

INTERVIURI

De vorbă cu Nicolae Teodoreanu

Andra Apostu

Compozitorul Nicolae Teodoreanu se dezvăluie, dar nu cu ușurință. Nu pentru că își propune acest lucru ci pentru că firea sa discretă îl împiedică să se declare ca aparținând vreunui anume stil, vreunui tip de estetică ori vreunui curent.



Este, cu siguranță, un compozitor valoros al prezentului care, în rândurile care urmează ne dezvăluie și informații interesante despre compozitori ai generației "de aur" din școala muzicală românească. Muzica sa este un „azi” cu rădăcini în „ieri” și ramuri în „mâine”. Cercetările sale etnomuzicologice i-au deschis orizonturi și i-au

oferit surse nestăvilite de inspirație. Vi-l prezentăm, așadar, pe Nicolae Teodoreanu compozitor, etnomuzicolog, pedagog, așa cum se descrie chiar el, printre rânduri...

A.A.: Stimate domnule Nicolae Teodoreanu, ați fost un student norocos, ați avut îndrumarea multor maeștri. Dintre aceștia, aș vrea să ne oprim asupra perioadelor în care ați studiat cu Ștefan Niculescu, Aurel Stroe și Anatol Vieru.

N.T.: Eu am început studiul compoziției la Conservator cu Aurel Stroe, am lucrat 3 ani cu el, din 1982 până în 1985,

când a trebuit să plece în America. Sigur că față de perioada de dinainte, cea în care mă pregăteam pentru Conservator, era un salt foarte mare și am fost destul de șocat de nivelul la care se discuta. Stroe ținea cursuri colective, adevărate prelegeri de amfiteatru, doar în fața a 4-5 persoane: afară de mine participau Ioana Glodeanu, Ioan Dobrinescu (ăștia eram „clasa” lui) și mai veneau „din afară”, viitorul clavecinist și organist Dan Racoveanu precum și domnul Georgescu – inginer, parcă, și care avea sarcina de a consemna tot ce spunea Stroe în vederea unei publicări ulterioare; acest lucru, din păcate, nu s-a mai întâmplat. La aceste cursuri se spuneau lucruri absolut unice, erai uluit și ieșeai amețit de o așa cantitate de informație. Se tratau probleme pe care le regăsim în scrierile lui ulterioare, deși nu formulate direct, dar atinse mereu: morfogeneza, teoria catastrofelor. De asemenea, Stroe mai vorbea despre existența a două modele de compozitori: pe de o parte, modelul creatorului estetic, care se dedica ideii de a crea o muzică frumoasă, perfectă, coerentă, într-o estetică de tip clasic, înrudită cu filozofia lui Leibniz, care reda imaginea unui univers construit „armonic”. În acest caz, compoziția muzicală trebuia să reflecte această perfecțiune a Universului. Aici includea el pe Mozart, Bartók, Webern, pe care îi și studiam la clasă. Și mai era celălalt model, care îi era lui mai aproape, al compozitorului care se luptă cu materia sonoră, dar care vrea ceva, vrea să transmită ceva dincolo de piesă, un compozitor de viziune.

A.A.: Aceste două categorii se completeau sau se excludeau una pe cealaltă, în viziunea lui Aurel Stroe?

N.T.: Erau două direcții diferite, nu cred că exclusive, dar ceea ce căuta un compozitor de viziune îl deosebea net de celălalt. Stroe lua ca exemple ultimele cvartete de Beethoven, simfoniile de Mahler și, până la urmă, muzica lui, pe care nu o discutam la curs, dar cu care eram contemporani fiindcă se cânta în concert. Spre exemplu, chiar atunci, în 1983, se cântase *Orestia I*, care reflecta perfect viziunea sa „termodinamică” asupra societății (opera conținea niște aluzii politice înspăimântătoare: scena *Entrata del Tiranno* era marcată de o sirenă ca a miliției lui Ceaușescu, perfect integrată compozițional prin cel „de al cincilea sistem”, al

zgomotului – totul fiind un simbol al „cetății închise”, în prăbușire, marcate de entropie maximă). Stroe avea ideea aceasta că un astfel de compozitor poartă o luptă pe viață și pe moarte cu niște forțe cosmice. Ne dădea modelul alpinistului care urcă pe munte și ajunge în zonele cu altitudine mare – el era un pasionat de munte – unde aerul este din ce în ce mai rarefiat și efortul devine din ce în ce mai mare, nu mai poți să te oxigenezi, ți se opune o forță pe care tu o înfrunți; considera că uneori efortul e atât de mare încât chiar și opera poate fi sacrificată. Aceasta poate să nu atingă perfecțiunea, rotunjimea, dar va conține mesajul pe deplin, mesaj care poate fi recunoscut de către cei care au această receptivitate. Cel mai important, este, așadar, efortul, care devine el însuși un mesaj; Stroe nu încifra un mesaj în piesă, ci îl convertea în muzică. De aici apar și toate aceste rupturi și aceste lucruri care presupun un univers „statistic”, cam în sensul lui Jacques Monod (amintea acea frază a lui, potrivit căreia omul nu e decât – parafrazez – „un țigan la marginea universului”), univers care nu mai are coerența și perfecțiunea celui clasic.

A.A.: Asta, desigur, punea problema și studenților: el, maestrul, unde se află?

N.T.: Cu siguranță ne dădea de gândit și simțeai că aceste lucruri depășesc capacitatea noastră de înțelegere, de asimilare. Erau lucruri spuse pentru viitor, erau probleme atât de adânci încât te puneau „între paranteze”. În anii superiori a făcut cu noi teoriile „sistemelor de acordaj” ale lui Daniélou; știtiți că Stroe a preluat în muzica sa teoria celor patru sisteme „de acordaj”, teorie care m-a fascinat la momentul acela și care a avut o reverberație târzie asupra mea: mi-a atras atenția asupra microtoniei, pe care am studiat-o ulterior în cercetările mele din folclor. De asemenea, Stroe a încercat să ne introducă în gândirea algoritmică, expusă de el în patru articole despre *clasele de compoziție*, publicate în revista „Muzica”, la acel moment cam aride pentru noi, căci nu aveam pregătirea tehnico-matematică necesară. Însă, aceasta a fost o primă luare de contact cu algoritmica muzicală, idee care urma să mă preocupe în viitorul apropiat.

Mai aveam și orele individuale cu el, în care prezentam ce lucram și unde mergea mai la „nivelul nostru”, cu pași mai mici dar extrem de riguroși și, totodată, atent. Adică am făcut și „bucătărie” muzicală, analiză. De exemplu, la sonatele lui Haydn, sau Scarlatti (pe care le executa fenomenal la pian!), aplica metodele structuraliste de analiză ale lui J. J. Nattiez și mai ales pe cele ale lui Nicholas Ruwet; făcea o analiză nu doar tonală și formală, ci încerca să surprindă anumite aspecte ale fenomenologiei compoziționale, care puteau să ne deschidă mintea. După aceea, era foarte atent la ce aduceam noi; eu, în anul II, de exemplu, am scris o sonată pentru violoncel și pian după modelul sonatei nr. 1 de Brahms. Și știu că era acolo ceva destul de simplu, un pasaj de vreo 3-4 note care se relua de câteva ori care pentru mine avea o anumită „rezonanță” specială. Stroe a sesizat acest lucru și a zis, încercuind cu degetul notele acelea: „aici te regăsești mata, asta trebuie să dezvolt” (ni se adresa nu cu „tu”, ci cu „mata”, iar uneori ne zicea „copii”). Avea o intuiție extraordinară și a surprins dintr-un șir banal de note ceva care mie îmi era emblematic, ceva care putea deveni un drum de urmat. Și cred că avea dreptate.

Apoi a urmat anul III, când a trebuit să compun un cvartet, și aici m-am împotmolit de tot. Am scris un cvartet, dar a fost un eșec. Presiunea pe care o exercita Stroe asupra ta – indirectă, prin forța personalității sale – era așa de mare, încât te simțeai prea mic. Dacă era să asisti la o prelegere era extraordinar, dar când trebuia tu să încerci să vezi ce legătură au toate acestea cu tine și cum poți să scoți muzică din asta, putea deveni o chestiune catastrofică. Iar la mine așa a și fost. Am scris un cvartet foarte slab, cu care am luat nota 9 la examen, ceea ce era cam ca o... restanță. Abia mult mai târziu m-am mai încumetat să scriu un cvartet (de curând și un al doilea).

A.A.: Ce s-a întâmplat după plecarea lui Aurel Stroe? Cum v-ați adaptat cu noul profesor, cu Anatol Vieru?

N.T.: După ce a plecat Stroe, am rămas cam în vânt, să zicem, la prima impresie, și am fost repartizat la Vieru, care avea un stil complet diferit. Între timp a fost, însă, vara, în care eu am intenționat să dau o mărire de notă la cvartet. Am muncit

destul de mult în vara aceea și am reușit să perfectez un algoritm compozițional cu care mă simțeam foarte bine, dar care nu a mai dus la un cvartet la sfârșitul verii, ci a făcut posibile cele două lucrări simfonice din anul IV. Deci, față de anul III în care eram deja în pragul colapsului, în anul IV, la Vieru, am reușit să scriu aproape dintr-o răsuflare o cantată pentru mezzosoprană și orchestră de cameră și apoi o lucrare simfonică. Cu acest algoritm „restanță”, totul a funcționat de minune.

Vieru era cu totul alt stil, v-am zis, nu te simțeai așa intimidat. Nici Stroe nu încerca să te dirijeze, a nu se înțelege greșit, dar personalitatea lui era copleșitoare. Vieru îți dădea o libertate care pentru mine a fost, la acel moment, ca aerul proaspăt. Interesant a fost că atunci când am mers la el și i-am prezentat algoritmul pe care îl inventasem, și care era bazat pe numere prime, am avut surpriza să aflu cum funcționează sita lui Eratostene, pe care Vieru o folosea în nenumărate lucrări, bazată tot pe numere prime, dar gândită cu totul altfel. Principiul, însă, al creșterii, al desfacerii în fășii, dintr-un punct original, era același. Țin minte remarcă lui Vieru..., fac o paranteză: algoritmul meu se bazează pe numerele prime 2, 3 și 5 și pe puterile lor, având la bază teoria lui Daniélou, pe care o studiasem cu Stroe. Și Vieru mi-a spus: „Algoritmul ăsta al tău este ceva între teoria lui Daniélou și sistemul meu (sita lui Eratostene...), așa că ne-am potrivit foarte bine.

Vieru era un om preocupat de timp: cel fizic – era foarte ordonat cu timpul lui – dar și de timpul muzical. Acest lucru pe mine m-a ajutat, m-a centrat, că nu eram prea disciplinat. M-a organizat, mai ales în plan muzical (nu și în plan fizic, căci eu sunt mereu în întârziere). Legat de timp, avea anumite formulări paradoxale: zicea, de exemplu, că dacă o piesă ți se pare lungă, mai lungeste-o, iar dacă ți se pare scurtă, mai scurteaz-o. Mi-amintesc că analizam simfoniile de Mahler cu el, sigur, într-o altă perspectivă decât a lui Stroe, urmărind, pe de o parte, sursele muzicale: marșuri, cântece populare, valsuri, iar, pe de alta, această problemă a așezării muzicii în timp.

Raportat la ce compuneam eu, avea un fel foarte fin, discret, de a lucra cu studentul, de a-l încuraja. În perioada în

care am scris cantata, la sugestia lui am detașat din cantată o piesă pentru trei alămuri, căreia i-am adăugat alte trei, și așa a ieșit o nouă compoziție pentru trio de alamă, care s-a și cântat imediat, grație colaborării cu profesorul de muzică de cameră, Francisc Laszlo. Vieru este cel care mi-a deschis această perspectivă, de a folosi „energia” unei compoziții principale pentru altele colaterale. Și așa am reușit să termin cu bine Conservatorul. Dar, nu a fost ușor.

A.A.: Ați mai folosit acest algoritm și mai târziu în creație?

N.T.: L-am folosit în mai multe lucrări, mai mult în genul simfonic, pentru că îți dă posibilitatea să lucrezi cu mase mari instrumentale, fiind vorba de parametri; cumva ca la Xenakis, doar că la el acești parametri sunt echiprobabili, potrivit unei repartiții statistice uniforme. Or, algoritmul meu, ca și sita lui Eratostene, îți dădea o structură ierarhică. Deși era conceput înăuntrul sistemului dodecafonic, îți dădea senzația unei centrări tonale și unei atmosfere predominant diatonice.

A.A.: L-ați teoretizat, ați scris despre el?

N.T.: Nu, nici nu m-am gândit la asta. La un moment dat nu m-a mai interesat, nu am mai insistat asupra lui. Dar, l-am „publicat” altfel. Știu că prin 1993 am încercat să folosesc acest algoritm pentru a face o „creație colectivă”, cu colegi de-ai mei de vârstă relativ apropiată: erau implicați Dan Dediuc, George Balint, Mihai Vârtosu, Ioan Dobrinescu, Dana Teodorescu (Probst) și urmau și alții, care nu au mai apucat să „intre în scenă”. Era o piesă în care rolurile componistice erau „preprogramate” de algoritm, dar într-o manieră destul de complicată, fiindcă fiecare trebuia să scrie o secvență temporală la un anumit compartiment orchestral, în timp ce altul putea scrie la alt grup instrumental, astfel că lucrurile se suprapuneau. În fine, am scris împreună cca. 4 minute, ceea ce însemna cam a treia parte din piesă și apoi s-a împotmolit. Nu a ieșit din rațiuni practice: aveam un calendar de lucru, fiecare avea două zile la dispoziție, după care trebuia să se întâlnească cu următorul ca să dea partitura, plus o corespondență cu sugestii, observații, corecturi (mi-amintesc că mă întâlneam seara târziu, la metrou la „Ștefan cel Mare”, cu

Mihai Vârtosu, de exemplu, și ne dădeam partitura peste barieră, ca să economisim un bilet). Din păcate, acest transfer fizic al partiturii s-a blocat la un moment dat; pe atunci nu exista internet. Scrie și Dan Dediu undeva despre acest experiment ratat.

A.A.: Cum ați colaborat cu Ștefan Niculescu?

N.T.: Cu el am făcut cursul de forme și toți cei care am făcut cursul ăsta am fost marcați; nu era doar un curs de analize, ci era un curs de cultură generală și muzicală. Noi, majoritatea, eram destul de „conservatori” la momentul acela, nefiind prea receptivi la muzica modernă. Dar cu Niculescu nu puteai rămâne așa... Ascultam și analizam la curs, alături de clasici, tot ce era mai important în muzica secolului al XX-lea, analize care aveau funcția „spărgătorului de gheață” în inerția noastră și care ne-au introdus practic în limbajul și estetica muzicii contemporane. Aceste cursuri continuau cu „Vacanțele muzicale” de la Piatra Neamț, și, nu în ultimul rând, cu vizitele acasă, unde strângea mai mulți actuali sau foști studenți și, unde am audiat, spre exemplu, uimitoarele *Patru piese pe o singură notă* de Giacinto Scelsi, compozițiile „verbale” ale lui Georges Aperghis, dar și câteva dintre compozițiile sale. Niculescu nu urmărea doar să te *informeze* în anumite domenii, ceea ce făcea oricum cu prisosință, ci, mai cu seamă, să te *formeze* ca muzician, așadar să îți consolidezi propria personalitate, în deplină libertate. Era interesant cum se desfășura un examen de forme: spunea, „puteți veni cu tot ce vreți la voi, partituri, cărți, materiale, notițe, caiete, tot... și nu trebuie decât să arătați ce ați lucrat, ce ați citit, ce ați gândit”. Nu aveai ce copia; ori aveai ceva de spus, ori nu. Era un examen atipic.

După facultate, mai ales, îi arătam lucrările mele mai noi, fiind într-o perioadă în care aveam încă nevoie de un „control”. Cum eu eram cam dezorganizat cu timpul de lucru, el mi-a sugerat să îmi fac un program zilnic de compus de cca. 2-3 ore, din care să nu ies (după cum el însuși folosea un ceas de șah, pentru a-și cronometra timpul de lucru zilnic). Insista pe ideea de a scrie și de a reface o muzică sau un fragment, până nu mai poți modifica nimic. Între timp, începusem să scriu și

diverse texte, multe publicate în revistele Institutului de Folclor și, am avut de mai multe ori surpriza plăcută să mă sune la câteva zile după ce apăruse un articol, de care nu știu cum afla, și să îmi facă niște comentarii foarte precise, la obiect, bineînțeles cu o nuanță totdeauna pozitivă.

Un eveniment marcant, legat de dânsul, la care am participat în studenție, a fost, cred, prin 1986, când a lansat studiul său despre postmodernism. A avut loc în sala 99, unde acum este sala de folclor... nu încăpeam de câtă lume era; noi stăteam pe hol și auzeam și vedeam ce puteam. Era un eveniment senzațional, fiindcă asistai pe viu la nașterea unor teze care au făcut istorie. Apoi a urmat publicarea studiului în revistă, în „Caiete Critice”, acel studiu de referință numit „Un nou spirit al timpului în muzică”. Era vorba acolo despre cele patru direcții „cardinale” din muzica contemporană. Ștefan Niculescu era un om extrem de generos: cu ideile, cu partiturile, cu discurile, cu cărțile. Fiecare dintre cei care veneau la el primea ceva pentru acasă, cu împrumut pe termen nelimitat, mai ales lucrurile mai valoroase, la care ținea cel mai mult. Legat de aceasta, vreau să amintesc și un alt eveniment important: cred că prin 1979-1980 am participat la Institutul de Istoria Artei la o conferință ținută de Corneliu Dan Georgescu, când s-a vorbit pentru prima dată la noi, după știința mea, despre *arhetip*. Nu înțelegeam prea bine, dar simțeam că e ceva „epocal”. De atunci se tot vorbește despre arhetip și este un termen care a făcut carieră; apoi au apărut „compozițiile arhetipale”, a vorbit și Octavian Nemescu și alții despre asta. Conceptul de arhetip a fost preluat de C.D. Georgescu din psihanaliza lui C.G. Jung. Dar, ceea ce am aflat mult mai târziu, era că cel care îi atrăsese atenția lui Georgescu asupra lui Jung, și care i-a împrumutat multe cărți ale acestuia, era tot Ștefan Niculescu, cel cu care a și avut numeroase discuții pe această temă.

Și pe mine m-a încurajat într-o anumite direcție. El era un om profund religios, se știe acest lucru, și ne-a îndrumat, pe fiecare, după dispoziția proprie, spre zona asta. Îmi spunea: „este nevoie de un studiu de teologie a muzicii...”. Îl amintea pe Fericitul Augustin, care avea un tratat intitulat *De musica*, dar

care nu se ocupa propriu-zis de muzică, ci mai mult de prozodie. Pentru mine a fost o mare provocare și am încercat să surprind anumite aspecte în câteva articole publicate în revista „Muzica”, articole pe le-am comentat împreună, poziția lui fiind puțin diferită. Eu puneam acceptul pe relația dintre cuvânt și muzică (*logos* și *melos*), cuvântul fiind cel care oferea înțelesul teologic, iar muzica simțirea corespunzătoare. Dar el spunea: „da, dar există muzică care nu are cuvânt, muzica nu este subordonată cuvântului”. Eu, însă, aveam în vedere și acele muzici nonverbale, care conțin *cuvântul latent*, muzici laice, dar cu sens teologic. Nu am ajuns la o concluzie împreună, dar asta nu e neapărat un lucru rău. Lui Niculescu i se părea că aș reduce muzica la o servitute față de text dar eu socoteam că relația dintre cele două planuri este de echilibru, de interdependență, căci partea „materială”, în cazul de față muzica, se unește în mod deplin cu partea „spirituală”, cuvântul, căci „Cuvântul s-a făcut trup”. Asta, dintr-o perspectivă ortodoxă.

A.A.: Există o perspectivă diferită la catolici ori la protestanți?

N.T.: Ah, catolicii au o problemă cu o muzică extrem de laicizată, cum ar fi rockul, care a pătruns în biserică. Eu găsisem câteva texte extrem de interesante aparținând cardinalului Ratzinger, viitorul Papă Benedict, în care autorul s-a oprit în mod special asupra muzicii bisericești. Problema enunțată era „de ce muzica rock nu poate fi muzică liturgică?”. Noi nu avem problema asta în ortodoxie, dar avem ceva în genul muzicii de operă sau romanței, care nici acestea nu sunt potrivite în biserică. Ratzinger are niște texte extrem de riguroase, încercând să arate ce este de fapt Biserica și *cum* este o muzică care servește Liturghiei, poziție, altminteri destul de singulară în spațiul catolic. Dar, să nu-l uităm pe Messiaen, care a scris o muzică cu adevărat teologică.

Viziunea protestantă, mult diferită, am cunoscut-o prin scrierile și prin discuțiile cu Dieter Schnebel, compozitor și teolog german, care exprima, probabil, o poziție extremă. Acesta considera că nu există o muzică propriu-zis liturgică, că

sacru nu poate fi despărțit de profan. El profesa o așa-numită *teologie a avangardei*, sacralizând efortul creator omenesc.

A.A.: Conform acestei teorii toată muzică este de origine liturgică. Pentru că noi toți suntem creație Divină...

N.T.: Da, așa considera Schnebel, și că orice creație temerară, autentică, este o încercare de apropiere de „ființa numelui lui Dumnezeu” – ca să parafralez cuvintele sale. După teoria lui, numai o muzică conservatoare, academică, nu este liturgică, fiindcă ține de rutină.

A.A.: După absolvirea studiilor superioare ați stat trei ani în Germania și mai apoi în Austria, pentru specializare. Cum descrieți aceste experiențe, în raport cu școala și viața muzicală din România acelor ani?

N.T.: Există mereu sentimentul că nu am învățat destul... Și acum merg în vară la Iași la un *masterclass* de muzică bizantină. Aș merge și la un curs de gamelan, de pildă, dacă s-ar ține; am văzut odată la Köln cam cum se studiază gamelanul și mi-ar fi plăcut să fac o astfel de specializare; e tot o muzică savantă, ca și cea bizantină.

Așadar, din '94 până în '97 am stat doi ani în Germania cu o bursă DAAD¹ și un an în Austria cu bursa *Herder*, la recomandarea maestrului Niculescu, timp în care am mers la multe cursuri de la diverse facultăți. Nu a fost propriu-zis o continuare a studiului, ci mai mult o luare de contact cu atmosfera culturală și științific-etnomuzicologică din acele capitale europene. La Berlin, spre exemplu, pendulam între 4 facultăți. Erau, pe de o parte, cele două de muzică (Berlin Est și Vest), unde am avut contact cu doi profesori reprezentativi pentru cele două școli, altminteri foarte diferite una de alta la data respectivă: Paul Heinz Dittrich, care predă la facultatea „Hanns Eisler” și era ancorat, ca de altfel cam toată lumea de acolo, pe linia (post)serialismului dodecafonic, complet neinteresant pentru mine, și Walter Zimmerman, care predă la facultatea din Berlin Vest și care era pe o linie – să-i zic – americană, mult mai liberală. Mai mergeam la Institutul de

¹ *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (Serviciul German de Schimb Academic)

Etnomuzicologie (Institut für Vergleichende Musikwissenschaft) de pe lângă Freie Universität, unde am asistat la cursurile celebrului etnomuzicolog Josef Kuckertz, dar cu care nu am avut o relație personală, poate și fiindcă el, ca un fidel școlii de muzicologie comparată, era prea puțin interesat de folclorul est-european, în schimb am avut o relație destul de bună cu un profesor de muzicologie sistematică de la Universitatea Humboldt, unde am și încercat câteva analize acustice de folclor românesc. Cel mai mult timp, însă, l-am petrecut în studioul acustic înființat de tânărul asistent, care mi-a și devenit la scurt timp prieten, Andre Bartetzki, studio unde am făcut, cu ajutorul lui, primele analize acustice de intonație, aplicate asupra folclorului vocal și asupra unui text recitat. Tot acolo am compus, asistat de Bartetzki, prima piesă electronică, intitulată ... *Prima*, nu doar fiindcă era cea dintâi, ci și fiindcă era gândită pe baza algoritmului meu cu numere prime, dar și, cu o năzuință secretă, căci „prima” în germană înseamnă „grozav”. Ei bine, piesa nu a fost chiar atât de grozavă, ca dovadă că a... picat ulterior, de altfel pe bună dreptate, la achiziția de la Biroul Secției de Muzică Simfonică la Uniunea Compozitorilor. Dar, pentru mine a fost și a rămas... prima.

La Viena am avut contact cu prof. Franz Födermayr de la Institutul de Muzicologie al Universității, reprezentant al *muzicologiei comparate sistematice*, și, mai ales, cu cei de la un laborator de analize acustice, unde am petrecut multe ore analizând intonația la sutimi de secundă și sutimi de semiton pentru cca. 80 de melodii folclorice. Am continuat această muncă la București, după achiziționarea programului creat la Viena, iar aceste analize au constituit baza pentru teza mea de doctorat privind sistemele intonaționale din folclorul muzical românesc vocal din Bihor. Tot la Viena am făcut un curs de muzică electronică cu Dieter Kaufmann și cu asistentul lui și am învățat tehnicile concrete pentru a putea să îmi produc singur piesele electronice.

A.A.: Și ați revenit în țară cu un alt "bagaj", care a însemnat, de fapt, definirea intențiilor dvs. artistice și de cercetare.

N.T.: Anii petrecuți în spațiile germane au însemnat, cel mai mult, o luare de contact cu mediile culturale apusene, cam în sensul în care se mergea înainte la Darmstadt. Eu am profitat foarte mult de șederea apuseană, care a însemnat pentru mine o schimbare majoră de viziune și de direcție, nu atât prin preluarea unor scheme de lucru, cât prin familiarizarea cu domeniul electronicii muzicale, pe de o parte, și prin „baia” culturală intensă și nemijlocită dată de cursuri, concerte, biblioteci, studiouri acustice. Vă dați seama că oferta de profil în cele două centre, Berlin și Viena, era extrem de bogată. Noutatea pieselor mele după acea perioadă privea îmbinarea dintre un anume tip de expresionism muzical, familiar în lumea berlineză, și anumite elemente decupate din muzicile tradiționale. În perioada aceea am descoperit aspectele infinitezimale, microscopice, ale sunetului muzical, prezente în spectrul sunetului și în evoluția temporală a acestuia și am încercat să transpun aceste lucruri în câteva piese vocale sau vocal-instrumentale (chiar și o mini operă), precum și într-o piesă electronică.

A.A.: Cum era școala românească față de ce ați găsit acolo? Eram în ton?

N.T.: Noi am fost dintotdeauna „în ton”, bine plasați, începând, cu Enescu și cu compozitorii „generației de aur”, dar și prin cei de după. Nu avem chiar niciun complex în acest sens. Fără să am un *parti-pris*, căci lumea germană mi-era agreabilă, aveam sentimentul că în România se scria mult mai multă muzică bună decât în Germania anilor '90. Această părere mi-a fost confirmată chiar de unii interpreți nemți care ne-au vizitat în decursul timpului. Erau, însă, alte metode de predare, și un alt interes cultural general, care m-au impresionat. Astăzi cred că s-au mai schimbat lucrurile și pe acolo, dar pe atunci așa era. De exemplu, un concert de muzică contemporană în București abia dacă strânge câțiva auditori, și ăia cam din breaslă, or la Berlin, aceste concerte se țineau cu sălile pline. Există un interes pentru muzică contemporană, pentru avangardă, pentru lucrurile neconvenționale. Era o curiozitate și oamenii doreau altceva decât pura delectare. Au înțeles că, în arta contemporană, creatorul caută ceva și tu ca

public trebuie să încerci să te ridici cognitiv la acel ceva, să decodifici și că nu trebuie să aștepti pasiv o satisfacție lejeră.

A.A.: Și cum reușesc creatorii să realizeze această legătură cu publicul? Pentru că eu cred că noi aici suferim în această privință, există o adevărată ruptură între creator și public.

N.T.: Eu am observat că la noi oamenii vor să asculte o muzică deconectantă. Nu neapărat facilă, să nu punem o ștampilă negativă, dar în general nu ai întrebări cu privire la artă și mai ales la muzică. Muzica trebuie să satisfacă, să răspundă unor nevoi de detensionare. Este așteptarea generală a publicului meloman de la noi.

A.A.: Au trecut mulți ani de muzică modernă, nu ar fi trebuit să se „împrietenească” publicul cu muzica nouă?

N.T.: Există într-adevăr o reticență a publicului față de modernism, aducându-se ca argument faptul că muzica contemporană este fie prea „zgomotoasă”, disonantă, fie prea „calculată”. Pentru primul aspect, eu am acest exemplu: majoritatea muzicilor tradiționale de pe glob *nu* sunt deloc „consonante” și *nu* evită zgomotul. Gândiți-vă, doar la *diafonia* bulgărească, în care secunda mare domină și nu un interval consonant. Deci, psihologia noastră muzicală presupune alte resorturi acustice decât se crede. Nu e timp acum să detaliez. Pentru celălalt aspect, vă dau un exemplu: am avut mai demult o discuție cu câțiva prieteni matematicieni și fizicieni, și spuneam dar... „știți că și în muzică există matematică...” și ei spuneau repede: „Ah, nu nu! Nu vreau să aud de asta, eu când ascult muzică – și erau mari melomani – vreau să nu mai știu de lucrurile astea!” Deci ei făceau un efort de gândire în munca lor, dar când ascultau muzică era vorba de relaxare, muzica era pentru ei echivalentul unei ieșiri la iarbă verde. Și, iată, aveau o oarecare pregătire intelectuală să înțeleagă muzica, dar nu voiau să se implice prea serios. Beethoven, Mendelssohn, ce mai ascultau ei... o făceau gândindu-se la altceva, dar în niciun caz la „morfogeneza” lui Stroe... Și nici măcar la construcția ciudatelor canoane ale lui Bach din *Ofranda muzicală*. Cred că lucrul ăsta e emblematic. În Germania, în Berlin cel puțin, era un public care era interesat de această frământare pe care o

trăiește un creator de muzică. Am fost la concerte cu sala plină și dădeai și bani! La noi e gratis și tot nu vine nimeni, eu aș propune să se dea bani oamenilor pe stradă să intre, dar nici așa nu cred că am reuși.

A.A.: Ați acordat o atenție deosebită vocii în creațiile dvs., utilizând forme diverse de exprimare, îmbinând din ce în ce mai des practica de etnomuzicolog cu creația componistică.

N.T.: Cu siguranță, o constantă în creația mea este vocea, care revine în diverse ipostaze. Voci lirice și voci psaltice. Vocea psaltului e altceva, aceasta vine cu un alt bagaj, dintr-o altă lume, a unei muzici „tradiționale”. Am scris și pentru cor și chiar o lucrare pentru cor de copii, intitulată nostim, după un vers folcloric: *Lamnicu plamnicu piscopalnicu*, piesă care a fost cântată de copiii din corul Radio Și aici, că tot vorbim de etnomuzicologie, se leagă lucrurile: am lucrat câțiva ani la o sistematizare a folclorului copiilor, activitate care s-a reflectat în această piesă. A fost o experiență plăcută pentru mine, căci am avut impresia că și pe copii i-a amuzat să cânte aceste jocuri preluate – să zicem – din muzica lor.

A.A.: Ați preluat dintr-o anumită zonă geografică?

N.T.: Nu, și nici nu cred că există deosebiri în folclorul copiilor. Ritmul copiilor, ca și melodia, este universal, același ritm e și în România și în Franța și în Australia. La copii există un fel de unitate, pe care o găsim la nivel morfologic. E un strat elementar, „natural” – ceea ce păstrează copiii sunt reminiscențe străvechi... Este, de fapt, relația între vers și muzică și un anume fel în care silabele, indiferent de numărul lor, se încadrează în serii complet egale.

A.A.: Când aveți o idee muzicală, care este prima formă în care încercați să o îmbrăcați? Faceți încercări, combinați timbre...?

N.T.: Cred că ideea și forma se cam nasc o dată. Ideea nu e ceva abstract, ci e deja o prefigurare a ceva concret, iar materialitatea ei, încă inexistentă, e, totuși, virtual acolo. Nu pot să spun că am un program, ori o linie teoretică anume pe care merg. E destul de greu să te definești. Sentimentul meu este că o cam iau de la zero la fiecare nouă lucrare. E un fel de *tabula*

rasa, trebuie să îți reconfigurezi paleta. În fapt, desigur, se mai continuă niște lucruri, că vrei sau nu vrei.

Uneori am plecat de la diverse probleme morfo-sintactice, cum ar fi: structuri de tip pentatonic, tehnici eterofone sau de ison, forme de ornamentare de sorginte orientală sau barocă, alcătuiți polifone de proveniență medievală, precum *organum* sau *canonul proporțional*. Pe de altă parte, m-au atras tehnicile electronice de lucru, cu „obiecte sonore”, în care puteam folosi o materie muzicală marcată de *continuum*, fără decuparea secvențială a domeniului temporal în valori de durate bine proporționate și a celui de înălțimi în note „bine temperate”.

A.A.: Ca influențe, puteți afirma că simțiți în propria creație, anumite elemente străine? Dezvăluți-ne câte ceva din „originile,” pieselor compuse de dvs.

N.T.: Sunt numeroase și probabil nu toate conștiente. Sunt „frânturi”, „ecouri”, „resturi” din muzici preexistente, *modele sonore*, cum le numește François Bernard Mâche în cartea sa *Musique, mythe, nature...* Am pornit adesea de la un reper sonor preexistent, preluat din folclor, din muzicile extraeuropene, din muzica naturii și chiar din „muzica” corpului uman, așa cum a fost captată în anumite investigații clinice (ultimele, mai ales în piesele electronice). Alteori am plecat de la muzica interioară a unui text poetic, în acele lucrări vocale scrise pe versurile unor poeți extrem de „muzicali”, precum Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, sau Daniel Turcea, alteori de la muzicalitatea expresă a vorbirii, din linia melodică deseori inconștientă pe care o „cântăm” atunci când vorbim; am făcut niște analize acustice în domeniul ăsta (publicate în Revista de Folclor) și lucrurile observate acolo au devenit „materie primă” pentru mai multe piese vocale sau vocal-instrumentale scrise la Berlin.

Nu în ultimul rând am câteva piese legate de muzica bizantină. Am încercat să aduc împreună două muzici „incomensurabile”, cum ar zice Stroe: muzica bizantină și muzica europeană cultă. Aici intră *Variațiuni-Varis*, compusă pentru protopsalt și ansamblu instrumental, în care știma solistului este scrisă în notație neumatică; este o piesă

destinată protopsaltului Patriarhiei, Mihail Bucă, și ansamblului Archaeus. S-a cântat de vreo două ori în țară și odată la Köln. Este o compoziție dificilă, care cere celor două „partide” să facă drumul una către alta. Tot pe linia asta am mai avut o încercare similară cu piesa *Nunta*, pe versurile lui Daniel Turcea, în care am avut patru psalți cu știmă în notație bizantină și un ansamblu de patru instrumente. Recunosc că am „forțat nota” și de data asta, căci psalților le-am cerut să cânte polifonic, într-o polifonie de tip *organum*, neobișnuită pentru ei, iar pe instrumentiști, inclusiv pe clavecinist, pe prietenul meu Dan Racoveanu, i-am pus să cânte microtoniile muzicii bizantine.

A.A.: În ce zonă a esteticii se îndreaptă muzica pe care o scrieți?

N.T.: E greu de spus. Corneliu Dan Georgescu a încercat o tipologie în muzica românească, dar nu a muzicii propriu-zise, ci a tendințelor, a aspirațiilor. Și el vedea trei tendințe posibile: una structuralist-constructivistă, alta liric-contemplativă și o a treia arhetipal-reflexivă. Cea structuralistă-constructivistă presupune plăcerea estetică a unor structuri geometrice, pe care mai mult le vezi decât le auzi. Un algoritm, de exemplu, poate să îți dea o asemenea plăcere: jocul matematic al structurilor. Deci percepere în primul rând cerebrală, rațională. Linia liric-contemplativă este cea în care ascuți muzică și te bucuri de ea, chiar dacă nu ai o cheie rațională. Nu este divertisment, dar este o ascultare cu inima. În fine, zona arhetipală este un alt fel de altă percepție, impresia care îți rămâne după ce ai ascultat o muzică care nu ți-a răspuns la niciunul dintre celelalte tipuri de recepție. I-am sugerat lui Corneliu, și a și fost de acord, că ar mai exista și tendința aceea pe care aș fi numit-o senzual-experimentală. El a acceptat ideea și a vorbit ulterior despre tendința ludic-burlescă sau intuitiv-senzorială. Este un mod de a asculta epidermic, o muzică, care ar trebui să te impresioneze „fizic”, precum muzica hard-rock... Nici cerebrală, nici sentimentală, nici acel gust „de după”, ci cu impact imediat senzorial. Te bucuri de sonorități dure, aspre sau, dimpotrivă, senzuale. Ei bine, el zicea despre muzica mea că ar fi liric-contemplativă. Și poate că are dreptate. Cred că ceea ce aștept de la o muzică,

fie a mea, fie a altora, este să fie o muzică *bună de auzit*, o muzică pentru inimă și ureche, nu pentru ochi sau creier, nu pentru tegument...

A.A.: Ce se întâmplă când într-un compozitor se regăsesc mai multe din aceste tendințe?

N.T.: Asta e și un reproș care i s-a făcut. Că aceste tendințe nu sunt pure la un compozitor. Dar el arată că lucrurile astea nu sunt exclusive, din fericire, iar compozitorul pune centrul de greutate într-o direcție sau în alta, care au, cu siguranță, suprafețe comune. Pe de altă parte, o astfel de tendință poate include direcții extrem de diferite. Spre exemplu, tendința „liric-contemplativă”, unde m-aș regăsi, după el, poate presupune și forme muzicale care mie îmi sunt complet străine, precum sentimentalismul, sau romantismul debordant, prezent uneori în formele de tip „retro” (de fapt „neo...”) din muzica contemporană.

A.A.: Ce limbaj/limbaje muzicale preferați pentru muzica dvs.?

N.T.: Cred că începând cu anii `90 am avut un anume interes către muzicile tradiționale... Mă atrăgeau structurile diatonice de tip pentatonic sau prepentatonic, care aveau o anumită claritate și simplitate, o anumită lumină, și pe care le consideram forme muzicale originare, străvechi. Plecând de la un anume tip de modalism cromatic, mai mult sau mai puțin dodecafonic – algoritmul despre care vă spuneam – m-am îndreptat spre o zonă a diatonismului, prezent în scările acestea mai simple, „primitive”, și am mai multe lucrări în care răzbat astfel de desene melodice de tip pentatonic. Dar, în perioada de ședere în spațiul german, am descoperit că există ceva mai simplu și „mai vechi decât pentatonicul” (cum ar zice Marius Schneider). Acel ceva este însuși sunetul, care se naște dintr-o lume a zgomotului, a indeterminatului.

A.A.: Așadar ajungem la 1? Pentru că am pornit de la penta, tetra, tri... și acum 1?

N.T.: 1 și sub 1! Dar 1... a te așeza pe o singură notă, pe recitativul recto-tono e deja o etapă târzie. Ceva anterior... acel anterior este o lume a continuumului. O lume vecină, poate, cu zgomotul. Sunt niște teorii privind originea muzicii,

amintite de Carl Stumpf, iar una dintre ipoteze este aceea că muzica se naște din vorbire. Asta se leagă de cercetările extrem de interesante ale Ghizelei Sulițeanu. Ea a făcut niște investigații experimentale psihomuzicale și a identificat prezența unor formule melodice extrem de simple, atât în vorbire, cât și în ceea ce ea numește *proza melopeică*, pe care o găsim în bocet – nu în cel transilvănean care stă pe scări modale – ci în bocetul-plâns, tânguirea pură abia melodizată, ca în Oltenia. Acolo a găsit ea germenii unor structuri muzicale primare. Din când în când vocea aia haotică se așează pe niște înălțimi fixe, pe care nimeni nu le percepe ca înălțimi, căci iese în evidență doar plânsul. Are și un studiu despre strigătele vânzătorilor ambulanți, pe care i-a înregistrat în decursul timpului; aia le strigau pe stradă și, ca să se audă mai bine, se așezau pe voce, dar nu își dădeau seama că ei de fapt... cântă. Ea a analizat lucrurile astea și a spus: uite, bitonii, tritonii etc. și a publicat un studiu pe tema asta în Revista de Folclor. Ulterior toate acestea s-au concretizat în teza ei de doctorat în domeniul psihologiei muzicii, în care e un capitol consistent legat de problema nașterii scărilor și intervalelor în etapa ontogenetică de trecere de la preconștientizare la conștientizare. Este perioada în care omul începe să se așeze pe sunetele unor scări muzicale simple. Mi s-a părut interesant și am încercat să valorific aceste observații în unele compoziții. Am niște piese în care se recită, se strigă... nu ai note aproape deloc; una dintre ele s-a cântat în Germania de mai multe ori. Se numește chiar așa: *Strigare*, pentru opt voci solistice, scrisă pe textul în limba română al psalmului 101 și a fost executată fenomenal de un grup de studenți germani, lucrare cu care au apărut de mai multe ori pe podium, cu care au luat un premiu de interpretare, și cu care au participat inclusiv la o... grevă studentască în centrul Berlinului. Pe aceeași linie am scris mini operă, care s-a cântat cam tot atunci. Acolo era, practic, supremația zgomotului, ca să zic așa, în termeni acustici.

A.A.: Și după ce v-ați întors din Germania?

N.T.: După întoarcerea în România, a rămas preocuparea aceasta pentru zona indeterminatului, pe care îl găsești, într-o anumite formă, și în unele muzici tradiționale...

A.A.: Indeterminat la nivel de sunet?

N.T.: Da, dar care se poate extrapola și la nivelul structurii muzicale. De altfel cred că există o corespondență între aceste planuri. Un plan determinat la nivelul sunetului, ritmului, se reflectă într-o structură muzicală ordonată (cum ar fi muzica tonală), și planul acesta al zgomotului, care cuprinde înălțimi și ritmuri continui, se reflectă la nivelul structurilor muzicale. Spre exemplu, sunetele lungi tibetane, care sunt niște glissando-uri continue. Acolo nu ai înălțimi ori ritmuri și ca atare nu ai nici structuri muzicale determinate. Iar, în contra-balans, o muzică de tip clasic are o structură tonală bine definită, metru regulat, alcătuire formală simetrică, deseori chiar cvadrată.

A.A.: De ce indeterminat și nu nedeterminat?

N.T.: Am preluat acest termen dintr-o monografie a muzicii japoneze, unde se explică conceptele ce definesc muzica și istoria muzicală a lor. Nedeterminat poate avea o conotație mai degrabă la nivel de structuri. Cred că nedeterminat m-ar duce cu gândul la aleatorism și nu despre asta este vorba. Ci un anume fel în care cu mintea nu poți să prinzi rațional toate aspectele microevolutive ale sunetului. Spre exemplu, pentru muzica japoneză, Akira Tamba, cel care a teoretizat aceste lucruri, spune că există anumite ornamente neregulate, perfect controlate, pe care interpretul japonez cult le face deliberat, iar sunetul respectiv, prin glissando-uri și prin aceste ornamente, s-ar defini ca un sunet *indeterminat*. Când asculți muzica lor tradițională cultă, îți dai seama că așa este. Dacă vei încerca să surprinzi la nivel rațional ornamentele, finețurile astea, și dacă vrei să le transcrii, o să realizezi că e foarte greu. Interpretul le vede dintr-una și noi încercăm să le disecăm, dar nu prea reușim.

A.A.: Depind, așadar, doar de interpret?

N.T.: Interpretul face o școală extrem de riguroasă, unde învață lucrurile astea. Ai o anume libertate, dar între niște cadre foarte precise. Problema e similară și la noi în muzica psaltică. Aceasta conține o sumedenie de detalii, pe care, când încerci să le transcrii, te pierzi în câte floricele ar trebui să scrii și nu faci decât să sufoci, în același timp, pe cel care citește transcrierea, pentru că el o să vadă zeci de note, iar interpretul

are în cap una singură, o „anvelopă” sonoră, cu un început și un sfârșit. M-au preocupat lucrurile astea, astfel de nuanțe pe care să le poți sugera în compoziție interpretului. Uneori, dacă ai interpreți prea rigizi, și ei îți cântă doar notele, nu iese, în timp ce un interpret bun cântă și „ceea ce se află între note”, cum ar zice Charles Seeger. Un sunet indeterminat e ca un vector, ca un gest... În muzica bizantină e un singur semn, dar dacă îl transcrii, sunt zece note acolo.

A.A.: Cercetați folclorul românesc, mai ales prin prisma poziției de cercetător la Institutul de Etnografie și Folclor ”Constantin Brăiloiu”, cum v-ați apropiat de această zonă artistică?

N.T.: Trebuie să vă spun mai întâi că mie nu îmi plăcea muzica populară, ce se transmitea la radio și pe la televizor. Cred acum, privind în urmă, că era totul „prea bine” pus în scenă. Nu mai erau interpreții populari de la „vatră”, ci niște doamne rujate, îmbrăcate în ii de artizanat și cu tocure, nițel școlite, care cântau cam demonstrativ. Ei, lucrurile acelea pe care le-am întâlnit prin țară mai întâi, când făceam vacanțele, împreună cu Ioana și alți prieteni, prin zone rurale, sau mai apoi în munca de teren, acelea erau cu totul altceva. Țin minte una dintre primele întâlniri cu muzica țărănească la fața locului. Am mers într-o vacanță în Maramureș, pe când încă eram student la Conservator, trebuie să fi fost prin 1982-1983. Am ajuns într-un sat unde, dincolo de pitorescul caselor, de portul țărănesc – pe vremea aceea se purtau fotele acelea frumoase –, de porțile acelea maramureșene minunate, m-am „izbit” de muzica lor fenomenală. Am nimerit la niște oameni care erau foarte ospitalieri – ei așa sunt, cred că și acum – și am prins colindatul, care era uluitor: cântau niște melodii, ce erau altminteri de proveniență semi-cultă, dar felul în care le cântau era strict țărănesc. Cântau trei femei, țin minte și acum, într-o scară modală, aproape tonală, acompaniate de două fluiere într-o eterofonie spontană – fluierele cântau melodia îmbogățindu-o prin ornamente, însă nu în unison sau la octavă, ci la duodecimă, ca într-un fel de *organum inflorat*. Am mai întâlnit o femeie care cânta – ceea ce specialiștii numesc – doina cu noduri, de care eu nu știam mare lucru. Era în vârstă,

cânta ce cânta și apoi se oprea spunând „nu, nu, nu pot...”. Deci cânta și se oprea. Și cred că era singura care mai știa în sat așa ceva. Atunci am auzit ce bogat și rafinat este (sau era, căci evident se pierdea) acest univers sonor și tot ce auzisem la radio nu semăna cu nimic de aici.

După aia, am fost în 1990 într-o echipă de cercetare cu Cristina Rădulescu – ea organiza niște campanii cu studenții, am fost în Bihor și atunci chiar am făcut culegere de folclor și așa am și rămas atașat de Bihor. După ce am ajuns la Institutul de Folclor, la sfârșitul anului 1990, am mers cel mai mult în Ardeal: în zona Brașovului, în Maramureș, un pic în Sălaj și, mai ales, în Bihor. Mai târziu am mers și în Oltenia.

A.A.: Mai există sate în care se păstrează tradițiile?

N.T.: Puține; prin demersurile Institutului, au fost trecute Doina, Colindul, Călușul în patrimoniul cultural imaterial al umanității UNESCO și s-au organizat special niște campanii de culegere, dar tradițiile genuine cam dispar, în schimb găsești forme „hibride”, stilizate, deseori marcate de radio și televiziune.

A.A.: Spre dispariție?

N.T.: Lucrurile sunt în declin mai ales după 1990. Obiceiurile se pierd fie din lipsă de interes, fie devin o marfă, încurajată atât de instituțiile de popularizare – posturile de televiziune mai ales, fie de curiozitatea străinilor. Se fac festivaluri, totul se vinde drept „autentic”, dar așa-zisul „folclor autentic” este de fapt ceva contrafăcut, deci total inautentic. Rareori mai cântă „badea” ca la „vatra” lui.

A.A.: Și care este viitorul? Chiar și pentru un Institut de Folclor într-o lume urbană...

N.T.: Clar devenim altceva. Pe mine nu mă mai satisfac formele acestea de marketing folcloric și nici nu cred că prin ele se păstrează ceva. Așa-numiții păstrători de folclor sunt și deseori cei care îngroapă, de fapt, ultimele tradiții. Dar nu prea e nimic de făcut, fiindcă felul în care se îmbrăcau oamenii, ceramicile, casele, portul, țineau de un mod de viață. Ori, când se schimbă modul de viață, automat se schimbă și formele de manifestare. Institutul însă are încă mult de făcut, căci valorificăm mai mult de 100 de ani de înregistrări de folclor.

A.A.: Deci muzica e populară în sensul non-tradiției, dar de vânzare...

N.T.: Da, capătă alt sens: al „popularului”, al „popularizării”. Brăiloiu înțelegea prin „popular” – *musique populaire* – muzica țărănească, folclor. Și tot el a vorbit despre un „măine dezamăgitor...”, vorbește despre „dușmanii de moarte ai tradiției care sunt deja prezenți...”. El așa vorbea. Sigur că astăzi se vorbește mai „prudent”, nu se spune: „degradarea”, sau „pierderea” folclorului, dar el a observat niște lucruri, a surprins, spre exemplu, dispariția progresivă a doinei în satul Drăguș, și a zis deschis lucrul acesta, nu a încercat să spună că folclorul se transformă... Într-un fel, da, sigur că totul se transformă în altceva, dar se omogenizează. Asistăm la un proces de omogenizare și hibridizare. Iar cultura tradițională – o spune tot el, dar o spune și Daniélou despre muzica Asiei – sucombă sub influența colonizării (sub)culturale a Europei, a așa-zisei Europe civilizate.

A.A.: Cum procedează alte civilizații? Cum reușesc japonezii, de pildă, să fie pe primele locuri cu inovațiile tehnicii și să își păstreze, în același timp, tradițiile??

N.T.: Japonezii sunt în top cu tehnologia și totuși își păstrează obiceiurile pentru că au conștientizat că au ceva propriu. Și atunci japonezul – oricum sunt cam printre ultimii din acea zonă care mai păstrează – poate merge la birou, în sacou, să lucreze în cea mai modernă industrie tehnologică, dar, când vine acasă, se îmbracă în kimono și bea ceaiul după ritualul tradițional, așa cum se bea cu sute de ani în urmă.

A.A.: Ține, așadar, de voință, de educație și educare.

N.T.: Akira Tamba spune că japonezii sunt caracterizați printr-o lipsă de interes pentru conflict. „Pluralism”, numește el. Așadar, straturi incompatibile care supraviețuiesc simultan. El se referă la muzică, dar se poate extrapola: tehnologie și tradiție. În orice civilizație obișnuită, straturile incompatibile se exclud reciproc, așa că unul dintre ele trebuie să dispară, să cedeze în fața celuilalt, cum se întâmplă și la noi și în alte zone ale lumii. Dar ei, judecând nondialectic, nu țin să dea pondere unui nivel sau altuia. La noi, însă, cultura dominantă, de fapt

acea parte a ei care ține de consumism, a exterminat aproape în totalitate tradiția genuină.

A.A.: Care sunt principalele direcții ale cercetării etnomuzicologice pe care o derulați la Institutul de Etnografie și Folclor?

N.T.: După o perioadă destul de lungă în care m-am ocupat prioritar de muzică vocală folclorică, acum sunt implicat într-un proiect amplu, colectiv, destinat muzicii instrumentale de joc, mai precis muzicii de Căluș. Descoperi aici o inventivitate și o creativitate a interpretului popular uimitoare, care ascunde niște „legi” de organizare muzical-sintactică, încă insuficient cunoscute, ce așteaptă a fi descifrate.

A.A.: Credeți că e nevoie de o aprofundare mai mare a folclorului, a muzicilor tradiționale din partea studenților la Conservator?

N.T.: Cu siguranță! Cred că ar trebui studiat în adâncime atât folclorul est-european, cât și muzicile savante de pe glob. La Universitatea Națională de Muzică, eu țin un curs de Etnomuzicologie de două semestre, unde reușesc nu mai mult decât să trec în revistă principalele muzici de tradiție orală de pe glob și metodele de cercetare adecvate și mai există un curs de Folclor / Muzici tradiționale, cred că tot de două semestre, în care se încearcă, din câte știu, familiarizarea studenților cu aspectele concrete privind morfologia și sintaxa muzicii folclorice românești. Este totuși mai puțin decât se făcea când eram eu student. Dar, o idee își pot forma, astfel că, din când în când, câte unul dorește să rămână în domeniu.

A.A.: Toate eforturile dvs., atât în domeniul creației muzicale cât și al cercetării etnomuzicologice au fost răsplătite cu premii și distincții.

N.T.: Ești onorat când primești premii mai ales când vin din partea unor instituții pentru care ai o totală prețuire, cum ar fi Uniunea Compozitorilor și Academia Română. Deci, când colegii mei compozitori, sau oamenii de cultură, pe care eu îi stimez mult, consideră că mi se poate acorda un premiu, acest lucru este, pentru mine, mai onorant chiar decât diploma respectivă. Înseamnă că ceva din muzica mea poate plăcea și

asta este încurajator. În fond pentru ce altceva să scriem muzică?!

A.A.: Vă mulțumesc.

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Nicolae Teodoreanu

Nicolae Teodoreanu: Corneliu Dan Georgescu said about my music that it is contemplative and lyrical. He may be right. What I expect from music, be it mine or others', is that it be good to hear, music for the heart and for the ear, not for the eye or the brain, not for the tegument...

Starting with the 90's I had a certain interest in traditional music... I was attracted to pentatonic or pre-pentatonic diatonic structures, which had a certain clarity and simplicity, a certain light, and which I considered primordial, age-old musical forms. But, during my stay in the German space, I discovered that there is something simpler and "older than the pentatonic" (as Marius Schneider would put it). That "something" is sound itself, which is born from a universe of noise, of indeterminacy. Last but not least, I have also written several works related to Byzantine music. I tried to bring together two "immeasurable" kinds of music, as Stroe would say: Byzantine music and classic European music. I cannot say I have a programme, or a certain theoretical line that I follow. It is quite difficult to define oneself. My feeling is that I start more or less anew with each work.