

INTERVIURI

De vorbă cu Bogdan Vodă

Andra Apostu



Simțim mereu nevoia de a așeza fenomene și oameni între granițele unei definiții și nu cred că e un lucru neapărat benefic. Iată, însă, o definiție pe care compozitorul Bogdan Vodă și-a atribuit-o și care mi-a făcut o reală plăcere: „sunt un muzician care compune”. Simplu și concis iar afirmațiile ulterioare vin să completeze, „compoziția este un hobby costisitor” dar, în același timp, bucuria vieții sale, ipostaza în care se simte cel mai liber om al planetei. Deși un spirit efervescent și cu o multitudine de calități în cele mai diverse domenii, complementare sau nu muzicii, Bogdan Vodă iubește

și se simte împlinit de ipostaza de profesor. Lucrează cu elevii și studenții pentru un zâmbet, pentru bucuria lor de a fi înțeles ce li se dezvăluie în partitură. Tratează toate aspectele vieții sale cu un umor fin, plăcut și este bine ancorat în parametrul temporal, esențial pentru el, atât la nivel muzical cât și în viața de zi cu zi.

A.A.: Domnule Bogdan Vodă, am crezut că nu citești corect, v-ați născut în Algeria?

B.V.: Da, ambii părinți au fost geologi și au lucrat 3 ani în Algeria. Sunt, așadar, născut la marginea deșertului, într-o localitate mică, denumită Tizi Ouzou și nu știu mai nimic despre țara mea natală, pentru că am revenit în România când aveam doar 6 luni. Acum mi se pare riscant să o vizitez, date fiind anumite considerente de securitate, însă am o curiozitate față de civilizațiile arabe; ne place, mie și soției mele să călătorim în astfel de zone, dar ne căutăm locuri mai sigure. Cel mai aproape de Algeria am fost în Maroc. Nu există nimic algerian în originea mea; părinții mei sunt moldoveni, unul din Iași, celălalt din Târgu Neamț și în spatele lor există un amestec complicat, cu polonezi, nemți, destul de eterogen.

A.A.: Cum ați ajuns la muzică?

B.V.: Mama mea a făcut muzică la liceul de artă din Iași pentru că bunica mea cânta la pian. Se făcuse muzică în filiera germană din care ea provenea și s-a făcut muzică în casa bunicilor mei. Mama și-a dat seama la un moment dat că nu rezistă emoțiilor scenei și a devenit geolog, spre disperarea bunicilor mei și, la rândul ei, ne-a pus și pe mine și pe sora mea mai mare să facem muzică, pian, să împlinim, cumva destinul ei. Sora mea a renunțat destul de târziu, a făcut liceul de muzică George Enescu iar acum este un reputat medic ORL-ist care mai cântă la pian de plăcere, care are amintiri alături de colegii ei de clasă, de exemplu, Valentina Sandu Dediu și Dan Dediu, situație care mi-a dat mie ocazia de a cunoaște, prin ea, viitorii mei profesori și colegi. Eu am făcut muzică de la 5 ani serios, deși cântam acasă demult; îmi și desenasem o claviatură pe masă, la care cântam pentru că sora mea ocupase pianul. Mie chiar mi-a plăcut foarte mult și cred, sincer,

că într-o situație ipotetică în care aş avea ocazia să o iau de la capăt într-o altă viață, eu tot muzică aş face. Chiar în contextul în care sunt conștient de realizările mele modeste în acest domeniu și de posibilitatea de a face orice altă profesie, pentru că, cel puțin până la nivel liceal am fost testat și aş fi fost un elev de profil matematică-fizică fără probleme, nu aş face altă meserie în sensul de chestiune pe care să o poți face toată viața, pentru că definiția „profesiei” e foarte complexă, greu de clarificat sau de ajuns la un consens.

A.A.: Dar până la a compune a trebuit să mai jonglați cu diverse alte, să le zicem, meserii, preocupări, tocmai pentru a putea rămâne alături de muzică.

B.V.: În cazul meu, pentru a face muzică din plăcerea de a face muzică, am ajuns la tot felul de alte lucruri mai mult sau mai puțin depărtate de muzică: de la a lucra 8 ani de zile într-o editură muzicală austriacă, la construcții, imobiliare și multe alte domenii de activitate, pe care nu aş vrea să le enumăr aici, dar care nu au nicio legătură cu muzica. Oriunde aş fi, profesional vorbind, la muzică m-aş întoarce oricând, pentru că este locul preferat al vieții mele. Am încercat, am făcut multe și au fost vremuri în care am fost obligat de soartă să îmi fac treaba într-un cu totul alt domeniu pentru a-mi putea câștiga pâinea pentru familia mea și pentru a mă putea întoarce la poziția de cadru didactic la UNMB, spre exemplu.

A.A.: Ce fel de muzician sunteți, deci? Compozitor, dirijor, profesor?

B.V.: Și eu îmi pun întrebarea asta și e destul de greu de definit. Sunt muzician în sensul în care mă pricep într-o oarecare măsură în acest domeniu și îmi place mai mult decât orice altceva, mi se pare limbajul în care mă simt cel mai bine, ca peștele în apă.

A.A.: Haideti să mergem pe firul poveștii și să încercăm să stabilim identitatea dvs. muzicală...

B.V.: Am fost elev al unei reputeate profesoare de pian, Gabriela Enășescu, la liceul George Enescu, care la vremea respectivă era unit cu liceul Dinu Lipatti, și am fost apoi de-a dreptul îndrăgostit de doamna profesoara Ludmila Popișteanu, și am întâlnit mulți alți profesori buni de pian. Am avut minunata

ocazie de a fi elevul doamnei Popișteanu vreo 4 ani de zile, de prin clasa a zecea când am fost la niște cursuri de vară la Râmnicu Vâlcea, de care îmi amintesc cu drag - era singurul loc din țară unde se întâmpla un masterclass peste vară. Îndrăznesc să spun că abia atunci am devenit un pianist cu curaj și îndemânare. Tot către finalul liceului am luat și premiu la olimpiada pe țară și atunci mă simțeam în stare să cânt orice la pian. Din momentul în care doamna Popișteanu s-a prăpădit, bucuria mea de a cânta la pian a dispărut, practic, din activitățile mele. Nu mă gândeam să devin un solist, dar cântam cu atâta plăcere datorită ei, studiam de plăcere, poate și de rușinea de a nu mă face de râs în fața ei și pentru că avea un mod de a pune problema în fața unui interpret tânăr cu totul aparte. Niciodată nu mi-a impus nimic.

În același timp am mai avut un extraordinar sfătuitor și profesor, de teorie, armonie, forme, contrapunct, compoziție, pe numele lui Simeon Ulubeanu. Și lui îi datorez extrem de multe, mă primea mereu chiar și seara târziu și mă învăța atâtea lucruri cu atâta calm și cu atâta bunăvoință dar și cu umor. Îmi amintesc multe lucruri, discuții despre tehnici componistice, despre gândire muzicală. Îmi amintesc și de dictatele dânsului pe care cred că dacă le-aș dicta cuiva în necunoștință de cauză privitor la glumele domnului profesor, ar putea să stea la un fragment de două măsuri aparent simple câte 20-30 de dictări și să nu poată să îl scrie. Îmi pune mereu mîntea la încercare; ori de câte ori am avut un examen, riscam să greșesc pentru că îmi părea prea ușor față de tot ce îmi pregătea domnul Ulubeanu, cvintolete, debuturi cromatice în altă tonalitate decât cea a dicteului etc. Cei care l-au cunoscut și au ajuns să lucreze ceva mai mult timp cu dânsul sigur îl vor regăsi aici.

Prin clasa a XI-a a venit întrebarea ce o să fac, încotro merg mai departe. Mi-am pus problema de la cine am mai multe de învățat și nu am putut pune egal între profesorii de pian de la Conservator și Olah, Niculescu, Vieru... Nu că mă simțeam un compozitor, deși compuneam, improvizam, însă ideea de a cunoaște, de a sta lângă acești oameni, de a învăța de la ei comparativ cu orice profesor de pian când eu aveam deja unul extraordinar acasă, mi s-a părut cea mai bună

opțiune. Era evident că aveam enorm de câștigat de la acești mari maeștri, nu puteam să pierd șansa asta. Și asta cred că este prima mea definiție: un muzician care compune.

A.A.: Cum a fost relația dumneavoastră cu maestrul Tiberiu Olah, v-a marcat cu siguranță...

B.V.: Oo, în primul rând teza mea de doctorat care se referea la anumite lucruri pe care le-am înțeles (cât am putut eu înțelege), și pe care le-am învățat de la maestrul Olah, mi s-a părut a fi un minim gest de curtoazie, dacă nu un omagiu din partea unei furnici către o statuie greacă perfectă. Trebuie spus că Tiberiu Olah a fost prezent în viața românească cu cel puțin două lucruri: primul - compozitorul genial, cu idei originale și cu o creativitate complexă, particulară, cu o expresivitate unică, dar și al doilea - profesorul extraordinar. Ar fi bine să vă uitați cam câți dintre marii compozitori români au fost discipolii dânsului și nu cred că există vreunul care nu îi mulțumește pentru cele învățate. Poate un singur lucru ar putea fi criticat, sau nici măcar atât ci, mai degrabă, constatat, o trăsătură a personalității sale care conținea un singur defect în fața societății, și anume, avea o modestie de-a dreptul patologică. Asta îi crea, la un moment dat, un anumit impas în societate pentru că în ziua de astăzi dacă nu te lauzi singur, cică nu te laudă nimeni. El era prea modest, nesigur privitor la valoarea lui. Devenea însă extrem de liniștit în momentul în care deschidea o partitură și analiza ceva. Analizele dânsului abordau lucrări care se întindeau de la Gesualdo la Ligeti, de la Mozart la Mahler, de la Beethoven (unul dintre favoriții lui) la Lasso, în orice direcție și cu niște salturi în istorie, de la o săptămână la alta, de multe sute de ani, aparent destul de lipsit de continuitate. De fapt, el arăta că anumite procedee componistice, anumite moduri de gândire, trec peste nivelul de limbaj, de epocă și sunt valabile oricând, sunt lucruri generale și poți să afli tehnici sau moduri de gândire foarte moderne la compozitori de la care poate nu te așteptai. Și ceea ce era fabulos era faptul că, sigur, discuția nu era de formă sau limbaj la modul simplist - uite, aici modulează nu știu unde sau așa ceva, asta era subînțeles, ci modul în care observa anumite aspecte, mai ales în ceea ce însemna temporalitatea

segmentelor, conexiunile de tempo, de energie, de informație. De asemenea, finețea cu care observa orice fel de glumă sau artificiu în orchestrație, era extraordinară, iar analiza asta se întâmpla câteodată să lovească, la câte un an doi distanță, aceeași lucrare. Am imaginea lui Tiberiu Olah povestindu-mi, să zicem, partea I din Simfonia a cincea de Beethoven, în anul I (să zicem, nu mai știu precis), altă dată prin anul IV, altă dată prin anul VI, la Master și nimic nu se repeta. Deci am vorbit 6 ore despre o lucrare, în trei întâlniri și nu s-a repetat nimic, conexiunile erau mereu altele, iar modul în care reușea să ne dea convingerea unor legături subtile între elementele tematice, între cele tematice și cele macrostructurale, între cele tonale și cele ritmice, scotea la iveală lucruri la care nu te așteptai și care mergeau întotdeauna în zone foarte profunde.

Îmi amintesc un studiu al dânsului despre un sunet simbol în Simfonia Neterminată de Schubert¹, un studiu care poate să îți arate cât de minunat și de diferit față de toată lumea poate să gândească în muzicologie un compozitor. E chiar o recomandare pe care o fac mereu tinerilor muzicologi. Eu cred că nu a mai fost altul pe planetă înainte de Olah și nici după el care să gândească așa. Iar când apărea întrebarea inevitabilă „...dar credeți că Beethoven chiar s-a gândit la asta?” răspunsul era „Nu mă interesează” și nu era un răspuns lipsit de grație și sinceritate la adresa compozitorului, ci pur și simplu dânsul credea sincer că la un moment dat ceea ce discutăm noi era un potențial al materialului sonor, ca și cum muzica avea propria ei viață. Și m-am descoperit și eu scriind muzică uneori, sau uitându-mă mai târziu la muzica mea cu momente în care structura a generat structură. Elementul de limbaj, momentul X din piesă a avut tot potențialul și a trimis muzica către momentul Y, fără voia declarată a compozitorului.

A.A.: Ca un subconștient al muzicii, al compozitorului?

B.V.: Exact! Iar Olah a fost o lecție de viață despre ce înseamnă adevăratul maestru. Dacă e o boală pe care o are

¹ „Nota simbol” de geneză tonală în *Simfonia Neterminată* de Schubert – Revista Muzica, nr. 3/1998

societatea actuală, între multe alte boli, „măiestrește” chiar pe toată lumea și poate nu sunt toți maeștri. Ori nu poți pretinde să fii numit așa, când noi le spuneam „maestru” lui Olah, Niculescu, Stroe, lui Ludovic Bacs, de exemplu; erau oameni cu o experiență de viață imensă, cu realizări extraordinare în spate, cu un comportament simplu, calm, fără vreo presiune de a demonstra cuiva ceva.

A.A.: Ați lucrat și cu doamna Myriam Marbe, și cu maestrul Aurel Stroe și nu numai. Nu era derutant? Nu deranja pe nimeni?

B.V.: Da, am lucrat și au fost experiențe extraordinare. Am fost trimis de domnul Ulubeanu în clasa a 12-a să mă pregătesc suplimentar la improvizație cu Myriam Marbe. Din păcate, nu ne-am văzut de prea multe ori, dar cele câteva întâlniri de improvizație au fost, pentru mine, treceri în altă lume! Libertatea cu care se întâmplau pe pianul dânzei momentele de improvizație în orice limbaj, stil, arie expresivă, erau extraordinare și îi sunt recunoscător. A fost o întâlnire pe care am prețuit-o foarte tare. Din păcate nu poți să fii în curtea tuturor în același timp și cred că alegerea mea a fost cea mai aproape de ceea ce sunt eu ca personalitate și de ce aveam nevoie și atunci și acum.

Trebuie spus că observăm în societate această intoleranță la faptul că un tânăr muzician se duce să ceară sfatul către altcineva, nu către profesorul lui de la clasă. Sunt profesori, din păcate, care nu permit elevilor lor să meargă la masterclass la altcineva. În perioada aceea, să ieși de pe ușa lui Olah și să treci vis a vis la Vieru, să zicem, nu era cu supărare. Această problemă a tânărului care își caută momente, puncte de sprijin, era ceva absolut normal. Eu îi invit din prima zi pe studenții mei să meargă, dacă doresc, să vadă ce se întâmplă la alte clase, să arate lucrări, să întrebe, să compare...

Am avut norocul să merg la cursurile grozave de vară pe care maestrul Aurel Stroe le ținea la Bușteni în anii 90. Am mers ani de zile la rând, am avut și șansa de a fi bursier. Într-una din veri a predat despre lucrul cu clase de compoziție în funcție de sistemul de acordaj și cum bazele fizice ale acestei

teorii păreau prea complicate pentru unii dintre colegii mei compozitori, cu bază matematică zero, eu care am priceput mai repede anumite lucruri, m-am descurcat. Drept care am fost invitat în ediția următoare ca bursier. Au fost niște ani de gândire dramaturgică și filosofică la adresa muzicii, dincolo de tehnica propriu zisă, care combina elemente pe care la Olah nu le întâlneai. Olah nu a fost interesat de gândirea și tehnica existente într-un raga indian, de pildă, pur și simplu nu făcea parte din paradigma lui culturală, el avea în schimb elemente extraordinare din școala rusă, finețe armonică și orchestrală deosebite. Nu știam în ce direcție va merge compoziția mea și am căutat tot ce puteam acumula din diverse locuri.

Un alt amănunt important pentru evoluția mea a fost faptul că mă vedeam destul de des cu maestrul Nicolae Coman, căruia am avut plăcerea să îi cânt o piesă pe la 10 ani, care m-a ascultat într-un recital, i-a plăcut și mi-a dedicat o altă piesă. Din momentul în care a auzit că mă interesează compoziția, mă chema din când în când să îi arăt lucrările și apoi mi-a fost profesor de armonie, ca atare multe lucruri le-am învățat de la dânsul. Detaliile în aspecte ale armoniei tonale și modale au fost minunate, din păcate în ziua de astăzi nu prea ne mai putem permite să predăm armonia tonală, la nivel universitar, în zona asta de libertăți și soluții fine excepționale. E adevărat că eu am avut ocazia să fiu asistentul dânsului, dar și al domnului Buciu, ceea ce crea diferențe semnificative de abordare a seminariilor. Dar asta m-a făcut să îmi pun și întrebări despre ce e esențial, important, ce pot să preiau de la fiecare și ce nu pot să-mi permit – trebuie să ne gândim totuși că le dăm copiilor un limbaj și o știință care trebuie să fie funcțională.

A.A.: Și dumneavoastră, ca student, ați avut alături mulți profesori foarte buni, foarte iubiți.

B.V.: Să ai compoziție cu Olah, forme cu Ștefan Niculescu, Dan Buciu, orchestrație cu Nicolae Beloiu, contrapunct și semiotică cu Dinu Ciocan, teorie cu Dragoș Alexandrescu, dar și foarte tinerii asistenți Valentina Sandu, Dan Dediu, Antigona Rădulescu, Christian Berger, am avut norocul întâlnirii și lucrului cu acești oameni minunați la licență,

adică la studiile de bază, apoi la master. Aș exemplifica și situații în care, de exemplu, Dragoș Alexandrescu ne obliga la ora opt dimineața să corectăm cu creta pe tablă nu doar ortografia dar și caligrafia unei cozi de optime, spre disperarea noastră, dar apoi, când am lucrat în editura austriacă și le explicam eu lor niște reguli, iar ei se mirau de unde le știu, am mulțumit pentru răbdarea și insistența de a ne învăța lucrurile respective. Nu există, deci, un alt loc în care mi-aș fi dorit să fiu, ci doar la Conservatorul din București, actuala UNMB.

A.A.: Deci sunteți un compozitor!

B.V.: Nu pot să spun că sunt un compozitor. De ce? Pentru că dacă este să fim sinceri, marea majoritate a compozitorilor români au ca iubire a vieții lor compoziția, dar dacă profesia se numește activitatea cu care îți câștigi pâinea cea de toate zilele, aici e altă discuție. Majoritatea trebuie să fie profesori, dirijori, etc., pentru a putea să își permită să compună ceea ce își doresc. Există și opțiunea de a compune ceea ce constituie o cerință a publicului, a pieței, dar eu am refuzat asta, mi s-a părut un lucru pe care nu îl pot face, să mă trădez pe mine, să trădez ceea ce îmi place, să trădez ceea ce s-a chinuit familia mea să îmi asigure. Ascult muzică de divertisment cu drag, o dansez, o apreciez până la un anumit nivel, dar nu pot spune că am făcut atâția ani de școală, ca să mă ocup cu asta. Nu m-aș simți deloc bine să fiu obligat să scriu muzică pop astăzi. Încă o dată: neavând o lipsă de respect față de muzica pop, ci pentru că eu mă ocup cu un alt fel de muzică și las acest lucru celor care fac bine muzica pop. Sunt și mulți care fac asta foarte bine. Dar asta nu e muzica mea. Ori eu dacă scriu o muzică pe care o numesc cultă sau clasică, serioasă, cred că mă ocup de un hobby costisitor. Are valoarea unui hobby cu precizarea că pentru mine, cuvântul hobby înseamnă ceva extrem de onorant pentru că este ceva ce un om face cu tot sufletul. Că nu reprezintă profesia lui, asta e, dar o face cu toată ființa lui, modul de a se raporta la acel hobby, cum se implică, este semnificativ mai important decât modul în care se implică el acolo unde își câștigă pâinea. Dacă vreți, pentru mine compoziția este un hobby pe care eu îl practic din când în când și este bucuria vieții mele pentru că e momentul în care mă simt

cel mai liber om al Planetei. Nu e nimeni atât de liber ca un om care are un creion în mână și un portativ. Dacă cineva vrea să scrie o poezie, e dependent de anumite elemente ale limbii în care se exprimă, de care nu poate scăpa; dacă cineva merge în zona vizualului, a artelor plastice, are și acolo un număr de convenții și de blocaje legate de formă, de cromatică, de proporții, care îi cer anumite lucruri, mai ales că percepția umană principală este cea vizuală și există anumite așteptări. Ori în muzică sunt zero obligații. Când cineva merge la o expoziție de pictură știe la ce se duce, are niște așteptări anume. Ori eu dacă merg la un concert în SIMN, de pildă, dacă există un compozitor și un titlu pe care nu îi cunosc, habar nu am la ce să mă aștept, până nu aud primele sunete. Nu există niciun fel de indiciu care să te apropie de muzica pe care urmează să o primești. Ori asta e o libertate extraordinară, și din partea publicului și din partea compozitorului; în momentul în care creatorul pleacă la drum cu o piesă, nu e obligat cu nimic față de nimic.

A.A.: Dacă sunteți absolut liber, înseamnă că și muzica pe care o scrieți reprezintă adevărul artistic absolut al compozitorului Bogdan Vodă.

B.V.: Teoretic, da. Îmi pare absolut aberant să nu fii dornic să exprimi nimic sau să fii dornic să exprimi ceva ce alții așteaptă de la tine, în contextul în care faci chestia asta furând din timpul familiei tale, din restul de energie care îți rămâne după activitățile obișnuite, doar ca să obții un beneficiu de...? De imagine? Mi s-ar părea groaznic să trebuiască să fac așa ceva.

Eu am avut o perioadă în care nu am scris, nu am compus, pentru că am fost ocupat cu alte laturi ale vieții profesionale, ale activității didactice. După ce am terminat a doua facultate, dirijatul, am avut o perioadă în care lucram foarte mult la editura de care am vorbit mai devreme, ContempArt, care făcea parte dintr-un grup mai mare în care se scriau tot felul de muzici. În acea editură eu am scris lucrări contemporane importante, de exemplu Gyorgy Ligeti, *Le Grand Macabre*. A scris aproape un an de zile o operă de Ligeti, a însemnat o altă școală de muzică. Dincolo de faptul că uneori

era o pierdere de timp, între un vals de Strauss și o lucrare de Matthias Pintscher care iarăși a fost unul dintre compozitorii căruia i-am scris partituri pentru această editură, era clar ce aș fi ales. Mi-a plăcut foarte mult să mă pot uita în partitură cu curiozitatea unui muzician căruia îi place să vadă cum gândesc alții, să pot să îmi imaginez ce se întâmplă în muzica respectivă. Era un moment în care predam deja la Conservator, mă înscriesem la doctorat, primul copil era mic, mă apucasem de o mini carieră de dirijor, care îmi fura toată efervescența de moment, iar compoziția a căzut, în mod firesc, pe ultimul loc. Mergeam la maestrul Olah din când în când să îl salut și eram rușinat pentru că mereu mă întreba ce am mai scris.

Când am reînceput să compun, am avut senzația că mi s-au clarificat niște lucruri, s-au așezat. Și atunci partea asta de viață în care scrii niște lucrări a devenit un fel de activitate pe care o practic din când în când. Recunosc că fac acest lucru cu mult mai mare drag atunci când știu că lucrarea îmi va fi cântată. Dacă e să mă apuc să scriu o piesă pentru că mi-a venit mie ceva în minte și în suflet dar nu știu dacă vreodată va avea ocazia să fie cântată, e mai greu de explicat, celorlalți membri ai familiei, dar chiar și mie. Bucurându-mă de faptul că anumiți oameni, interpreți, au binevoit să îmi cânte o anumită lucrare și eventual să îmi mai ceară încă una, sau în alte situații pur și simplu am fost întrebat, și le mulțumesc interpretelor mei pentru asta, pentru că, de fapt, compozitorul există nu când zgârie hârtia și lasă niște semne acolo, ci atunci când muzica începe să existe cu adevărat ori, fără interpret, nu exist.

Compoziția rămâne activitatea în care mă simt cel mai bine, pentru că având o hârtie în față nu mă simt a avea nicio limitare în afară de timp și energie, ale mele, care, în cazul ăsta sunt folosite cu mare plăcere.

A.A.: Și nu v-ați oprit doar la a studia compoziția...

B.V.: Din anul 3 am hotărât că trebuie să mai fac ceva; aveam de gând să mă însor. Mi s-a cântat un cvartet de coarde și mi s-a achiziționat de către Uniunea Compozitorilor. În momentul în care am aflat că voi primi bani pentru asta m-am gândit că va fi extraordinar. Deși foarte bine plătit, față de acele vremuri, mi-am pus problema cum îmi voi crește viitorii copii și

mi-am dat seama că a compune este orice altceva dar nu o profesie din care să îți câștigi pâinea cea de toate zilele.

Și aveam un coleg mai mare căruia îi mulțumesc pentru „atenționare”, foarte bun prieten, Radu Popa, membru în aceeași grupare de tineri care făceau lucruri muzicale, alături de Irinel Anghel și Liviu Marinescu pe atunci. Radu a fost cel care din tânăr compozitor a schimbat direcția către dirijat și mi-a zis că e nevoie de dirijori, că e o nevoie pe piață, iar cu argumentul că a venit maestrul Bacs la Conservator m-a convins. Îl văzusem și ascultasem deja, cu niște lucrări extraordinare în primele ediții ale SIMN, din 91, 92. M-am înscris la dirijat nu pentru că simțeam vreo pasiune extraordinară pentru dirijat – chiar pot să spun că primele mele experiențe de dirijor de cor cu domnul profesor Petre Crăciun nu au fost cine știe ce dovezi de mare talent în domeniu, nu aveam o gestică expresivă natural, în plus eram atunci un introvertit. Nu pot să spun că ceva din ce eram eu atunci anunța cumva activitățile pe care le-am avut ulterior, însă eu am început studiile de dirijat în contextul în care mi-am dat seama că în primul rând voi învăța niște lucruri de acolo, mai ales cu maestrul Bacs. Recunosc și că m-a speriat puțin lipsa de perspectivă a profesiei de compozitor.

În momentul în care am dat admitere și maestrul Bacs a acceptat să mă ia la clasa dânsului, au fost 5 ani absolut fantastici, în care am învățat foarte multe lucruri. Trebuie să menționez că aveam și o orchestră foarte bună și exigentă, în cele 10 degete ale Veronei Maier, corepetitorul clasei atunci. Maestrul Bacs m-a aruncat, efectiv, pe podium, la Festivalul pentru Tineri Dirijori de la Craiova, eram mai puțin decât un copil; era un gest de curaj, de a ne arunca în piscină pentru a ne învăța să înotăm, înainte de a ști să mergem. Acest gest, alăturat multor altora, în care m-a susținut necondiționat și m-a învățat atâtea lucruri minunate, muzicale și umane (familia domniei sale a devenit un fel de model de urmat, excepțional), a făcut să îl ador și să îl pomenesc pe veci. M-a învățat să cultiv prietenia și colegialitatea, pentru că e loc pe planeta asta pentru toți. Ceea ce nu știu dacă alții au primit, dar eu țin minte această lecție, care face la peste 25 de ani distanță, să pot să

fiu prieten cu colegii mei de atunci de clasă, Radu Popa, Tiberiu Soare, Tiberiu Oprea, ceilalți chiar dedicându-se profesiei de dirijor într-o proporție aproape totală. Mă bucur pentru ei, sunt mândru că am fost pe aproape și cred că și maestrul Bacs zâmbește, de acolo, de sus.

A.A.: Probabil că zâmbește pentru că acum îndrumați în ale educației muzicale mulți studenți, nu numai în aria studiilor teoretice dar și dirijați una dintre orchestrele Universității Naționale de Muzică, orchestra *Concerto*.

B.V.: Nu știu ce crede maestrul Bacs despre ce fac, dar eu mă distrez dirijând și îmi folosesc mica mea experiență de compozitor ca să practic educația muzicală, adică să fiu profesorul de orchestră al unor tineri de la UNMB. Această formație, de ani buni, participă la SIMN cu programe de muzică contemporană, e adevărat, adaptate nivelului muzicienilor tineri. Dar în momentul în care vezi că poți convinge niște tineri de 18-20 de ani să cânte cu plăcere ce am cântat noi: George Balint, Vlad Baciu, Christian Berger, Nicolae Brânduș, Dan Dediu, Violeta Dinescu, Valentin Doni, Adina Dumitrescu, Valentin Gheorghiu, Liviu Glodeanu, Adrian Iorgulescu, Myriam Marbe, Tiberiu Olah, Andrei Tănăsescu, Mihaela Vosganian, este extraordinar. Am cântat foarte multă muzică românească. Bucuria asta de a face muzică cu ei și de a-i face să înțeleagă și să participe cu plăcere la un act de creație contemporană, pe mine mă bucură tare și cred că de vină e tot bucuria de a fi compozitor, într-o anumită proporție. Când am avut, de exemplu, ocazia de a vedea cât de frumoasă este *Wagner Under* a lui Dan Dediu și cât de bine a putut să sune – e adevărat, cu niște soliști foarte buni – acest lucru s-a transformat într-una dintre cele mai frumoase experiențe din viața mea dirijorală: să cânt o piesă a unui om pe care îl admir și îl iubesc, care mi-a îndrumat teza de doctorat și m-a învățat atâtea, pe de altă parte, de a fi pe scenă alături de unul dintre cei mai mari tromboniști pe care i-a văzut România, Barrie Webb cel tânăr, la cei 70 de ani dând lecții de muzicalitate și energie studenților mei, sau Marius Ungureanu ori cei doi nordici care au cântat la oboi și corn englez – Judith Blaauw,

respectiv corn (francez) – Erik Sandberg, toate acestea în deschiderea unui mare festival internațional, la Ateneu!

A.A.: Nu e dificil să păstrați laolaltă această orchestră în condițiile în care pleacă și vin anual un număr destul de mare de instrumentiști?

B.V.: Nu e niciodată aceeași orchestră, pentru că pierd în fiecare an cam 30-40% dintre instrumentiști. În fiecare an o luăm de la zero și ne bazăm, e adevărat, pe câțiva care ar reprezenta, așa, o vagă coloană vertebrală, pentru o perioadă de 2-3 ani. E plăcut, totuși, pentru că între a dirija o filarmonică oarecare, în care energia e îndoielnică și a lucra cu copiii, eu prefer tinerețea oricând. Cred, sincer, despre viața mea că Bunul Dumnezeu, când am vrut eu ceva și nu s-a putut m-a păzit și când nu credeam că am vreo direcție, am primit câte un cadou de care am rămas surprins și care mi-a priit foarte tare. Revenind, prefer oricând să lucrez o săptămână cu studenții mei decât o săptămână cu anumite orchestre din țară. În primul rând că studenții mei sunt vii, sunt dornici să afle lucruri, sunt încă ușor de a fi treziți la viață, în timp ce câteodată, în orchestrele românești trecerea de la citirea la prima vedere, și ea o corvoadă, la performanță, se face cu chinuri ce depășesc nașterea. Cam asta este, e îngrozitor să tragi de niște oameni care îți explică, din figură sau chiar cu subiect și predicat, că e destul, de ce vrei mai mult? Totuși, acești copii, studenții, care în prima zi nu înțeleg nimic, progresează de la zi la zi, iar când își dau seama că sunt pe calea cea bună, zâmbetul pe care îl afișează este inegalabil.

A.A.: Deci sunteți și dirijor...

B.V.: Că sunt dirijor e discutabil, că sunt compozitor e de asemenea, discutabil, cred că mai bine ar fi să afirm că sunt un profesor care se bucură cel mai tare de faptul că cineva pleacă fericit, că a înțeles ceva în urma întâlnirii cu mine. Dacă cineva a rămas cu ceva care să-i fie folositor, cred că asta reprezintă succesul meu, pentru că nu mă simt un muzician despre care trebuie să se scrie în vreun dicționar, dar mă simt un profesor, un muzician care face cu plăcere muzică. Dacă pe unii îi inspiră asta, iar pe alții faptul că au înțeles unde se termină motivul 1 sau ce înseamnă o cadență întreruptă sau

care e logica dramaturgică a unei forme de sonată sau mai știu eu ce, pentru mine e o satisfacție.

A.A.: Deci oferiți, deschideți și fiecare își ia ce are nevoie, nu simțiți că vă consumă într-un fel?

B.V.: Nu cred că e o risipă, cred că e o datorie cumva, pentru că oameni mult mai valoroși ca mine, pe care i-am menționat mai devreme, mi-au pus mintea și sufletul lor pe tavă și mi se pare de bun simț ca atunci când ai primit ceva, cândva să dai înapoi, e chiar o obligație. Un lucru pe care cred că trebuie să îl predau în zilele noastre, este acela de a-i învăța pe elevi și pe studenți că ceea ce este scris într-o carte, ceea ce spune domnul Vodă la un curs, reprezintă o părere și ei au obligația de a nu accepta nimic informațional, crezând că e adevăr, doar pentru că e afirmat de un profesor sau apare în vreo carte. Ei trebuie să prelucreze informația și să o asimileze până la proba contrară, care poate veni a doua zi sau niciodată. Faptul că primim foarte multă informație în ziua de astăzi ne face incapabili să reacționăm, să ne apărăm, să sortăm ce avem nevoie și cred că este o tactică aplicată societății, ce face ca în contextul unor informații în cantități enorme, tu ca persoană să nu ai timp și capacitate de absorbție și prelucrare a datelor. Nu mai ai ocazia să cugeți, trebuie doar să înghiți informația respectivă, fiind absolut incapabil să reacționezi la ceea ce ți se întâmplă. A distinge ceea ce e adevărat de ce e fals e foarte greu, e și mai greu să distingi ceea ce este adevărat pentru tine! Suntem într-o zonă în care vorbim de o artă, vorbim de un limbaj care nu are reguli fixe, de interpretare, care înseamnă retrăirea și punerea alături de adevărul compozitorului, care nu e clar obiectiv, a personalității tale, care e unică, în cazul interpretului.

A.A.: Atunci ce înseamnă adevăr?

B.V.: Înseamnă să nu fie minciună, să nu îți bați joc de mesajul artistic, dar un adevăr absolut nu știu dacă suntem noi capabili să atingem. Cei care mă cunosc mai bine știu că în postura de profesor scap câteodată în discursul meu cu studenții niște minciuni îngrozitoare, niște falsuri grave, în speranța că cineva reacționează; în momentul în care, câteodată, anumite generații tac și înghit orice, este o ocazie să

glumesc, să îi fac atenți la acel lucru. E lecția pe care am primit-o și eu în viața mea, dar cred că, dacă măcar asta ar înțelege studenții din contactul cu mine, ar fi deja suficient cât să nu îmi pară rău că ne-am întâlnit. Eu am bucuria, plăcerea, de a fi lăsat să predau mai multe materii și ca atare, schimbându-se între ele, să îmi pot permite să îmi schimb abordarea de la o generație la alta, să nu mă plictisesc și să am ocazia în care cu anumiți tineri să mă întâlnesc la mai multe discipline, să pot crea anumite elemente de conexiune, de interdisciplinaritate. Pentru că dacă e ceva ce pare să fie în suferință în învățământul ăsta universitar muzical este că fiecare își face disciplina lui și uită total de celelalte discipline, față de care există o intercondiționalitate. Lipsa de comunicare, de continuitate a profesorului de armonie cu cel de contrapunct, între cel de forme și cel de armonie, la un moment dat creează anumite blocaje în gândirea tinerilor. Iar când am șansa să le fiu profesor la mai multe materii, îmi face plăcere să continuăm discuții începute la o materie, la o alta, și să constatăm împreună că rămân multe lucruri valabile.

A.A.: Aveți o perspectivă bună asupra sistemului educațional muzical prin legătura pe care o faceți între învățământul preuniversitar și cel universitar, pentru că predați studii teoretice și la Colegiul Național de Muzică „George Enescu” din București.

B.V.: Nu știu dacă putem vorbi de sistem, e prea complex pentru mine, pentru situația pe care o trăim acum. Un sistem educațional ar presupune existența unei priviri generale de ansamblu, de deasupra, ori dacă privirea de deasupra este dată de Ministerul Educației, îndrăznesc să spun, pe proprie răspundere, că „specialiștii în educație” sunt doar de două tipuri, didacticienii generaliști care nu pot preda nimic nimănui, respectiv profesori submediocri, dar plini de aere de superioritate. Și afirm asta după ce am avut nenumărate încercări de a dialoga cu „specialiștii” din Minister, după ce câțiva ani de zile am lucrat în Institutul de Științe al Educației, ca specialist - muzician, în încercarea de a înnoi programele școlare.

Îmi pare rău, dar sistemul educațional are în zona de decizie, a celor ce ar trebui să aibă viziune, oameni cu o minte foarte îngustă și cu o lipsă totală de viziune de ansamblu. Majoritatea au o lipsă totală de talent pedagogic (repet: nu cred că ar putea preda nimic nimănui) și au niște blocaje intelectuale care se rezumă la două cuvinte, „reformă” și „creativitate”. Eu am demisionat de la Institut în momentul în care programele de gimnaziu impuneau, între altele, existența unui manual de Educație Fizică. Nu am putut fi părtaș la asta, nu pot să fiu părtaș într-o cârdășie între edituri și autorii de programe, în contextul în care se fac presiuni din partea autorilor de manuale să se modifice programa, ca să nu trebuiască să modifice dânsii manualul, pe care l-au făcut înainte de publicarea programei. Din păcate am cunoscut dedesubturile politicii românești în domeniul educațional și mă îndoiesc că putem vorbi de un sistem educațional. Cred că putem vorbi de insule de normalitate. Insule de normalitate pot însemna clasa de pian a doamnei Zamfirescu de la liceul Enescu, poate însemna, într-o anumită proporție UNMB, poate însemna clasa de teorie sau cor a cuiva, astea sunt insulele.

A.A.: Așadar insulele sunt, de fapt, oamenii...

B.V.: Exact! Oamenii care sfințesc locul și cred că există destui oameni care au dorința de a îi face pe ceilalți să priceapă ceva și atunci găsesc și metoda necesară cu care să predea orice oricui. E ceea ce m-a ghidat pe mine de când eram tânăr student la disciplina didactică, mi-am asumat faptul că modul în care pui problema poate să îl convingă sau poate să îl învețe pe orice copil, orice, dacă știi cum să abordezi aspectul respectiv. E o falsă problemă că anumite lucruri nu sunt abordabile mai devreme, e o falsă problemă că anumite lucruri nu se pot face decât cum se fac acum...

Eu am și circulat foarte mult și am observat lucruri foarte interesante, precum o școală britanică de tip general, unde se face muzică și armonie cu copiii de clasa a cincea, iar la clasa a șasea, copiii fac cadențe la pian direct, autentice, plagale, întrerupte, și pricep asta și mai vine un coleg și pune și el melodie pe deasupra, asta în timp real, la comandă. Deci ei practică armonia tonală la clasa a șasea într-o școală privată,

de prestigiu – Christ Hospital School, repet – fără profil muzical, iar noi eliminăm, printr-o ilustră specialistă a Ministerului Educației, armonia din clasele a noua și a zecea, pregătindu-se (din fericire fără succes) eliminarea totală din liceu a disciplinei, pentru că respectiva “personalitate” avusese cu armonia o relație dezastruoasă. Asta spuneam despre sistemul educațional, discuția e foarte lungă.

Eu am uneori fericita situație în care anumiți elevi de la liceu îmi devin studenți și mergem într-o anumită continuitate, chiar dacă uneori e puțin plicticos pentru că o luăm cam de la început în anul I de facultate și trebuie să țin cont și de cei care nu au aceeași pregătire.

Am avut contact și cu școli din provincie, și cu liceul Enescu la care predau în prezent, îmi place să cred că știu ce se întâmplă în instituțiile românești de muzică și nu numai, urmăresc cu mare atenție concursurile, olimpiadele, deși nu acolo e nivelul învățământului. Acolo sunt vârfurile și profesori care se ocupă cu mare grijă de ei, din păcate există și o politică asociată acestor evenimente competiționale, care e foarte tristă... Mă interesează, deci, fenomenul, și am încercat timp de 2 ani și jumătate să mă implic în ceea ce înseamnă politica statului român privind educația, curricula la nivel preuniversitar, dar rezultatele sunt sub așteptările mele. Au ieșit niște programe noi. Vorbesc de teoria muzicii, educație muzicală, muzică și mișcare, care au o anumită contribuție a mea. A fost o încercare de a da înapoi în sistem lucrurile pe care le criticam de afară și la un moment dat am fost invitat de a participa activ, la făurire. Doar că între invitația și promisiunea de „hai să ne apucăm de treabă” și modul în care a fost acceptat să se lucreze, a fost o diferență notabilă, iar de la un anumit nivel lucrurile nu au mai fost funcționale. Iar când anumite elemente ale sistemului educațional evoluează așa, timpul meu devine mult prea prețios și prefer, deci, să mă întorc la creionul meu pe cinci linii ale portativului, unde nimeni nu îmi poate spune dacă pun o pauză sau sol, dacă pun diez, optime sau șaisprezecime...

A.A.: Și ați creat manualul de teoria muzicii de clasa a cincea, în colectiv.

B.V.: Două aspecte sunt de povestit. Am făcut împreună cu șeful grupului de lucru care a fost specialistul nostru cel mai important în teoria muzicii, Olguța Lupu, cu colega mea Tatiana Hilca de la UNMB și cu colega mea de la liceul Lipatti, Anca Haralambie, două manuale: unul de clasa I, de care suntem foarte mândri, pentru că știm că lucrează foarte multă lume pe el și ne-am chinuit aproape un an de zile să facem un manual activ și atractiv pentru o disciplină aridă pentru copii, cu desene, modele și modalități de abordare care să le fie folositoare profesorilor, și un manual de clasa a cincea ca să se înceapă logic și ciclul al doilea. Acum există în lucru un manual de clasele a doua și a șasea, care, din păcate sunt întârziate din cauza activităților de toate felurile pe care grupul nostru de lucru le-a întâmpinat.

Trebuie să spun că nu există vreun interes al Ministerului Educației de a lua în calcul un astfel de manual. Singurele manuale care prezintă interes pentru stat sunt cele care vizează 60-70 de mii de elevi, manualul de sport sau de geografie, care se editează în 70 000 de exemplare, drept care este interesant din punct de vedere economic. Un manual de teoria muzicii, de care au nevoie un număr de aproximativ 1000 de elevi, este neviabil economic.

Asta e societatea în care trăim și fără vreun alt scop decât acela de a oferi, după ce ne-am chinuit să modelăm niște programe educaționale și un suport pentru a aplica acea programă nouă, celor dornici.

Eu am mai lucrat în domeniul educațional, făcând un postdoctoral la UNMB, în care exact asta am studiat: elemente de continuitate și diferență între sistemele educaționale din Europa și în România și uitându-mă la ce se întâmplă exact în zona asta, a studiilor teoretice muzicale, am făcut o analiză a manualelor aflate în uz, toate având între 30 și 40 de ani vechime de la concepție, reeditate de multe ori cu schimbări sub 2% sau chiar sub alt nume, ceea ce mi se pare și foarte ciudat, dar cu niște excese, fie în zona unor dificultăți ieșite din comune, apărute brusc, fără vreo pregătire, fie în domeniul lipsei de continuitate. Așadar, rezultatele analizelor mele, SWOT-urile mele, arătau groaznic. Direcția în care trebuiau

trimise aceste manuale, de urgență, părea să fie aceea de a fi puse pe foc. Și nu poți să faci asta, pentru că tinerii au nevoie de manuale și nu poți doar să le critici. Tu ce ai făcut? O analiză? Atât? Noi am făcut acest grup, am lucrat destul de alert și susținut o perioadă de timp, am mai scăzut viteza, dar nu am renunțat.

A.A.: Ați conceput și un manual de armonie. Având în vedere că ați fost asistentul domnului Buciu dar și al domnului Coman, așa cum spuneți mai devreme, și pentru că știm că există diferențe de abordare a armoniei între cei doi, ce abordare ați ales să utilizați în acest manual?

B.V.: E mai mult Buciu decât Coman. Și pentru că se adresează studenților de la canto, l-am văzut ca pe o necesitate în contextul în care ei aveau la dispoziție doar un an de zile de a porni de la zero și să ajungă la infinit. Scopul meu era să îi fac să analizeze cu atenție și cu înțelegere limbajul tonal dintr-o arie sau un lied al lor, să înțeleagă modulația, modurile de rezolvare ale unor disonanțe, când vorbim de o notă reală sau de una ornamentală, când vorbim de sistem cromatic, când de diatonic. Și nu am reușit să împlinesc aceste lucruri nici când am folosit tratatul lui Alexandru Pașcanu, nici când am folosit tratatul domnului Buciu. Am găsit niște căi de a merge mai rapid, chiar dacă declarația din titlul manualului a părut o salvare extraordinară pentru unii, bănuiesc că n-a fost. Cartea mea se numește *Curs rapid de Armonie Tonală*, pentru a se înțelege că nu intrăm în prea multe finețuri. E nevoie de a se înainta într-un ritm, să grupăm informații eficient.

A.A.: Mă întorc la compoziție! Vorbiți-ne despre ce este particular muzicii compuse de Bogdan Vodă.

B.V.: Compozitorul Bogdan Vodă a început prin a se juca, de copil, cu elemente de limbaj tonal care au devenit modale în momentul în care copilul a mai crescut. Pentru mine modalul s-a dovedit limbajul predilect și îi mulțumesc domnului Ulubeanu pentru necesitatea, seriozitatea cu care m-a pus să experimentez și serial dodecafonic și alte lucruri, pentru că m-a învățat ceva extraordinar: că nu am voie să hulesc sau să desconsider niciun limbaj, nicio tehnică, nimic din ceea ce nu am încercat. Până ce nu știi gustul, nu ai văzut potențialul și

eventualele amenințări ale unui lucru despre care vrei să vorbești sau pe care vrei să îl ocolești, să îl interzici, să îl denigrezi, nu ai voie să critici și să negi. Atunci, pe parcursul studiilor mele am experimentat limbaje diverse din care cel modal a rămas cel predilect, care modal este unul cu număr variabil de sunete. Recunosc că am prins de la Olah dar și de la Bartók, pe care îl iubesc foarte tare, bucuria asta a modurilor cu puține sunete, oligocordii, pentatonii, îmi par încă dătătoare de expresie maximă cu minim de resurse și, ca să dau de exemplu iarăși o situație în care nu eram compozitor: mi s-a întâmplat rar să văd ceva mai frumos și mai fin construit, de exemplu, ca partea a doua a concertului pentru violoncel și orchestră al lui Adrian Iorgulescu, în care un violoncelist excepțional, Mircea Marian, a cântat două sunete! Partea a doua a acestui concert este formată din două note – fa diez și sol – la violoncel și cred că nu e cineva din sală sau de oriunde, care poate spune că e plictisitor. Cum poți să ții o bicordie, e adevărat, în timp ce orchestra adaugă și alte elemente intonaționale, timp de 10 minute și să fie interesant. Ține de geniul lui Adrian Iorgulescu. Acest tip de gândire, prezent în lucrările domniei sale, mă preocupă și pe mine. Nu cred, neapărat, că o complexitate intonațională foarte mare adaugă un interes extraordinar. Nu cred că o muzică în care se folosesc 12 sunete diferite deodată este neapărat mai valoroasă decât o muzică ce folosește monodie și 3 sunete. Mi s-a întâmplat să ascult un bocet din cine știe ce sat din Ardeal și să simt ființa cutremurată la nivelul la care ar fi fost în urma ascultării unei lucrări de Mahler, Stravinsky, Messiaen, din punct de vedere al resursei de dramatism și expresivitate. Cred, sincer, că asta e ceea ce caut, să nu mă complic inutil. Asta în domeniul intonațional.

Ritmice, am crezut că există potențial în măsurile și duratele tradiționale, mai este loc de exploatat și combinat. În gestionarea discursului, sunt convins că domeniul ritmului e mai important decât domeniul intonațional. Toată lumea bate monedă pe ceea ce înseamnă melodie, armonie, dar ele există ca succesiuni în timp. Deci ne păcălim, vorbim, de fapt, de un ritm al armoniei. Parametrul temporal este cel primordial, chiar dacă, uneori, nu suntem conștienți de asta, dar el este cel care

conduce. Mă interesează ritmul structurilor formale, ritmul structurilor armonice, ritmul cu care se schimbă anumiți parametri în timbralitate, dar nu mă văd ca pe un compozitor dornic neapărat să exploreze elemente nemaivăzute. Mă refer la faptul că există compozitori aflați în mod evident în vârful avangardei și, amuzant, am avut și eu studenți care erau declarați și convingși avangardiști și normal că i-am lăsat, am încercat să îi ajut cu ce am putut, dar eu mă simt mai degrabă un postmodern, un om care stă după ei și așteaptă să culeagă ce au descoperit ei și să facă muzică în continuare cu elemente, să le spunem, tradiționale. Mă distrează, mă interesează muzica electronică, de pildă, dar cred că mai am multe de spus cu sunetul tradițional – sigur, nu banalizat – al instrumentelor din orchestra simfonică sau din ansamblurile camerale tipice. Între a pune un instrumentist în poziții neobișnuite, care explorează noi soluții timbrale ale unui instrument, în condițiile în care aș putea face muzică cu orice altceva, cu zgomote din natură, cu noi instrumente, decât să pun să mai facă încă un efect special un instrument tradițional, eu prefer câteodată sunetul unei corzi libere. Poate ar fi mai frumos, mai bine să inventăm un alt instrument, în loc să exploatăm nenatural, forțat, unul cu resurse limitate? Ca atare, bineînțeles că mă interesează o anumită diversitate timbrală, dar eu mă simt mai degrabă apropiat de structura mentală sau de structura constructivă a lui Bach, cel care funcționează cu doi parametri principali, durate și înălțimi, iar timbralul este opțional – multe din lucrările lui Bach nu au notată timbralitatea, cum ar fi chiar Arta Fugii. Pentru mine, deci, timbralul este cel care poate ajuta, mai degrabă, dinamica și expresivitatea interpretării și așa îl folosesc. Cred, încă, în valorile încă interesante ale combinațiilor de timbre, să zicem inedite, ale căutării unui registru...

A.A.: Aveți preferințe pentru anumite instrumente atunci când începeți să scrieți o lucrare?

B.V.: Nu, orice! Recunosc că, dacă mi se oferă ocazia să aleg aș alege oricând orchestra pentru că sunt atâtea combinații fascinante încât nu ai timp să te plictisești. Văd mereu că ar putea fi exploatate anumite lucruri pe care nu le-

am descoperit eu sau pe care nu le-am făcut eu prima oară dar combinația respectivă le face inedite. Recunosc existența unei atracții speciale față de instrumentele de coarde cu arcuș, de unde și singurul meu concert, pentru vioară, sau cele trei cvartete, dar scriu pentru multe soluții camerale eterogene. Pe mine mă pasionează să văd că muzica mea are o poveste, că structura funcționează în timp cu tensiuni și relaxări bine gândite, organizate un pic. Recunosc că găsesc încă mult interes în anumite lecții de, să spunem, gândire muzicală, venite de la Ștefan Niculescu și cursurile domniei sale de forme, tipul acela de gândire matematică, dar cu efecte poetice, la Bartók și la alții. După un curs în care Niculescu ne-a explicat despre șirul lui Fibonacci și Secțiunea de aur, cu o analiză a Muzicii pentru coarde, percuție și celestă, am mers acasă și am analizat partea întâi până la nivel de optime, iar când i-am arătat ce mi-a ieșit, a zis că sunt prea de tot, că devenisem speculativ și un pic obsedat. Analiza arăta niveluri de aplicabilitate a secțiunii de aur care mergeau până la zone foarte adânci din partitură. Am pățit și eu ceva interesant, în legătură directă cu Bartók și *sectio aurea*, la puțin timp după, cu primul meu cvartet de coarde, despre care vorbeam mai sus. Am avut un concert de cvartete cu colegii și prietenii mei citați mai sus, iar apoi am avut parte și de o analiză făcută de colegul nostru de generație, Constantin Secară în revista Muzica. El ne-a întrebat pe fiecare „cu ce se mănâncă” lucrarea noastră și i-am explicat. Când a apărut articolul, analiza conținea și identifica secțiunea de aur la niveluri la care eu nici nu le gândisem! Ele deveneau aplicabile și la niveluri pe care nu le-am mai gândit în sensul de a le fi planificat, ci s-au întâmplat pur și simplu. E și o ocazie de a arăta că structura își cere drepturile de organizare și dezvoltare.

Muzica mea vine să aibă, câteodată, un parametru programatic, câteodată e o muzică lipsită de substrat programatic. De multe ori titlul este mai puțin decât o poveste, este o apropiere expresivă de zona în care aș vrea să mă simt, e o aluzie la ceva ce există în piesă și nu neapărat reprezintă povestea piesei.

Sunt, totuși, câteva repere pe care le-aș aminti: o primă lucrare care mi s-a cântat când eram încă masterand, se numea *A la recherche de l'humain*, care reprezenta materializarea într-o muzică, să îi spunem, modernă, a unei obsesii a mea. Sunt anumite lucrări de epocă barocă, clasică, romantică, ce nu mă obsedează o lună, ci ani întregi. Și atunci nu scap de ele, îmi sună în toate, îmi vin mereu în cap. Modul în care am încercat să scap de aceste obsesii a fost să le pun în partiturile mele. Într-una dintre aceste obsesii, printre primele după Bartók și al lui acord major-minor din cvartetul nr. 1 de coarde, a fost un coral de Bach, cel pe care Lipatti îl cânta ca bis la recitalurile lui și care mă bântuia. Ca atare am făcut o temă cu variațiuni, tema fiind coralul de Bach, dar această temă nu apare. Muzica începe de la variațiunea 1, care ia în calcul tema de coral, în cazul meu transpus, și se depărtează gradual de această temă până ce vagile legături pe care le-ar observa cineva față de soluția inițială aproape că se pierd. În momentul respectiv, în momentul cel mai depărtat de temă – am pornit de la variațiunea 1 până la variațiunea 20 – apare coralul dar el nu se poate materializa în text, pentru că el e dintr-o altă paradigmă; totuși muzica mea e modală, e una oarecum modernă, și ca atare coralul e bruiat și împiedicat să se manifeste. Urmează un fel de concluzie tristă asupra neputinței zilei de azi de a mai înfăptui un coral bachian într-un sol major „cinstit”. La momentul acela am crezut că pot să asemăn coralul bachian cu perfecțiunea, cu dumnezeirea, cu umanitatea așa cum ar trebui să fie ea, noi după asemănarea cu Bunul Dumnezeu. Și tot căutându-l pe Dumnezeu aproape că-l găsim, dar nu reușim să rămânem alături de el, că ne trage viața înapoi. Ca atare, iată o poveste a unei piese care s-a cântat în stagiunea Orchestrei de cameră Radio prin minunata contribuție a lui Ludovic Bacs, care a girat lucrarea mea, a lui Radu Popa, care mi-a dirijat-o și a mea de postura de încă pianist pentru că e o lucrare pentru orchestră cu pian obligat, la vremea respectivă mai cântam încă. E o piesă de care sunt foarte atașat dar, care, e datorată în mare parte maestrului Olah tutoriatului lui, chiar dacă la vremea respectivă tocmai mă desprindeam de minunatul dânsului ajutor.

După care a existat un moment de oprire și am revenit la compoziție la ceea ce înseamnă muzica de cameră, de o factură aproape neoclastic, un limbaj modal, cromatic, destul de incisiv, câteodată, dar cu elemente care se pot apropia, uneori, fie de Bartók, fie de Prokofiev, fie de Șostakovici, fie de Stravinski cu care, recunosc, în continuare am anumite afinități.

Apoi a venit un moment în care o bursă din partea Fundației Siemens mi-a dat ocazia să scriu o piesă pentru Daniel Kientzy și ansamblul Profil. A fost o ocazie extraordinară pentru că Daniel Kientzy era un interpret cu o aură, pentru mine, deosebită. Îl aveam în memorie ca pe o minunăție apărută pe scenele românești cântând cu două saxofoane în gură *Orestiile* de Stroe și făcându-mi părul măciucă în anul de grație 1991 la debutul SIMN. Și acum aveam ocazia să scriu o piesă pentru el. S-a dovedit a fi un muzician excepțional, m-a chemat să vedem cum cântăm, dacă putem să facem într-un loc mai fin și a adus o contribuție la modelarea piesei în sine, fără să intervină asupra dramaturgiei și formei în mare dar ajutând, practic, la îmbunătățirea piesei. A înțeles lipsa mea de experiență în ale saxofonului modern și m-a ajutat realmente. Drept care a pornit o frumoasă colaborare și mai multe piese de care îmi amintesc cu mare drag, *Memoires*, cea despre care am vorbit mai sus, pentru saxofon și orchestră de cameră, alta pentru saxofon și ansamblu de percuție (GAME, al maestrului Alexandru Matei) – *Temps Ottomans*, sau *Vision parallele* pentru pian, violă și saxofon ș.a.

Pentru ansamblul de percuție menționat, ultima piesă pe care am scris-o, acum vreo doi ani, pleca de la a reprezenta toți actorii, pe dâșii, sub forma gamei (aluzie la numele ansamblului), pe mine ca profesor de armonie (reprezentat la debut de o cadență autentică în do major) și ritmul, ca entitate care ne unește. Și a rezultat o piesă cu trei personaje, *Game, armonii și ritmuri*, așa se numește, și care începe cu o frumoasă gamă Do major. E o piesă cu umor, sper că mai putem să și râdem astăzi, în care am utilizat o tehnică pe care după anii 2000 am folosit-o destul de des - citatul. Olah – originarul situațiilor despre care vorbesc – spunea că ai voie să iei orice din muzica scrisă până acum, ea reprezintă o

moștenire culturală a omenirii, iar tu poți să iei. Nu știu dacă e o regulă care se aplică 100%, să iei un preludiu de Bach, să îi accentuezi melodia și să îi zici Ave Maria de Charles Gounod, dar ideea este că poți prelua orice de oriunde, mai ales atunci când nu încerci să ascunzi respectivul element. Este, cred, perfect legal și poate să creeze anumite conexiuni interesante. Și ca atare, unele dintre piesele mele de după anii 2000 au folosit celule și motive din lucrări celebre din diverse epoci, de la Gesualdo la Bartók, de la Stravinski la Șostakovici, de la Beethoven la Aperghis, folosindu-le ca simple personaje. Le amestec, e un fel de cină cu compozitori cunoscuți, care se transformă într-o poveste foarte complicată câteodată, în care vrem să-l vedem pe Bach ca fiind deștept, vrem să îl vedem pe Șostakovici ca fiind plin de tensiune, doar folosind un mic citat care de multe ori are o valoare simbolică. Am scris muzică plină de citate, îmi face plăcere. În cazul piesei de saxofon, contrabas și percuție, citatul era un dans turcesc pe care îl auzisem la un compozitor turc cu care am intrat în contact în timpul unui proiect educațional. El aducea o măsură de nouă optimi într-o formulă de 2+2+2+3, pe un tetracord la prima vedere banal, dar care avea atâta energie încât l-am solicitat foarte mult pe Daniel Kientzy în a ține pasul cu niște momente de energie foarte mare. Piesa e foarte scurtă. A avut și un final foarte fericit: în afară că a fost cântată în festivaluri, Daniel a inclus-o pe un CD - "Saxofonul de la Berlioz încoace", care reprezenta cele 7 tipuri de saxofoane la care cânta el, iar aceasta era piesa pentru saxofon contrabas. Sunt mândru de realizare, deși lucrarea nu are mai multe de 5 minute, dar are o forță expresivă semnificativă.

Acesta ar fi un alt aspect, sunt un îndrăgostit de Webern, pentru concizie, nu atât pentru limbajul serial-dodecafonic, ci pentru faptul că nu se lungește la vorbă, ca să zic așa, spune lucrurile foarte elegant, foarte atent și cred că e nedreptățit, în primul rând, pentru lipsa de expresivitate, de tip romantic, existentă sub acele complicate construcții seriale, e cântat prea sec, prea lipsit de dorință interpretativă, de multe ori, și se pierde foarte mult, dar e un compozitor extraordinar pe care îl iubesc foarte tare. Și aici tot din „vina” lui Olah care

întotdeauna ne spunea, „aveți grijă, că ceea ce auziți e doar prost interpretat, muzica e fabuloasă”. Și așa este, am auzit și puține interpretări extraordinare, ca atare sunt foarte fericit să văd că în timp ce unii reușesc să scrie 80 de minute de muzică la o lucrare și eu abia mai stau pe scaun în sală, recunosc sincer, o lucrare de 7 minute a lui Webern mi se pare de o mie de ori mai convingătoare pentru a face muzică modernă. Lucrările mele, poate și din alte motive dar în primul rând din această frică de a transforma ceva frumos în ceva prea lung, sper că au această calitate de a nu face risipă din timpul ascultătorului pentru ceva ce poate el deja a simțit, a înțeles, și nu e cazul să spunem și a doua oară. Trebuie să avem grijă cu timpul, care e foarte prețios.

A.A.: Puneți mare accent pe timp, în toate ipostazele lui, muzicale ori nu.

B.V.: Da, pentru că până la urmă noi suntem ființe care trăim în timp. Există anumite arte care, aparent, ar putea exista atemporal, dar noi percepem opera în zona temporală și creația s-a realizat tot în timp, noi nu avem posibilitatea de a le percepe înafara timpului. Alăturat faptului că, recunosc, sunt un personaj care își bagă nasul în foarte multe lucruri...

A.A.: Pare că trăiți mai mult de 24 de ore într-o zi.

B.V.: Cred că ne trăim somnul de veci o dată, până atunci mai putem fura de la somnul zilnic. Câteodată, sigur, chiar și energia mea, de obicei mai mare decât a colaboratorilor mei, se mai termină. Dar o iau de la capăt după ce mă odihnesc puțin, pentru că dormind prea mult pierdem ce e mai frumos în viață. Trebuie să avem timp pentru de toate, de la familie la plăceri vinovate, vezi muzica.

A.A.: Acum la ce lucrați?

B.V.: Acum termin o sonatină pentru vioară și pian ce va fi cântată, cu bucurie spun asta, de doi interpreți foarte buni, Diana Moș și Mihai Măniceanu, cu o valoare extraordinară la nivel interpretativ la modul general și în zona de muzică contemporană în mod special. Dacă este să aleg, mi-au făcut mare plăcere momentele în care am scris pentru orchestră, am scris destul de multă muzică de cameră. În ultima vreme am simțit o mică ameliorare a unui sindrom de frică, trebuie să îl

recunosc, în fața cuvântului, în fața vocii umane portretizând cuvântul. Foarte mulți ani nu am scris muzică pentru voci de frica cuvântului, pe care eu îl înțeleg într-un fel și ceilalți, poate, în alt fel. Într-o muzică cu text, el primează, ori muzica ar trebui să îl îmbogățească, să îl ajute să fie înțeles și mai profund. Iar eu am această frică, că ce spun eu oamenii poate nu înțeleg, că ce citesc eu nu e la fel cu ce înțeleg ceilalți din același text și atunci abordarea unui text, eventual și valoros, adică al cuiva care stă în picioare fără muzica mea, ca eu să îi adaug muzica mea și să îi fac un deserviciu, mi-a fost mereu o frică îngrozitoare. Am prins puțin curaj când mi s-a propus interpretarea unor lieduri de către Remus și Bianca Manoleanu, cărora le sunt recunoscător. Am îndrăznit să scriu niște piese pe versuri scrise de mama mea. S-au cântat, le-au plăcut foarte mult și atunci am pierdut și eu din frica asta și mai scriu, din când în când. De curând am scris și o piesă corală, aștept să găsesc pe cineva dornic sau care să accepte provocarea de a cânta pe un text al meu. Am și un proiect în care am promis că scriu niște lieduri pe versuri de Eminescu dar asta e una dintre provocările groaznice, am acceptat-o ca fiind provocarea vieții.

A.A.: Care e tematica pe care ați abordat-o în aceste texte care vă aparțin?

B.V.: Un umor de calitate îndoielnică. Sunt momente în viață, mai ales atunci când nu suntem capabili de profunzimi deosebite, când poate e cazul să râdem un pic, poate e cazul să lăsăm și aerele de superioritate, trebuie să ne mai și amuzăm pentru că, chiar dacă umorul nu este o categorie estetică fundamentală, este nevoie să ne mai bucurăm un pic, să putem scăpa de propriile defecte corectându-le fără prea mult stres, cu o glumă. E una dintre metodele pe care eu, în clasa mea de profesor, o aplic foarte des. Râzând de o greșală, reușim să scăpăm de ea fără traume. Arătând-o cu degetul foarte serios, putem crea un blocaj câteodată pentru toată viața.

Cred că dacă desconsiderăm umorul, riscăm să desconsiderăm o parte a istoriei noastre, pentru că noi am rezistat uneori, ca popor, în condiții îngrozitoare, cu haz de necaz. Este adevărat că asta ne pune și în situația de a rata

momentele serioase, simbolice, de profunzime. pentru că reușim să facem bășcălie și de ce nu trebuie. Poate că ăsta e un risc pe care, poate, câteodată nu l-am luat în calcul și poate am greșit și îmi pare rău. E modul în care îmi tratez și eu momentele de durere față de sistem, de ceea ce se întâmplă în jurul meu, eu fac haz de necaz, ca să trec peste momentele care îmi displac.

SUMMARY

Andra Apostu A Conversation with Bogdan Vodă

We always feel the need of putting people between the boundaries of a definition and I don't think this is necessarily a good thing. There is this definition that the composer Bogdan Vodă has gave to himself and that I really enjoyed: "I am a musician that composes". Simple and clear and all other statements that follow complete this definition, "composition is an expensive hobby" but, in the same time, the joy of his life, the only position in which he feels like he owns the absolute freedom. Although a sparkling person and with a multitude of qualities in the most various domains, related to music or not at all, Bogdan Vodă loves teaching. He works with his students for a smile in exchange, for being able to see the joy in their eyes when they truly understand what lies in front of them in the score. He deals with all the aspects of his life with fine humour and he is well rooted in the time criterion so important for him, both for his music and his life.