numai 17 ani.

C.Ț.: Cred că aveam 17 ani și jumătate când am scris *Trio-ul pentru coarde* cu care, la vârsta majoratului, am fost acceptat membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Lucrarea s-a și editat imediat după achiziție. Pentru mine era extraordinar: aveam ceva drepturi de autor ceea ce pentru un tânăr e mare lucru. Primisem și o bursă însă banii au venit, efectiv, câțiva ani mai târziu. Aveam un pian închiriat pentru că fuseserăm în refugiu, eu și familia mea, am plecat din Cluj la Timișoara apoi am revenit și o mulțime de lucruri s-au pierdut în nebunia asta. Pe acest pian închiriat am lucrat ani de zile iar când, în fine, au sosit banii din bursa Enescu am putut să-mi cumpăr un pian, pe care îl am și acum. E foarte dezacordat dar pentru muzica contemporană este minunat. Are niște sunete atât de stranii pe care le-ai obține foarte greu pe cale artificială.

A.F.: Ce deprinderi de stil sau orientări estetice ați asimilat în acea perioadă?

C.Ț.: La Toduță se parcurgeau și se lucra în toate stilurile, lucru care îi deranja teribil pe unii dintre colegii mei: Liviu Glodeanu sau Mihai Moldovan, de pildă, care au și plecat la București. Ei credeau că a scrie un menuet în stilul Mozart sau Beethoven e o pierdere de timp. "Vreau să scriu muzica mea!"

A.F.: O problemă pe care și-o pun și studenții de astăzi...

C.Ț.: Da, numai că aveai voie – ceea ce colegii mei nu au înțeles – să aplici rudimentele formelor clasice pe care le parcurgeai, pe orice manieră doreai. Lucru pe care l-am și făcut cu toții. La noi la clasă se parcurgeau, așadar, toate stilurile; trebuia să scrii o expoziție de sonată în manieră Mozart sau Beethoven dar în același timp ți se permitea să scrii și lucrări proprii. În primul an învățam forma de sonată, apoi cvartetul, tema cu diverse tipuri de variațiuni, de diverse stiluri și așa mai departe.

A.F.: Cum era accesul la muzică în perioada aceea?

C.Ț.: În anii '50 era îngrozitor, au fost poate cei mai dificili ani, pentru că în fruntea Uniunii era Matei Socor care, deși cunoștea muzica atonală și scrisese lucrări atonale în tinerețe, acum era de un conservatorism armonic aproape primitiv, slujind, desigur, principiile realist-socialiste. În perioada respectivă, *O noapte furtunoasă* a lui Paul Constantinescu a fost criticată foarte aspru, la fel și *Sonatina* de Toduță pe care au considerat-o impresionistă deși nu era. Noi ascultam niște cvartete de Bartok pentru că era la Cluj un profesor care făcea audiții cu lucrările astea. Încet, încet, am început să facem schimb de partituri cu colegii de la București, să facem analize, să auzim Schonberg, Webern, și împreună cu ei am învățat muzica serială cu niște eforturi foarte mari. Apoi la Uniune a venit Ion Dumitrescu care era pe filonul folcloric; un bun organizator dar din punct de vedere estetic nici el nu agrea muzica nouă decât dacă era folclorică. Muzica ta nu era folclorică - nu erai patriot și de aici veneau toate etichetele... La un moment dat, când am început să scriu muzică serială, mi s-a spus că sunt pe un drum greșit, drumul pe care Schonberg a mers și a distrus cultura muzicală europeană. Nu a fost ușor. Împreună cu Vasile Herman, prieten cu mine și foarte bun compozitor, am reușit să stabilim un fel de echilibru între ceea ce voiam noi să facem și ce 'trebuia' să facem. Sigur că nu făceam muzică serială abstractă sau de tip Webern dar nu lipseau elementele modale, cromatice, pe lângă cele de tip folcloric.

A.F.: Deprinderi de stil sau estetice din vremea aceea...?

C.Ț.: Deprinderi de stil sau estetice... cum spuneam, la Toduță se lucra, se parcurgeau toate stilurile ceea ce pe un Glodeanu și pe un Moldovan i-a deranjat foarte tare încât au și plecat de la Cluj, lor nu le plăcea deloc. Adică lui Moldovan, de exemplu, care mi-a fost și student, deși eram de vârste apropiate, și Glodeanu... nu știu care din ei era mai tânăr, cred că Glodeanu. În orice caz, Moldovan spunea "de ce să scriu eu un Menuet în manieră Mozart sau Beethoven? Nu mă interesează, vreau să scriu muzica mea."

A.F.: Ce fel de influență a avut Enescu, mai ales că geografic erați mai aproape de un Bartok...?

C.Ț.: Era un amestec... dar cred că Enescu era predominant; eram fascinat de lirismul lui, o trăsătură pe care o găsești mai puțin la alți autori. Acel tip de subtilitate a sunetului despre care, din păcate, nu se vorbește prea mult astăzi. Notațiile lui, sferturile de ton din *Sonata a III-a*, elemente de un modernism bine camuflat, clustere deloc ostentative, discrete. Enescu avea în bagajul său de limbaj o serie de elemente de o modernitate deosebită. Eu am scris, până prin anii '60 lucrări care erau clar pe o filieră enesciană târzie dar și lucrări din zona bartokiană, mai dură, cu elemente giusto, energice. Muzica în Transilvania are un tip de duritate mai accentuată decât în alte zone ale țării.

A.F.: Ați plecat apoi la Paris, ca bursier al statului francez, alături de numeroși alți tineri creatori, artiști plastici, scriitori, poeți... Cum ați fost primit acolo?

C.Ț.: Am fost primit foarte prost pentru că aveau impresia că dacă vin dintr-o țară din Est, habar n-am de ce se întâmplă acolo. Încetul cu încetul Messiaen și-a dat seama că îi cunoșteam lucrările mai bine decât unii dintre studenții lui, știam să îi dau exemple și a fost uimit să audă că în România se cântau lucrările lui. La început a fost reticent apoi, văzându-mi niște lucrări, a devenit mai cooperant, am mers la un curs de-al lui într-o vacanță și lucrurile s-au schimbat.

A.F.: Dar Nadia Boulanger?

C.Ț.: Nadia Boulanger și Messiaen erau două poluri opuse. Existau acolo multe antipatii între pedagogi, fiecare se considera a fi cel mai bun profesor. Nadia, în schimb, îl iubea foarte mult pe Dinu Lipatti, care îi fusese elev. Ea făcea analize de muzică clasică foarte bine, însă pe mine mă interesau mai puțin. Eram atras mai mult de cursurile lui Messiaen unde făceam analize pe lucrări moderne, extraordinare din punct de vedere modal, ritmic... minunat!

A.F.: Mulți au ales să rămână în străinătate...

C.Ț.: Da, Mioreanu sau Mihai Mitrea Celarianu și nu numai. Era o generație care a dat un randament extraordinar. Un grup din diverse zone culturale, culori, unii care erau deja vârfuri: Lucian Pintilie, Andrei Șerban, actrița Irina Petrescu, Ilarion Ionescu Galați... La baza acestor burse oferite de statul francez erau de fapt niște recomandări pe care ministrul Pompiliu Macovei și soția sa, pictorița Florica Cordescu, oameni de cultură, le făcuseră în favoarea noastră. Așa am și fost editat la Salabert: doamna Salabert a venit în țară (România) și se pare că domnul Macovei i-a vorbit despre noi, un grup de tineri compozitori interesanți. A fost o perioadă foarte frumoasă după care eu m-am întors acasă, la familie.

A.F.: Deci familia v-a făcut să vă întoarceți?

C.Ț.: Nu neapărat. A fost un climat pe care eu îl iubeam foarte mult dar îmi era foarte clar că viața muzicală avea un caracter aproape tribal: erau ca niște clanuri care promovau anumiți compozitori, pe o anumită direcție, clanuri care nu colaborau între ele ci dimpotrivă, se detestau. Eu l-am iubit foarte mult pe Marius Constant de la care am învățat enorm, el era și dirijor al formației Ars Nova – de fapt, el a fost ‘nașul’ formației mele și a făcut multe prime audiții de compozitori români. Apoi mai era acolo și Xenakis pe care l-am vizitat de multe ori și căruia i-am arătat multe lucrări... Eu unul nu mă simțeam atras de niciunul din aceste ‘clanuri’ și mi-am pus problema ce aș face eu în acest context. Sigur că editura Salabert era o soluție dar era una de moment; ar fi trebuit să am un angajament, de fapt ar fi trebuit să o iau de la zero. Un exemplu negativ este experiența lui Marius Constant: el, un compozitor foarte versatil, a orchestrat genial *Gaspard de la nuit* a lui Ravel; Ravel însuși ar fi fost încântat dacă ar fi auzit ce a făcut Marius. S-a cântat lucrarea la Paris, s-a făcut și un CD iar editorul care era chiar editorul lui Ravel, Durand, i-a spus clar că el nu are de gând să promoveze muzica asta pentru că el câștigă atât de bine cu *Bolero*-ul lui Ravel încât nu are nevoie de altceva. Asta se întâmpla la marele editor al lui Ravel și cu Marius Constant care era membru în academie, nu era oricine. Ori eu la Cluj predam deja, făceam muzică

contemporană cu studenții mei, făceam analize, eram liber. La Cluj era o atmosferă mai bună și decât în București unde tot ce se petrecea era în vizorul imediat al Comitetului Central.

A.F.: Ați frecventat faimoasele cursuri de muzică nouă de la Darmstadt.

C.Ț.: Am fost la Darmstadt, am ascultat acolo foarte multă muzică, și drept să-ți spun nu m-am putut apropia prea mult de prelegerile în trei limbi ale lui Stockhausen care erau didactice, monotone. Mai mult decât atât, el și-a schimbat maniera de a scrie de la serialismul rigid la ceva din ce în ce mai liber. Muzica practic dispăruse. Chiar și elementele electronice folosite nu erau foarte elaborate așa cum erau la alți autori din aceeași perioadă. Interesantă a fost prezența lui Ligeti și mai apoi a lui Xenakis. Pe acesta din urmă l-am cunoscut la Varșovia în 1962 și pe urmă în perioada studiilor mele în Franța.

A.F.: Promovarea muzicii generației Dvs. a fost una din preocupările permanente ale ansamblului Ars Nova, ansamblu pe care îl conduceți și acum, după aproape 40 de ani de la înființarea lui. Ați fost primii cu acest tip de formație?



C.Ț.: Nu, prima a fost Hilda Jerea cu ansamblul ei și era foarte bună în ceea ce făcea; o femeie foarte deșteaptă,

educată și care a înțeles că rolul ei era să facă avangardă. Am colaborat cu Hilda Jerea. Ansamblul meu era o formație variabilă care mergea până la 15 instrumentiști. După mine a început și lăncu Dumitrescu cu al său Hyperion dar înainte de asta, cu acea cronică săptămânală foarte curajoasă pro muzica modernă. Am cântat mult Olah, Vieru, Niculescu, Dan Constantinescu, Myriam Marbe...

A.F.: Și continuați să promovați prin Festivalul Cluj Modern.

C.Ț.: Da, 10 ediții de Festival în douăzeci de ani de 'viață'. Există multe piedici în realizarea unui astfel de proiect, piedici de care ne lovim ediție de ediție și care merg până la absurditate. Tot felul de neconcordanțe între aspectele financiare și cele strict muzicale. Mulți nu înțeleg că e nevoie de minime investiții pentru a face lucruri mari. Cum e și situația cu muzica lui Enescu și editura Salabert care preferă să păstreze aceste drepturi cu care câștigă enorm, cu un minim de efort. Nu sunt interesați nici de faptul că există acest Festival Enescu la noi în țară prin intermediul căruia ar putea-o promova...

A.F.: Sunteți unul dintre continuatorii genului enescian. Împreună cu Pascal Bentoiu ați pornit pe drumul plin de riscuri al abordării creației lui Enescu.

C.Ț.: În prima fază, când Romeo Drăghici era director al Muzeului Enescu și mi-a propus să deslușesc *Strigoii*, m-am îngrozit. Când am văzut ce era scris acolo... apoi ușor, ușor am reușit să înțeleg tipul de notație pe care îl folosea Enescu și am deslușit toată lucrarea. Am și cântat-o la București. Apoi am trecut la Simfonia a V-a la care erau schițele complete. Am făcut câte o parte, prima am și cântat-o la Cluj cu Filarmonica, sub bagheta lui Emil Simon. Apoi am trecut și la partea lentă iar la final am decis să încep colaborarea cu Pascal Bentoiu. El a propus câteva schimbări și până la urmă a făcut din nou totul. Diferențele dintre noi erau niște subtilități în plus, în special la coarde, niște 'rarefierii', niște cameralizări care la mine erau mai robuste. Am colaborat tot timpul, ne telefonam, ne consultam, fără să ne certăm pentru cine are mai mare dreptate. Am avut,

desigur, și păreri diferite, de pildă despre tema a II-a din prima parte care era foarte greu de definit, pentru că nu are tematica clasică tradițională. Ce a făcut Pascal Bentoiu în ambele simfonii este miraculos, la fel și cu *Isis*, o pagină de-a dreptul diafană, minunată.

A.F.: Ați compus mult pentru voce și ați colaborat cu scriitorii minunați ai generației Dumneavoastră: Blaga, Nichita Stănescu, Ana Blandiana și nu numai...

C.Ț.: Erau vremuri tare frumoase. Am scris foarte mult pentru voce, chiar și acum mai am vreo 3-4 lucrări care nu mi s-au cântat încă. Am fost prieten foarte bun cu Ana Blandiana. Am început să compun muzică pe versuri de Labiș, pe care l-am admirat foarte mult. Mai era Nichita Stănescu și îmi plăcea foarte mult Cezar Baltag care deși coleg de generație cu Nichita era exact opusul lui; nu era boem deloc, era puțin timid și retras dar un intelectual de o rară clasă și cu preocupări minunate. El a tradus *Istoria Religiilor* a lui Mircea Eliade. L-am cunoscut și pe Sorescu, și el cu niște perioade interesante în creație. Eram un grup de prieteni foarte buni: eu, Nichita Stănescu, Cezar Baltag, graficianul Mircea Dumitrescu care a publicat manuscrisele lui Eminescu și mulți alții.

A.F.: Și muzica de film pe care ați compus-o e de menționat...

C.Ț.: Da, am colaborat mult cu Nicolae Mărgineanu, cu Alexandru Tatos. Astăzi, generația actuală face un alt tip de filme în care nu folosesc muzică aproape deloc sau folosesc doar muzică ambientală. Nu există cerere acum pentru muzică de film pentru că nu mai există difuzare. Tiberiu Olah a câștigat foarte bine din drepturile de autor de la filmul Mihai Viteazu, la fel și Dumitru Capoianu care a compus muzica pentru filmul *Gopo*.

A.F.: Spuneți mai devreme de muzica transilvană că are o anumită duritate. Eu am simțit această duritate și în lucrările Dvs. pentru pian, parcă sunt puțin rupte de stilul

compozitorului liric format în moștenirea enesciană. Deși puține, aceste lucrări sunt pregnante în creația Dvs.

C.Ț.: Asta a fost o perioadă, perioada anilor șaiszeci și ceva... Am un concert de pian dur rău de tot care este și înregistrat pe CD cu Liana Șerbescu. Există o variantă foarte bună cu Gabriel Amiraș. În perioada în care am scris aceste lucrări pentru pian mă aflam într-un context psihologic în care simțeam nevoia să protestez.

A.F.: Începând cu anii 70 schimbați brusc stilul...

C.Ț.: Da, prin 1975 a început o sinteză a stilurilor mele, faza serială a devenit tot mai modală iar elementele pointiliste s-au mai rarefiat, durițările s-au estompat. Deși mulți mă acuzau că scriu muzică retro când am compus pe versurile lui Nichita. Nu era posibil să scrii în manieră Webern pentru versuri cu rimă, muzicale..."Blestemato, ce frumoasă ești, mă albesc văzându-te...". Am scris pe versurile lui Tristan Tzara, cel din faza de după Dada. El era un mare liric, a scris minunate poezii de dragoste. Anumite versuri pur și simplu nu se pliază pe orice muzică contemporană. Versurile îți dictează un anumit mod. Sunt versuri sau fraze cheie care se repetă și trebuie ca ele să se regăsească și în muzica ta. Am avut de mult de-a face cu o chestie foarte interesantă într-un roman de Camil Petrescu, despre Nicolae Bălcescu. Acolo se vorbește despre un rob țigan, violonist care era ținut de boierul hapsân să cânte doar pentru el. Ajutat de Bălcescu și prietenii săi, țiganul învață să cânte de pe note, cântă chiar și Paganini și încearcă să scape. Bălcescu și ai lui strâng bani frumoși pentru a-l răscumpăra dar stăpânul nici nu vrea să audă, dimpotrivă, este pus în lanțuri iar până la urmă tânărul se sinucide. Din asta eu am făcut un oratoriu, am făcut eu un fel de libret, am păstrat din Camil frazele esențiale, mi-am spus că poate fi și o cvasi-operă. Muzica are o amprentă de Anton Pann, făcută cu tot felul de comentarii din muzica mea dar baza sunt melodiile epocii respective. Am luat chiar și din Cantemir niște teme orientale, sudiste... că și eu sunt un fel de sudist, tata era de la Dunăre.

A.F.: Sunteți o multitudine de culori...

C.Ț.: Da, mama era jumătate maghiară și tata un sfert maghiar, asta pentru că bunica avea și o parte amestecată cu ceva sârb, ea chiar vorbea sârbește cu mine pentru că era din Orșova.

A.F.: Vă caracterizează lirismul dar și gheara de leu... Care e Cornel Țăranu din aceste opoziții? Muzica pe versurile lui Tzara versus lucrarea *Cantus Transilvaniae* în care parcă vedem armatele romane din secolul II mărșăluind pe scenă?

C.Ț.: Totul vine din preocupările fiecărui compozitor, îndeosebi cele de ordin extramuzical. Faptul că trăiesc în Transilvania m-a îndreptat în mod firesc către istorici de mare valoare. L-am cunoscut pe profesorul David Prodan care a scris o carte despre *Supplex Libellus Valachorum Transsilvaniae*, care este esențială și în care am găsit niște fraze care m-au frapat foarte mult prin forța lor și atunci am scris acest Supplex. Întâi am scris o versiune corală cu muzică serială și cu elemente aleatorice și am mai adăugat niște instrumente. La fel s-a întâmplat și cu *Cantus Transilvaniae*: eram la muzeul de istorie și am văzut un bloc de piatră pe care erau inscripționate detalii administrative ale armatei romane care se afla atunci în Transilvania, numerotarea legiunilor, nume de localități etc. și în clipa aceea mi-am imaginat cum armatele astea mărșăluiau și scoteau niște sunete specifice cu armele lor care zăngăneau... Apoi am scris lucrarea *Cortegiu* care are la bază un text istoric cu o rezonanță emoțională deosebită pe care l-am descoperit în casa unui prieten, profesor la facultatea de medicina. E vorba de anunțul mortuar al lui Avram Iancu, înscris pe spatele unui tablou pe care prietenul meu îl avea de la tatăl lui, notar într-o localitate din Munții Apuseni. Astea sunt lucruri care, dacă te emoționează, dau ceva. Spre exemplu, și în cartea de telefon poți găsi numere care au însemnat ceva pentru tine. Una dintre lucrările pentru Nichita se bazează pe un număr de telefon din București. Îmi era ușor să memorez numerele dacă le transformam în sunete și mi-am creat un mod: do era zero și până la do-ul următor, 12... Am și găsit un mod interesant pe care l-am folosit în două lucrări – re bemol, mi bemol, la, re becar, re bemol, mi bemol.

A.F.: În genul liric observ o pauză mare între *Secretul lui Don Giovanni* și *Oreste-Oedipe*.

C.Ț.: Știi ce se întâmplă? *Secretul lui Don Giovanni* a pornit ca o operă scrisă pentru clasa de operă de la Conservator. Erau absolut senzaționali. Era un bariton, Nae Simulescu care pe urmă a fost aici la Operetă, a murit între timp și care avea un haz absolut nebun. Am făcut asta, a trecut și la Operă, era regizor Ilie Balea care făcea lucruri moderne, s-au dat două spectacole, apoi au fost niște mârâieli ideologice, nu le-a plăcut subiectul.

A.F.: Când a fost premiera?

C.Ț.: Prin '70 a fost prima dată apoi, au fost mai multe variante, ultima care era în regia lui Mihai Mănuțiu și îl avea ca solist pe Alexandru Agache care era în plină glorie și care pe urmă a și plecat și ne-a lăsat. Două spectacole la Cluj, două la București într-un turneu pe urmă a plecat Agache, nu i s-a găsit înlocuitor și toată treaba a murit. Am reluat abia în 2007 în interpretarea ansamblului Ars Nova.

A.F.: Există un moment când un compozitor, un muzician, în general, știe că a atins un punct maxim al talentului și împlinirii sale artistice?

C.Ț.: Nu. Cred însă că acest nivel maxim încerci tot timpul să-l atingi și mereu privești în urmă cu o anume strângere de inimă. Nu îți place mereu ce ai făcut și de altfel nici mie... sunt o serie de lucruri pe care n-aș prea dori nici să le reascult nici să le văd cântate. Poate sunt lucrări care seamănă foarte bine între ele și tu preferi doar una, și așa mai departe. Deci nu, nu am deloc senzația unei euforii. Nici măcar nu știi dacă ești mereu în creștere.

A.F.: Ultima lucrare, *Cantus Gemellus*, s-a cântat anul trecut în festivalul Cluj Modern sub bagheta lui Horia Andreescu. Vorbiți-mi despre ea, despre dualitatea prezentă acolo, acest lanus Bifrons.

C.Ț.: Există două blockfote care prezintă un cântec de copii pe care eu îl auzeam în copilăria mea, foarte deformat, se

aud doar fragmente, toată lucrarea. Poți să crezi ce vrei despre o imagine a unei copilării, pot fi diverse filosofii pe tema asta. După ce cântecul ăsta apare și re apare, ca un fel de obsesie, ca un fel de "a fost cândva", la final, un narator recită patru versuri teribile de Dante, foarte tragice: "E meglio sedere che camminare, Giacere che sedere, dormire che vegliare e la morte e meglio di tutto." (râde)

A.F.: Lucrurile nu sunt doar în alb și negru...

C.Ț.: Ești mereu în schimbare, nu mai ești cel care erai la 20 de ani. Când eram adolescent citeam și îmi plăcea foarte mult Baudelaire chiar dacă n-am scris niciodată pe versurile lui. Poezia lui era extrem de dură dar scrisă clasic, cu rimă, cu muzicalitate. Și Verlain îmi plăcea, în adolescență citeam foarte mult.

A.F.: Creația Dumneavoastră ar putea fi periodizată și cred că sunteți cel mai potrivit pentru a face aceste delimitări.

C.Ț.: Depinde, până în '60 eram un compozitor național. Școala Negrea - Toduță și într-o oarecare măsură Enescu. Apoi au apărut influențele Bartok-Enescu, anii '60, muzică serială, '61 deja, *Sonata Ostinato*, pe urmă contrastele au fost până prin anii '75. După anii '75 am scris serial, modal din ce în ce mai mult, apoi prin anii '80 au apărut chestiile cu Nichita, cu Baltag.

A.F.: Și acum?

C.Ț.: Habar n-am. Adică știu ce am făcut săptămâna trecută. Nu știu ce m-ar mai stimula artistic în viitorul apropiat. În general prietenii pe care i-am avut și care erau de mare clasă nu mai sunt. Din generațiile tinere nu am prea multe opțiuni. Mai citesc câte ceva dar nu găsesc nimic foarte interesant. S-ar putea să apară, poate apărea oricând ceva interesant, dacă nu într-un domeniu într-altul. Există un echilibru.

A.F.: Vă mulțumesc.