

## ANIVERSĂRI

### ***Ricorrenze* – de vorbă cu compozitorul Adrian Pop, la 70 de ani**

**Bianca Tiplea Temes**



Adrian Pop

Foto de Vilma Pop (reprodusă cu permisiunea autoarei).

A creiona portretul unui artist prin intermediul unui dialog oricât de amplu, nu poate surprinde în totalitate calitățile pe care personalitatea sa le îmbină. Firul narativ pe care îl vom depăna în paginile ce urmează va primi o tentă picturală, căci pe un sevalet imaginar, vom revela, prin tuse largi, dar și prin insistente pe anumite „puncte de fugă”, liniile de forță și fațetele cele mai relevante care îi definesc profilul.

Figură de prim plan în peisajul muzical românesc, compozitorul și profesorul Adrian Pop se află la un important moment aniversar, iar cele șapte decenii de viață arată în ce măsură activitatea artistică, cea de mentorat și manageriat se suprapun armonios, într-o simbioză de acuarelă perfectă.

Frontispiciul *Ricorrenze* atribuit incursiunii în universul și atelierul său de creație se cere explicat: în lumina sărbătorească a momentului, el a ieșit în relief din catalogul creației compozitorului, fiind chiar titlul unui trio semnat de către Adrian Pop în anul 2015. Vom specula bivalența semantică a termenului, ce servește pe deplin demersului nostru retrospectiv: un prim înțeles al cuvântului italian trimite la ideea rememorărilor, a persistenței unor amintiri, dar totodată el înseamnă și o celebrare. Cele două semnificații servesc perfect ideea marcării acestui moment aniversar și aruncă două ancore pentru dialogul ce urmează să îl purtăm. Ca o coincidență, *Ricorrenze* este și titlul unui cvintet de suflători semnat de Luciano Berio, scris cu ocazia aniversării de 60 de ani a lui Pierre Boulez, astfel încât punctul nostru de pornire este încă o dată încărcat de substanță.

**B.T.:** Stimate domnule Adrian Pop, sunteți un artist cu un profil bine conturat în peisajul componisticii românești iar mediul familial și-a pus în mod vizibil amprenta asupra devenirii dumneavoastră. Pentru început, vă rog să ne dezvăluiți în ce manieră maestrul Dorin Pop, tatăl dumneavoastră, admirabil dirijor de cor, a dat un impuls hotărâtor carierei muzicale pe care ați urmat-o?

**A.P.:** Aș spune într-un mod discret, într-un totu neinvaziv. Adică nu s-a gândit să mă orienteze neapărat spre muzică; am învățat la școala din cartier (de altfel una deosebit de bună, actualmente Colegiul Național „George Coșbuc” din Cluj-Napoca), apoi, din clasa a VII-a la nu mai puțin prestigiosul Liceu „Gheorghe Barițiu”; mi-au plăcut toate materiile, am ales secția reală, am participat la olimpiade de matematică și chiar de limba română – cu rezultate. Dar pe la 12 ani am primit de la tatăl meu o carte de Ioan D. Vicol – îi zicea „Cântăm și învățăm” și apăruse la Editura Muzicală în 1962 – cu cântece, solfeгии, un pic de teorie, carte cu care am deprins, din pură joacă și curiozitate, ce era de știut la acel nivel. Îmi amintesc și acum din cântecele popoarelor: cântecul polonez „În poiana verde”

sau cântecul georgian „Suliko” (mult mai târziu am aflat că era melodia preferată a lui Stalin! Pe vremea aceea nici nu aveam habar de Stalin).



Dorin Pop și Adrian Pop  
pe scena Conservatorului  
clujean, în 1981.

Fotografie din arhiva  
familiei compozitorului.

Tot din joacă, tata îmi dădea în fiecare an să solfegiez testele de admitere date la secția pedagogică, și se bucura să vadă că le rezolv fără probleme. Ceva mai târziu, prin clasa a VI-a, mi-a cumpărat un violoncel  $\frac{1}{2}$  (eram un copil mai

degrabă mărunțel) și am început studiul instrumentului, particular, cu Petre (Petrică) Baci, discipolul, pe atunci asistentul și mai târziu urmașul profesorului George Iarosevici la clasa de violoncel a Conservatorului clujean. Asta pentru a întregi cumva cultura mea muzicală cu o latură instrumentală, fără ambiții deosebite. (La acea vreme nu aveam un pian în casă, ai mei nici nu-și puteau permite să achiziționeze așa ceva, și nici n-ar fi avut unde să-l pună în cele două cămăruțe în care locuia familia noastră cu doi copii.) Mai trebuie spus că mama, din partea ei, mi-ar fi dorit să ajung mai degrabă medic... ea a insistat să primesc lecții particulare de limba germană, ceea ce s-a și întâmplat. Tot de la ea am deprins dragostea pentru lectură, desen și cinematograf. Le port mare recunoștință ambilor părinți pentru felul în care au înțeles să-mi

orienteze educația și în același timp să-mi lase răgazul unei copilării libere, însoțite. Le mulțumesc și tuturor profesorilor pe care i-am avut și de la care am învățat o grămadă de lucruri, legate sau nelegate de scopuri profesionale precise, fără ambiții apăsate sau încrâncenări, care toate s-au legat între ele și mi-au conturat un univers, mi-au cultivat o curiozitate firească, ce nu m-a părăsit niciodată. Revenind la „impulsul” primit din partea tatălui meu, acesta a fost mai degrabă un model: un model de căutare a firescului și a unei perfecțiuni ce există, dar care se lasă descoperită și „sculptată” cu prețul unei strădanii răbdătoare și insistente; așa s-a manifestat el ca artist, artizan al corului, și ca profesor, creator de școală. Am scris toate aceste lucruri într-o carte pe care m-am simțit profund îndatorat să i-o dedic, atunci când s-a împlinit centenarul nașterii sale<sup>1</sup>.

**B.T.:** Anii de formare își pun puternic amprenta asupra personalității unui artist în devenire, iar din acest punct de vedere ați fost, de asemenea, privilegiat: ați beneficiat în cadrul Conservatorului clujean de călăuzirea lui Sigismund Toduță și a lui Cornel Țăranu, două personalități marcante, totodată atât de diferite ale școlii componistice românești. Ce v-a insuflat fiecare dintre cei doi maeștri sub aspectul artei și meșteșugului de a lucra cu sunetele?

**A.P.:** Trecând peste multe alte influențe primite în anii de liceu – continuarea studiului violoncelului cu András Márkos, întregirea studiilor liceale cu o serie de profesori excelenți ai Liceului „Gh. Barițiu” (între care le port icoane în suflet celor de fizică – profesorul Weissemberger, de limba română – profesorul Langa, de istorie – profesorul Roșcău sau de matematică – profesorul Dumitreasa, care mi-a fost și diriginte), și de nedumerirea produsă în clasă odată cu declararea opțiunii mele (ca premiant perpetuu) de a urma Conservatorul, rememorez intrarea mea în acest mediu muzical academic ca pe o revelație cu multe fațete. Mai întâi revelația elevației cu care poate fi tratată arta compoziției, finețea analizei – o estetică în sine – o adevărată cultură a admirației pentru înfăptuirile marilor compozitori, aproape de o slujire religioasă – toate acestea la clasa de compoziție a neuitatului Sigismund

---

<sup>1</sup> *Dorin Pop în oglinda amintirii. Scrieri despre cântul coral*, Editura Grafoart, București, 2017 (evocare biografică de Adrian Pop).

Toduță. Țineam orele o dată pe săptămână, comasat, astfel încât cursul dura trei ore și se ținea fără pauză. Eram doar doi studenți, colegul meu muzicolog Christian Thal și cu mine. Nu am simțit niciodată oboseala șezutului la ore în cei doi ani urmați la clasa Maestrului, iar ceea ce am învățat cântărește mult în formarea mea, de la primele silabe până la punctul în care pensionarea domniei-sale a însemnat întreruperea relației săptămânale dintre maestru și discipol – dar nu și aceea a ochiului binevoitor pe care Toduță l-a avut în continuare asupra evoluției și realizărilor mele, până târziu, mult după terminarea studiilor mele.

Apoi, din anul 3, sub îndrumarea Maestrului Cornel Țăranu (la rândul său discipol al lui Sigismund Toduță), revelația orizonturilor modernismului, a îndrăzelilor – ludice, inovative sau doar provocatoare – ale unei generații de compozitori români căroră condițiile istorico-politice le îngăduiseră să spargă închistarea primelor decenii comuniste și să recupereze, cu adevărată voluptate, contactul cu avangarda înfloritoare a Occidentului. (Alături de Cornel Țăranu însuși, nume ca Anatol Vieru, Stefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe și încă mulți alții întregesc portretul de grup al unei generații pe care acum o numim „de aur”; amintindu-i aici, vreau să menționez faptul că toți, fără excepție, s-au format în acea perioadă restrictivă a anilor 50, când au dobândit totuși o profundă cunoaștere a valorilor tradiției și o solidă stăpânire a principiilor perene ale creației, lucru ușor de constatat ascultând opusurile lor de tinerețe; astfel încât ei nu au intrat ca „novici” în sincronia lovinesciană cu mediul avangardei Vestului cultural, iar aceasta le conferă o soliditate incontestabilă – din păcate doar în parte percepută și recunoscută în plan internațional.) Cu Maestrul Cornel Țăranu studiasem anterior și Armonie, un curs pasionant și în același timp amuzant în felul cu totul original în care îl predă; la compoziție el mi-a deschis multe orizonturi prilejuindu-mi cunoașterea creației unor compozitori care m-au marcat substanțial (de exemplu Liqeti) și mi-a deschis porți ademenitoare spre teritorii stilistice de ultimă oră.

Nu pot să omit a aminti aici numele a doi mentori de neuitat: profesorul de folclor Traian Mârza, cu pasiunea lui arzătoare, contaminantă pentru universul rural, ce a devenit și pentru mine o revelație identitară și culturală, și compozitorul

Ștefan Niculescu, cu care am lucrat la Piatra Neamț (în cadrul Vacanțelor muzicale organizate acolo de Conservatorul ieșean), cel care mi-a apreciat în mod deosebit aptitudinile matematice, aptitudini pe care, grație lui, am început să le socotesc și eu a fi de folos în compoziție... dar numai ca unelte. Marea inspirație primită de la domnia-sa a fost însă noțiunea de eterofonie și întrevederea posibilității de a întemeia un limbaj și o tehnică adecvată pe această categorie sintactică (așa cum o numea el). Ani de-a rândul, când aveam drum în București, îl vizitam pe Maestru acasă împreună cu prietenul meu Călin Ioachimescu (care îi era discipol); îi arătam lucrări și profitam de mărinimia cu care ne împărtășea ideile, erudiția și vasta sa cultură.

**B.T.:** Ați creionat un veritabil „portret de grup” al profesorilor care v-au modelat pe parcursul devenirii dumneavoastră ca artist, iar rețeaua de maestri pe care o descrieți v-a calibrat de la bun început traiectoria. Prin prisma paralelei cu universul pictural, putem asemui mediul familial cu rama și pânza tabloului iar formarea din timpul studiilor, cu tonul cromatic de fundal. Pe acesta, creația dumneavoastră a desenat în scurt timp un peisaj policrom, atât sub aspectul genurilor abordate, cât și din perspectiva stilurilor promovate. De la piese inspirate de filonul folcloric, până la lucrări profilate ca sinonime sonore rafinate ale liricii lui Lucian Blaga, Pablo Neruda, Salvatore Quasimodo, Christian Morgenstern, Rainer Maria Rilke, Tristan Tzara, Paul Celan, Tudor Arghezi, Alexandru Macedonski, Ion Minulescu, Alfred de Musset etc., catalogul creației dumneavoastră se deschide în evantai. Cum v-ați defini în cuvinte propria paletă componistică?

**A.P.:** Orice creație pornește de la o sursă – o imagine poetică de adâncit, o problemă tehnică de rezolvat, o idee inovatoare de testat; și slavă Domnului, imagini poetice, probleme tehnice și idei (mai mult sau mai puțin inovatoare) sunt cu diuimul. Toate sunt însă abordate din perspectiva unei aspirații estetice proprii, a unei linii stilistice ce se conturează voit sau instinctiv; de aceea imaginea de „evantai” cred că este potrivită felului meu, cel puțin dorinței mele de a cultiva varietatea.

Se nasc astfel „repertorii”. Unul ar fi reprezentat de lucrările bazate pe filonul folcloric, de multe feluri – de la

limbajul simfonic tangent cu preocupările avangardei, prin laboratorul coral ce se străduiește să decanteze esențele gândirii eterofonice și până la scriitura instrumental-camerală „în caracter popular românesc”, sau limbajul coral de cea mai directă accesibilitate; distincții survin și din faptul de a utiliza sau nu o sursă individualizată, autentică, sub formă de citat (nemijlocit sau transfigurat). Iată aici ramificații numeroase, pornind de la o singură categorie de sursă. Un alt repertoriu este cel al muzicii cu text poetic cult – ați amintit seria de autori ce mi-au inspirat lieduri, coruri sau compoziții vocal-simfonice; ar mai fi de adăugat câțiva truveri francezi, dar și versul popular românesc. Și această sursă își deschide un evantai al său, pentru că o poezie vine nu doar cu conținutul său liric, ci și cu limba în care este scrisă, cu amplele conotații, adevărate ferestre stilistice și istorice prin care, doar privind, te înconjoară un mediu expresiv fascinant – am căutat întotdeauna să surprind și acest mediu, așa cum am putut să îl percep.

**B.T.:** Cu alte cuvinte, v-ați lăsat absorbit de „tablou” (în cazul de față, unul imaginar, sugerat de substanța lirică), abia apoi ați tradus în sunete impactul pe care sursa literară a avut-o asupra dumneavoastră. Iar ferestra stilistică la care ați făcut referire, este, în ceea ce vă privește, un telescop de ferestre suprapuse (asemeni unor picturi ale lui Magritte), căci în lucrările dumneavoastră, aceste surse de inspirație sunt sondate pluristratificat, explorând cu minuțiozitate diverse nivele de semnificație ale punctului de pornire.

**A.P.:** Da, cred că se poate spune și așa. În fine, un al treilea repertoriu se constituie din lucrările instrumentale de așa-numită „muzică pură”, în care tehnicile de scriitură raportate la gen, structură și inovație formală, soluții idiomatice, modelare timbrală reprezintă o primă țintă în procesul creator – dar nici acestea nu se urzesc fără un argument poetic, fie și ascuns, sau chiar subconstient. Veți remarca lipsa unui prim-plan acordat „ideii inovatoare”, mai cu seamă dacă ne gândim la limbaj; adevărul este că nu văd prea mult rost în inovația cu orice preț, inovația ca subiect sau ca țel al creației, substituindu-se expresiei – ceea ce însă mă străduiesc să obțin este soluția ingenioasă ce poate conduce la teritoriul expresiv visat, poate acela să fie unul nou. Uneori am avut șansa să imaginez și

soluții ingenioase, pe care nu-mi amintesc să le fi văzut și la alții.

**B.T.:** V-ați câștigat o reputație de maestru al genului miniatural (în special coral și cameral), dar ați îmbogățit creația românească și cu lucrări de mai mare anvergură (simfonice). A ști să condensezi într-un astfel de gen o întreagă lume expresivă, nu este la îndemâna oricui. Cum reușește un compozitor să extragă esența pentru a o încapsula în astfel de forme muzicale la scară mică?

**A.P.:** Este adevărat că marea majoritate a pieselor mele corale sunt de dimensiuni mici, dar în muzica de cameră nu am



cultivat doar miniatura – cea mai mare parte a lucrărilor mele de acest fel sunt de dimensiuni medii. Chiar și o seamă de piese corale sau lieduri sunt grupate în cicluri, deci au într-un fel aspirația spre o cuprindere mai amplă. Dacă mă refer la genul zis miniatural, senzația mea este că nu am a „condensa” ceva, ci că, în mod organic, o anumită idee generatoare se materializează într-o configurație ale cărei dimensiuni (expresive, timbrale, temporale, formale – toate în strânsă legătură și

interconținere) sunt mai puțin extinse. Ele cresc până ajung la un fel de împlinire, și nu se „condensează” – termenul îmi sună cumva străin. Ceea ce m-ar apropia cumva de formularea dumneavoastră este realitatea unei anumite sugestivități, capacitatea de a trezi conotații și asociații (unele la care poate nici nu s-a gândit autorul), o calitate a expresivității care face ca



auditorul să audă mai mult decât simpla fereastră de timp a piesei; în acest sens putem avea, ascultând, senzația că în muzica respectivă e „condensată” o lume expresivă. În orice caz, efortul meu în procesul de creație este de a găsi echilibrul: nici prea mult, nici prea puțin; ceea ce mi se pare a fi o condiție obiectivă pentru materia subiectivă (și volatilă) a frumuseții.

**B.T.:** Senzația de „condensare” o percepe doar publicul, iar aceasta poate tocmai pentru că o piesă miniaturală, prin echilibrul și consistența ei expresivă, camuflează procesul ei firesc de creștere până la forma adecvată. Contemplăm același rezultat din două unghiuri diferite. Însă tema îmi oferă tranziția firească spre următoarea întrebare.

Știința și arta dumneavoastră în sfera componisticii muzicale a fost apreciată și validată în mod public de către un mare maestru al miniaturalului: György Kurtág.



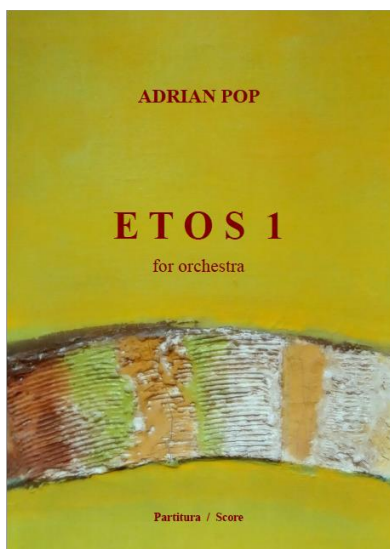
Fotografie din arhiva familiei compozitorului Adrian Pop, realizată în anul 2008.

În prim plan, de la stânga la dreapta: György Kurtág, Márta Kurtág, Adrian Pop.

În planul secund, de la stânga la dreapta: Matei Pop, Francisc László.

Lucrând în 2008-2009 la piesa *Colindă-Baladă*, compozitorul maghiar v-a consultat în mod consecvent cu privire la scrierea acestei lucrări, prezentată în primă audição în festivalul Cluj Modern 2009. Cu acea ocazie, György Kurtág a

afirmat că ați fost cel mai bun profesor de compoziție pe care l-a avut vreodată<sup>1</sup>. De asemenea, muzicologul maghiar Bálint Varga vă destăinuia faptul că "Domnul Kurtág vă poartă o stimă profundă și consideră extrem de semnificative comentariile dumneavoastră la adresa piesei sale *Colindă-Baladă*"<sup>2</sup>. Dezvăluiți-ne detalii ale acestei întâlniri și colaborări cu artistul născut la Lugoj.



**A.P.:** Întâlnirea aceasta se datorează în primul rând calității umane deosebite a Maestrului György Kurtág, fără de care nici nu ne-am fi cunoscut. Prietenul meu bun Francisc László, cu generozitatea-i rară, se străduia ca în călătoriile sale cu temă muzicologică să invite pentru a-l întovărăși câte un partener, cel mai adesea tânăr, care ar putea profita în evoluția sa profesională de pe urma acestor experiențe<sup>3</sup>. La un seminar ținut undeva la lacul Balaton, unde Kurtág apărea ca personalitate centrală, László l-

a invitat pe băiatul meu, Matei, la vremea aceea încă student. Profitând de ocazie, i-am pus în geantă băiatului partituri și înregistrări ale ciclului coral *Colinde laice* și ale lucrării

---

<sup>1</sup> Constantin-Tufan Stan: *György Kurtág: Reîntoarcerea la matricea spirituală*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2009, p. 6.

<sup>2</sup> Scrisoarea lui Bálint Varga pentru Adrian Pop (7 aprilie 2008): „Mr. Kurtág holds you in high esteem and attaches considerable significance to your comments on his *Colindă-Baladă*”.

<sup>3</sup> Așa a făcut atunci când, ani de-a rândul, ca fondator și președinte al Societății Române Mozart, obținuse în baza afilierii la Societatea Internațională Mozart de la Salzburg invitații de a participa anual la festivalul organizat de aceasta în jurul datei de naștere a compozitorului; invitațiile erau pentru două persoane: președintele și încă o persoană desemnată de acesta, dintre membrii societății românești. M-am bucurat și eu de această cinste, chiar în două rânduri, cu amintiri de neuitat.

simfonice *Etos 1*, ca să i le ofere Maestrului Kurtág. Experiența spune că astfel de trimiteri sfârșesc de obicei prin vreun sertar ori debara, dacă nu rămân uitate în vreun hol de hotel. Dar iată că după vreo câteva luni, pe la ora unu noaptea, ne scoală din somn telefonul. Am răspuns, buimac și enervat, și am auzit o voce întretăiată de pauze, pronunțând parcă cu greutate, care spunea că este György Kurtág și dorea să-mi spună (în românește) că a ascultat lucrarea *Etos 1* și i-a plăcut, de asemenea și colindele corale. Va să zică nu uitase cele primite la hotel, le luase cu sine (în Franța, locuia lângă Bordeaux în acea vreme, și acolo nu era încă ora 1 noaptea), și când avusese puțin răgaz le și ascultase cu atenție, ținând de datoria sa să comunice autorului buna impresie! Eu am mulțumit repetat, și cam atât a fost totul. M-a impresionat.

După câțiva ani, prilejuit de intenția lugojenilor de a-i conferi concitadinului Kurtág titlul de Cetățean de onoare, acesta și-a conturat proiectul unei lucrări cu subiect românesc, alegând o colindă străveche culeasă și publicată de Béla Bartók; textul acesteia povestește în cheie naiv-mitologică legenda Soarelui și Lunii. Kurtág a folosit nu doar melodia colindei ca element generator al lucrării sale, ci și textul în întregime, în limba română. Conferirea titlului lugojean a trecut prin mai multe complicate aventuri și meandre, timp în care lucrarea s-a aflat mereu în centrul atenției compozitorului, cu perspectiva interpretării în primă auditiție absolută la Cluj. Spirit meticulos la extrem, Kurtág a dorit să aibă o confirmare în ce privește corectitudinea modului în care a tratat textul colindei, și pentru asta a apelat la mine, considerându-mă probabil avizat pentru așa ceva în urma studiului colindelor mele corale<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Catalogul creației compozitorului Adrian Pop include următoarele piese inspirate de colindele românești:

1974 - *Vine hulpe de la munte* (titlu original: *Colindă de pricină*) pentru cor mixt;

1975 - *Fată dalbă de-mpăratu'* pentru cor mixt; *Slobozî-ne gazdă-n casă* pentru cor mixt;

1976 - *Etos 1* pentru orchestră;

1978 - *Trecu-mi-și mai mărgu-și* pentru cor mixt;

1979 - *Solstițiu* pentru orchestră;

1981 - *Pă dealu' cu stînjenele* pentru cor mixt; *Cine nu ne-a lăsa-n casă* pentru cor mixt; *La ce lină de fântână* pentru cor mixt.

Vine hulpe di la munte

în amintirea folcloristului Traian Mirza

Adrian Pop

ADRIAN POP

Vine hulpe di la munte

și alte colinde din Ardeal



Here Comes The Fox Down From The Mountain

and other Transylvanian carols

5. *mf*

Vi-a'e hu - lai - pă di la munte - vi-a'e hu - lai pă di la munte -

5

Stai - ai - cu pal - ai - cu ie brî - na brî - na do brî - na do - re - rapci a - șa să lai-a'e

10 *mp*

rup - e-o cot. Cu o - mîr pă - nă - a jî - rum - che cu o - mîr pă - nă - a jî

*mf*

Cu o - mî - mîr, pă nă - a jî - ru - rum, che, cu o - mî - mîr pă nă - a jî

*mf*

hîi! hîi!

hîi mî hîi!

15

rum - che Stai - ai - cu ie brî - na, brî - na do brî - na, do - re

ru - rum - che Stai - ai - cu pal - ai - cu ie brî - na, brî - na do brî - na, do - re

Desigur că am fost foarte onorat de așa o solicitare, și am început să primesc rînd pe rînd pagini din partitură, pe măsură ce le închea. Fiecare pagină avea notată sus o dată calendaristică, ziua în care a fost compusă. Ele îmi parveneau în strictă ordine cronologică, și în perfectă continuitate în ce privește succesiunea lor în cadrul piesei! Ceea ce dă o perspectivă a atelierului acestui mare creator, pentru care compoziția este o preocupare zilnică, regulată și constantă, precum rugăciunea pentru un ascet; admirabil. Nu am găsit mai mult de două-trei locuri în care aplicarea textului putea fi îmbunătățită; Kurtág are într-adevăr o foarte bună cunoaștere a limbii române (și nu doar a limbii, ci și a literaturii după cum am

avut ocazia să constat)<sup>1</sup>. În schimb, mai pe fiecare pagină, aflai locuri în care era notată o variantă (un *ossia*)! Asta m-a făcut să examinez critic acele porțiuni și să-mi formez o opțiune între variante, așa că am început să-mi dau cu părerea și despre aceste detalii, de astă dată de compoziție. Firește, la început am cerut permisiunea, pe care Kurtág mi-a acordat-o imediat și s-a arătat interesat. Uneori mi-a acceptat sugestiile, alteori nu. De aici afirmația lui, citată, cum că aș fi fost așa un bun „profesor de compoziție” pentru el! Afirmație foarte măgulitoare pentru mine; de văzut dacă și studenții mei sunt de aceeași părere...

**B.T.:** Cu siguranță, da, căci în cercul nostru muzical de la Cluj, astfel de informații se propagă rapid. Acest schimb de cunoștințe, între doi maestri ai artei componistice, plus interogația pe care ați formulat-o mai sus, ne asigură tranziția spre reliefarea altei fațete importante a activității dumneavoastră: munca la catedră.

Sunteți astăzi unul dintre profesorii foarte apreciați și iubiți de către studenții Academiei de Muzică „Gh. Dima” iar metoda pe care o aplicați cu consecvență în formarea tinerei generații de compozitori se bazează pe parcurgerea temeinică a tehnicilor de scriitură din toate etapele istoriei muzicii. Descrieți-ne acest parcurs și arătați-ne ce așteptări aveți de la discipolii pe care îi formați?

**A.P.:** Studiul compoziției se făcea în vremuri mai domoale în șase ani; așa a studiat, de exemplu, Maestrul Cornel Țăranu și întreaga generația sa, și încă alte generații

---

<sup>1</sup> Când, în sfârșit, la Lugoj s-a organizat festivitatea în onoarea lui Kurtág, deplasarea lui și a doamnei sale, Márta, s-a făcut de la Cluj, cu trenul. Eu i-am „escortat” în această călătorie, plină de amintiri emoționante pentru fiecare din cei doi. De la Timișoara ne-a preluat un microbus trimis de la Lugoj, și ne-a întâmpinat o doamnă al cărei prenume era Blanca. S-a iscat o mică discuție legată de acest nume, dacă e un nume în forma sa în limba maghiară (Blanka, cu k), sau în forma românească cu c, dar atunci ar fi mai degrabă Bianca – doamna a răspuns că și una și alta, cum vrem... Eu mi-am amintit că Eminescu folosește acest nume, în forma Blanca, cu c, într-o poezie din care-mi aminteam doar o strofă, pe care am și spus-o: „Blanca, află că din leagăn / Domnul este al tău mire, / Căci născută ești, copilă, / Din nevrednică iubire.” La care Kurtág a precizat îndată că strofa provine din poemul „Făt Frumos din tei”. Aș zice că asta denotă o cultură românească solidă.

mai noi. În anul 1970, anul în care am intrat la Conservator (la secția Pedagogie, cu intenția de a-mi înteti pregătirea pentru o admitere la Compoziție în anul următor), durata școlarizării se redusese la patru ani. În această situație, admiterea la Compoziție a devenit un examen deosebit de complex și dificil: probe avansate de teorie, auz, dicteu dificil, inclusiv la mai multe voci, solfegiu dificil, inclusiv atonal, examen de pian de nivel mediu; era gândit astfel pentru a asigura un nivel de pornire corespunzător parcursului de formare în doar patru ani. (Tocmai de aceea admiterea devenise în așa măsură pretențioasă, încât nu mai putea fi înfruntată fără o foarte intensă pregătire suplimentară; cei veniți direct după Bacalaureat picau cu succes! Dacă aveau voință, se mai pregăteau un an și reveneau, cu șanse mai bune). Tot acest ocol în răspunsul meu pentru a spune că în mod tradițional, predarea compoziției prin parcurgerea temeinică, și nu doar „informativă” a stilurilor istorice majore era firească având la dispoziție șase ani. Parcursul meu de formare a început sub auspiciile acestei metode, care mi s-a părut firească atunci, și mi se pare la fel de firească și acum. Sunt într-un totu de acord cu observația naturalistilor cum că „ontogeneza repetă filogeneza” – mai pe românește spus, etapele dezvoltării unei ființe parcurg stadii succesive ce oglindesc evoluția speciei sale. Și dacă aceasta e calea naturii, de ce nu ar fi acesta un model bun pentru deprinderea unei arte într-un mod ce ne aduce în situația să devenim nu doar conștienți, dar și stăpâni pe știința celor ce ne-au precedat istoric. E drept că acest lucru e dificil, se parcurge „*per pedes*”, iar „scurtăturile” produc tot atâtea lacune... În felul în care am organizat subiectele pe care le înfățișez studentilor, abia în al doilea semestru al anului III ajungem să discutăm despre creații ale secolului XX, recte din sfera modernismului. Ceea ce ar putea părea riscant, dar în realitate nu este: oricum, un compozitor pe deplin „înarmat” cu cele trebuitoare va parcurge și doi ani de studii masterale, unde accentul este pe curentele moderne.

Și așa mai adăuga ceva ce consider un atu didactic important al revizitării stilurilor: în cadrul unui stil bine conturat, studiat cu amănunțimea pe care o pretinde viziunea compozitorului, corectura și observațiile pe care profesorul poate să le facă au un considerabil grad de obiectivitate, pot

răspunde în mod coerent întrebării „de ce?”; pe când evaluarea unei compoziții elaborate în deplină libertate de limbaj nu va putea fi „corectată”, ci doar comentată, cu asumata doză de subiectivitate. Cred că e mai bine de lăsat o astfel de etapă pentru timpul în care tânărul compozitor va fi acumulat mijloace tehnice, spirit critic și autocritic, simț stilistic – iar toate acestea sunt perfect apte a fi educate prin parcursul exercițiilor de stil. Să nu uităm că acestea sunt și „exerciții de admirație”, pentru că modelele provin exclusiv de la geniile recunoscute ale istoriei muzicii.

**B.T.** Întărind paralela cu artele plastice, ceea ce descrieți amintește oarecum de Renaștere; în acea epocă, dar și ulterior, învățăceii „prindeau” meseria lucrând în atelierul maestrului, nu de puține ori reproducând, pentru antrenament, creații mai vechi. Cum primesc studenții în secolul XXI acest „botez” al exercițiilor de scriere în stil, într-o epocă în care tentația scurtăturii, a utilizării *device*-urilor electronice și a programelor este atât de mare? Au studenții de astăzi tot atâta răbdare să treacă peste prașuri și să se supună unui astfel de lent ritual de inițiere ca generațiile trecute?

**A.P.:** Studenții cei mai motivați dezvoltă răbdarea necesară, mai mult, intră în joc, se străduiesc să realizeze corectitudinea, și dincolo de aceasta să întrezărească expresivitatea specifică limbajului și orizontului stilistic disecat prin analizele la clasă. Atunci când cursurile reușesc să devină ceea ce numeam mai sus „exerciții de admirație”, iar studenții să le perceapă ca atare, atmosfera clasei se configurează pozitiv și se înregistrează progrese ce aduc satisfacție învățăcelilor. Și cum ar putea un aspirant la compoziție să rămână insensibil la demonstrația de tehnică a unui Palestrina (o, ce vechitură!) într-un motet nu mai lung de o pagină, în scriitură imitativă canonică severă la trei voci, unde intrările succesive se produc mereu cu câte o treaptă mai sus... Desigur, nu le cer să încerce un asemenea tur de forță, dar vrând-nevrând, această analiză fixează o ștachetă ce impune respect (și admirație).

Desigur, sunt și studenți care constată că de fapt nu acesta este interesul lor principal în compoziție, sau pur și simplu că ar prefera o altă linie profesională (de exemplu studiul instrumental, regia de sunet, muzica de divertisment făcută cu

mijloace electronice – sunt atât de multe posibilități în ziua de azi), și fie că se transformă în audienți mai degrabă pasivi (vin la cursuri, dar rămân în urmă cu temele de casă), fie lucrează „în asalt”, fie abandonează. Este un fenomen firesc, iar dacă ne gândim că examenul de admitere din prezent e mai degrabă o jucărie, nici investiția inițială nu e așa de mare încât să nu poată fi cuprinsă în zicala „ce-am avut și ce-am pierdut”.

**B.T.:** Umorul a făcut întotdeauna parte din arsenalul unui bun profesor (dumneavoastră îl exersați din plin), în schimb cu greu mi-l imaginez pe sobrul Sigismund Toduță evoluând pe acest registru la clasă, poate, mai degrabă, atingând coarda ironiei, ca metodă de „corecție”. A fost Sigismund Toduță modelul pe care l-ați preluat sau v-ați conturat singur această metodă de predare a compoziției, prin parcurgerea etapelor istorice?

**A.P.:** Fără îndoială, Sigismund Toduță, sub mîna căruia am făcut primii pași în inițierea mea, reprezintă modelul pe care l-am preluat, și care de altfel a fost și este cultivat – cel puțin la nivel de principiu – și de ceilalți profesori de compoziție ai Academiei clujene de muzică. Fiindcă nu știu ce ar fi abordat Toduță în anii 3 și 4 (după cum am spus, am urmat la clasa domniei-sale doar primii doi ani), nu știu dacă traseul lui ar fi arătat chiar așa cum mi-am organizat eu tematica de curs – dar principiul parcurgerii etapelor trecutului, „filogeneza”, și deducerea din acele stadii exemplare a învățămintelor pentru prezent (și viitor) rămâne pentru mine ideea centrală.

Și da, Toduță practica o ironie elevată, uneori extraordinar de contondentă; este proverbială maniera sa de a începe prin a lăuda ceva supus examinării sale, pentru ca judecata critică să survină la final, mătăsos „înmănușată”, dar letală. La clasă nu practica ironia, era delicat față de învățăcei (probabil știa ce răni adânci poate lăsa așa ceva la o asemenea vârstă), dar avea o altă replică, pe care atunci când o pronunța te făcea să intri în pământ de rușine: analiza ceva și la un moment dat făcea o trimitere către cine știe ce altă lucrare; observa de îndată cu coada ochiului, din expresia noastră, că habar nu aveam de lucrarea respectivă (nu aveam cum să le știm pe toate), și atunci întreba: „Cunoașteți, desigur?”. Și, desigur, nu aveam curajul să bluffăm, că ne prindea imediat; și aici urma replica: „Nu se poate!”, pronunțată cu un soi de



uimire, parcă nici el nu credea că așa ceva ar fi posibil, ba și cu o ușoară retragere „retorică” a trunchiului însoțită de o infimitezimală retragere a bărbiei: atunci se deschidea pământul sub noi.

**B.T.:** Încerc să mi-l imaginez pe Maestrul Toduță în contextul actual, iar gestul pe care l-ați descris, cel al mișcării retractile a bărbiei, în semn de dezaprobare mascată în uimire, mă tem că s-ar transforma în tic nervos... Insistând însă pe ideea aplicării trecerii prin stiluri în deprinderea meșteșugului compoziției, din experiența vastă pe care o aveți, o astfel de metodă s-a întâmplat să inhibe creativitatea unor tineri care ținesc spre căutarea unor limbaje moderne încă din primii ani de ucenicie?

**A.P.:** Aminteam mai devreme despre fenomenele retragerii pe poziția de „audient” al cursului sau chiar a abandonului; evident că acestea manifestă inhibiția creativității, la modul cel mai general – nu neapărat la „ținerea spre limbaje moderne”; însă răspunsul meu la întrebarea aceasta ar fi nu, nu cred că ceea ce se predă la un curs bazat pe exercițiile de stil inhibă neapărat studenții domnici de limbaje moderne. Aceasta cu atât mai mult cu cât permanent îndemn studenții să scrie în paralel și muzica pe care o doresc, și analizez și aceste piese, într-o manieră mai sumară, dar asumată. Așa că studenții mi-au prezentat de-a lungul timpului cam toate încercările lor personale, fie ele de limbaj contemporan (sau postromantic, sau postimpresionist), de jazz, de muzică „de film”, muzică ușoară sau orice gen le-a stat la inimă. E drept că pretențiile ridicate de temele pe care le primesc săptămânal, care includ pe lângă subiecte de compoziție și unele adiacente de armonie sau chiar de contrapunct, le iau destul timp și energie imaginativă – implicit reducând timpul și ocaziile de reverie personală. Dar pe de altă parte, să fim sinceri: zestrea de cunoștințe cu care pornesc la drum după o admitere, cum spuneam, „de jucărie”, este în multe cazuri săracă, atât ca soliditate a noțiunilor de teorie cât și ca întindere a cunoștințelor și deprinderilor de armonie și contrapunct; ori, acestea sunt în mod normal precondiții ale abordării studiului compoziției! Așa că nu trebuie să ne mirăm de amplexarea efortului cerut acestor studenți (și profesorilor lor, mai ales cel de compoziție) pentru a progresa în timp ce recuperează. Eu fac acest efort împreună

cu ei, fiind în sinea mea convins că adevăratul progres în artă (și în orice) se întemeiază pe cunoaștere, rezultând dintr-un proces de creștere consolidată, asemenea inelelor anuale din trunchiul unui copac; cum ar arăta un asemenea trunchi lipsit de primele câteva inele? Și ce ar fi în locul lor? O scorbură, în care s-ar cloci „crize de inspirație” și inhibiții...

**B.T.:** În mod cert, este de evitat să iasă de pe băncile facultății astfel de „Stăpâni ai inelelor lipsă”.... Puteți numi câțiva discipoli ai dumneavoastră și să evidențiați calitățile artistice care îi individualizează la acest moment în peisajul componistic clujean?

**A.P.:** Dintre absolvenții mei care au perseverat în preocuparea pentru compoziție (unii s-au reorientat în fața provocărilor vieții) – și despre care știu cam ce fac întrucât s-au afirmat public prin realizările lor i-aș aminti pe Tiberiu Herdlicska, talent multilateral (de la muzica de avangardă la jazz și pop), posesorul unei culturi muzicale cu întindere de lexicon, inspirat și expresiv în compozițiile sale; Aurelian Băcan, la fel un talent multilateral, clarinetist virtuoz și compozitor plin de imaginație și vervă – dar și de un excelent simț al idiomatiei instrumentale; Alexandru Murariu, cu o capacitate de muncă deosebită, receptiv, perseverent în autoperfecționare – fapt pentru care a marcat poate cel mai continuu și spectaculos progres de la un an la altul, având în prezent un palmares greu de egalat, cu cele două premii I la ediții consecutive ale Concursului internațional de compoziție „George Enescu”; Elena Mândru, plină de curiozitate și talent, harnică și perspicace, avidă de experiențe muzicale variate (cânt coral, muzică ușoară, compoziție) pe care le-a fructificat în domeniul predilect, cel al jazzului, căruia în acest moment i se dedică în exclusivitate; Török-Gyurkó Áron, reflexiv, coerent, atras de „anatomia sunetului” pe care o tratează cu remarcabilă profunzime și o încarcă cu o reală expresivitate; Sebastian Țună, la rândul său dotat cu o capacitate de muncă de excepție, dublată de ambiție și un acut simț al autoevaluării critice – bază a unei dezvoltări remarcabile, jalonată de numeroase premii ce-i confirmă capacitățile. I-aș adăuga aici pe Gabriel Mălăncioiu, pe care l-am îndrumat doar în elaborarea lucrării sale de doctorat în compoziție, perioadă în care am avut o anumită influență în cristalizarea profilului său componistic, și

pe Gáspár Veress, care a urmat primii doi ani în clasa mea (continuând cu colegul meu Șerban Marcu și finalizând o strălucită licență), în prezent revenit sub îndrumarea mea ca doctorand: un talent cert, matur (având ca antecedent studii de pian absolvite la Budapesta), și căruia îi prevăd un viitor frumos în compoziție.

**B.T.:** Au ieșit din „mantia” clasei dumneavoastră de compoziție personalități diverse, dar, în ciuda acestei palete nuanțate, este posibil să identificați o trăsătură definitorie a actualei școli clujene de compoziție în comparație cu ceea ce se conturează acum în centrele muzicale importante din România? Cum se întrevede destinul școlii clujene de compoziție pe termen lung, cunoscând potențialul tinerilor pe care îi îndrumați în prezent?

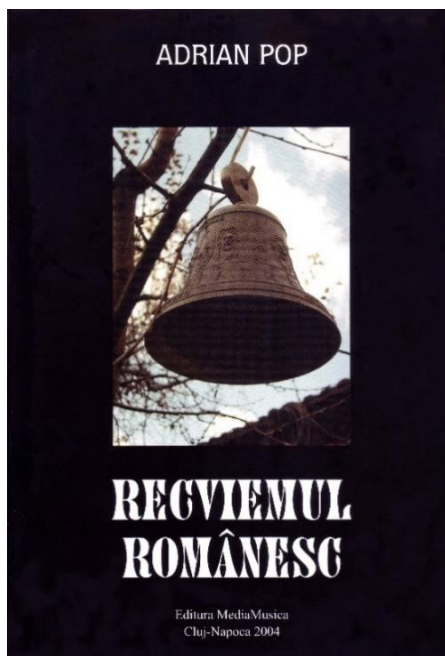
**A.P.:** Sintagma „școala clujeană de compoziție” a intrat în vocabularul breslei muzicale din România. Dar ce este școala clujeană de compoziție? Nu demult am avut o mobilitate Erasmus la Newcastle, în Marea Britanie, unde am vorbit tocmai despre școala clujeană, făcând un istoric și un arbore genealogic, prezentând figurile de compozitori și fragmente din creațiile lor. Iar la discuții, întrebarea la care mi-a fost cel mai greu să răspund a fost formulată chiar așa: „și ce anume caracterizează școala clujeană, făcând ca ea să fie distinctă, particularizată?” Ei? Ce anume? Negresit, varietatea, faptul că ar fi greu de identificat în acest grup de compozitori nervurile vreunui epigonism, a reproducerii unei linii stilistice sau tehnice „unificatoare”. Ori, dacă o „școală” ar însemna așa ceva: un anumit fel de a face lucrurile, predat, învățat și reprodus, atunci cu greu am desemna comunitatea componistică clujeană ca o școală...

Vom rămâne așadar la sintagma aceasta doar acceptând că „școala clujeană” este un grup de compozitori (considerabil valoric și numeric) care s-au format în cadrul Academiei de Muzică clujene (o școală la propriu), dar și din cei care, nefiind formați aici, au activat în mod consistent în cadrul acestei instituții, și care s-au afirmat prin valoarea creațiilor lor, eventual s-au influențat reciproc – mai degrabă la nivelul emulației decât la acela al imitației – fiind astfel autori ai unor compoziții „made in Cluj”. Cam asta ar fi percepția mea: meșteșugul compoziției este practicat la Cluj la un nivel

competitiv, se poate învăța la Cluj la un nivel optim, și permite pe deplin afirmarea individualităților creatoare într-un climat de cooperare și emulație. Trăsătură definitorie ar fi seriozitatea (ceea ce nu înseamnă că nu putem fi și glumeți).

**B.T.:** Din ceea ce relați, reiese clar că deși se profilează un context estetic organic, nu putem vorbi despre o „Monocromie” – ca să ne sprijinim din nou pe titlul unei piese pe care o semnați și să menținem racordul cu zona picturală. Personalitatea fiecărui discipol pe care l-ați format, atât dumneavoastră, cât și ceilalți profesori de compoziție din Cluj, par să transpună în muzică tehnica „ebru”: fiecare trasează pe „pânza” acvatică un motiv propriu, cu vârful pensulei muiat într-o culoare diferită, producându-se astfel consonanțe sau disonanțe (perfect permise) în ansamblu.

**A.P. :** Este exact percepția mea.



**B.T.:** Implicarea în procesul didactic se extinde însă și spre aria muzicologiei și a sondărilor de profunzime în planul teoretic. Sunteți îndrumător în cadrul Școlii Doctorale „Sigismund Toduță” al Academiei de Muzică din Cluj iar această latură devine în mod fericit complementară activității de creație. O dovadă convingătoare o reprezintă o carte de referință în muzicologia românească pe care ați semnat-o, „Recviemul românesc”<sup>1</sup> (teza dumneavoastră de doctorat, finalizată sub îndrumarea maestrului

---

<sup>1</sup> Adrian Pop, *Recviemul românesc*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 2004.

Cornel Țăranu). Atât în calitate de îndrumător, cât și ca fost Director al acestei Școli doctorale, care considerați că ar trebui să fie prioritățile tematice în acest moment?

**A.P. :** Înainte de a răspunde la întrebarea propriu-zisă, aş comenta puțin introducerea pe care i-ați făcut-o. Este adevărat că implicarea în procesul didactic obligă la cristalizări teoretice, la o scrutare a înțeleșurilor și la o sintetizare a perspectivelor; se spune pe bună dreptate că înveți foarte mult predând... De aceea ideea curentă după care fiecare cadru didactic, fie el și tânăr sau relativ tânăr, trebuie să aibă în mod obligatoriu cursul sau măcar suportul de curs propriu tipărit nu mi se pare sănătoasă; de cele mai multe ori așa ceva este prematur, și oricum, planurile de lecții și organizările de material pe care fiecare și le face și reface, le verifică în practică, le perfecționează, reformulează, adaugă sau renunță – și aceasta an de an, reprezintă premisele necesare și traseul de maturizare al unui (eventual) curs care să vadă lumina tiparului. (Dar și tipărirea în ziua de azi a devenit atât de lesnicioasă, încât nu mai reprezintă neapărat un moment de „lumină”).

**B.T.:** La universități de prestigiu din străinătate nu am întâlnit astfel de zel de redactare a unor cursuri și suporturi de curs cu orice preț. Accentul se pune pe selectarea unei bibliografii de mare validitate și consistență (din acea țară și din străinătate), pe fiecare temă abordată, ținându-se acei autori care au cercetări semnificative și profunde pe subiectele din programă. „Design”-ul acestor cursuri este un fenomen viu, în continuă transformare, adaptat la nivelul fiecărei generații și actualizat an de an.

**A.P. :** Tocmai! Dar să continuu: a doua sintagmă pe care ați folosit-o, cea cu „sondările de profunzime în planul teoretic”, chiar dacă este legată și de nevoile didactice, nu este deloc străină atitudinii mentale a compozitorului, mai ales de la începutul secolului XX încolo. Modelul lui Schönberg, care a dus preocuparea teoretică în direcții nebănuite până atunci, nu doar retrospective ci și prospective, inovatoare (și a făcut-o la un nivel remarcabil în tot ce a scris) devine aproape un „must”, mai cu seamă din a doua jumătate a secolului trecut. Iar dacă aruncăm o privire în ograda noastră românească, vom vedea preocupări teoretice de anvergură semnate de compozitori precum Sigismund Toduță, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu,

Aurel Stroe, Vasile Herman, Dan Voiculescu, Hans Peter Türk, Adrian Iorgulescu, Liviu Dănceanu, Dan Dediu și încă mulți alții; este un fenomen firesc dacă ne gândim că un compozitor se află mereu în miezul mecanismelor intime ale muzicii, în toate ipostazele și detaliile sale. Și în fine, a treia sintagmă care spune că latura reprezentată de preocuparea teoretică și îndrumare de doctorate ar deveni în mod fericit complementară activității de creație – aș vrea să fie adevărat, dar nu e, din simplul motiv al disputei de timp: timpul investit într-o parte este timpul care lipsește din cealaltă.

Acum „la cheiune”: nu am o idee conturată în ce privește prioritățile tematice ale școlii doctorale, nici acum, și nici atunci când am condus această formațiune didactico-științifică (și în ciuda acestui fapt, nu am ajuns cu oistea-n gard). Modelul american al doctoratului ca etapă de formare a cercetătorului a învins definitiv (deja putem să uităm acel doctorat tradițional, semn de „încununare” a unei cariere științifice). Și de vreme ce lucrurile stau astfel, doctoratul nu poate decât să se străduiască a răspunde tuturor nevoilor de formare, atât de diverse, ale tinerelor generații de muzicieni, pe toată plaja imaginabilă. Prioritatea ar fi ca atare aceea de a asigura, din punctul de vedere al îndrumătorilor, capacitatea de acoperire a acestei largi palete. Ceea ce școala noastră doctorală a reușit și reușește în continuare să îndeplinească.

**B.T.:** Am pus această întrebare tocmai pentru că sesizez o încercare obstinată (și întârziată) de aliniere la diverse curente și orientări tematice care în lumea occidentală au apus de ceva vreme sau se manifestă încă, într-o formă mult diluată. Vedeți necesară această „recuperare” a timpului pierdut în anii de izolare, când accesul la bibliografia de specialitate a momentului era practic restricționat? Sau pledați mai degrabă pe plierea tematică pe specificul și nevoile locale?

**A.P.:** Nu știu cum să interpretez perspectiva „timpului pierdut în anii de izolare”; timpul era oricum mult întârziat prin părțile noastre, de vreme ce în perioada interbelică, „neizolată”, la noi nu exista doctoratul în muzicologie. Sigismund Toduță, care în cursul sederii sale la studii în Italia, a făcut și un doctorat în domeniul studiului muzicii religioase a Renașterii (la Istituto Pontificale di Musica Sacra din Roma), a fost cel care a înțeles importanța acestei etape, și după revenirea în țară, a

visat la aducerea ei în spațiul românesc. Spun „a visat”, întrucât diploma sa nu i-a putut parveni în original înainte de sfârșitul anilor 60 (din cauza războiului și apoi a izolării politice de occidentul european). Dar de cum și-a văzut diploma mult așteptată, a și demarat demersurile pentru a obține dreptul de îndrumare de doctorat în România, drept pe care l-a și dobândit – și astfel avem doctorat. Au fost acestea înfăptuiri îndrăznețe, responsabile, față de care trebuie să avem toată admirația și recunoștința. Iar în ce privește nivelul doctoratului instituit de Toduță ca prim conducător, simpla lectură a acelor doctorate ne poate descotorosi de o bună parte din complexe noastre privind timpul pierdut.

Acestea fiind zise, opinia mea despre alinierea la curente și orientări tematice este aceea că o asemenea aliniere e inevitabilă, face parte din firea lucrurilor, e teoretizată de Eugen Lovinescu cu a sa viziune a „sincronismului în artă” ce poate fi extinsă și la alte domenii ale spiritualității; că o astfel de aliniere e decalată temporal, asta e tot atât de firesc, cineva trebuie să înceapă și alții să urmeze. Problema întâietății este normal să fie percepută ca importantă, întocmai ca și aceea a recordului; cred însă că, indiferent de bibliografia disponibilă (acum avem mai multă bibliografie, în sfârșit putem călca pe urme mai apăsate! Nu e aceasta o acceptare, chiar entuziastă, a decalajului despre care vorbeam?), onestitatea cu care o cercetare este dusă la capăt rămâne importantă. Evident că pledez pe plierea tematică pe specificul și nevoile „locale” – dar pe de altă parte mă bucură posibilitatea cvasi nelimitată de informare pe care vremurile noastre o îngăduie. Ba chiar tind să fiu ironic în legătură cu „prevederile” Codului studiilor doctorale care îndeamnă ca fiecare cercetare doctorală să aducă ceva atât de nou, încât să revoluționeze domeniul! În opinia mea, un doctorat „de bibliografie”, care să asimileze o mare arie de opinii, teze, demonstrații în legătură cu o anume tematică, să o filtreze și să o facă să rezulte într-o competență bine fundamentată și cristalizată a cercetătorului respectiv este un câștig sigur și foarte de dorit.

**B.T:** În cadrul școlilor doctorale pare să se ducă o luptă inegală; trebuie să producă cercetări de mare validitate bresle muzicale diverse – muzicologi, compozitori și artiști interpreți. Cercetarea este o meserie bine conturată, cu rigorile ei

științifice și cu (mai nou) nenumăratele sisteme de cuantificare a reușitelor. Dacă studenții muzicologi „cresc” în acest sistem, pentru interpreți și compozitori acest demers rezultă complet străin. Considerați că este relevant pentru aceste două categorii, sub aspect strict profesional, să se lanseze în cercetări doctorale?

**A.P. :** Vă referiți la doctoratul profesional, o formulă născocită în vederea generalizării studiilor doctorale în toate domeniile academice. Opinia mea ar fi că nu, nu este neapărat relevant pentru compozitori și interpreți să parcurgă cercetări doctorale pentru a se afla pe trepte avansate în meseriile lor; ba chiar aş spune că studiile doctorale le răpesc din timpul prețios pe care îl au de investit în creație și interpretare, și aceasta la o vârstă foarte sensibilă pentru progresul carierelor lor. Pe de altă parte, doctoratul a devenit obligatoriu doar pentru aceia care anvizajează o carieră academică – exclusivă sau paralelă uneia componistice sau interpretative. Nuanțând voi spune, din experiența acumulată, că parcurgerea acestei etape, cu toate dificultățile sale, a reprezentat pentru toți cei care au dus-o până la capăt un câștig intelectual, o limpezire, un progres în capacitatea de gândire și exprimare. Sub acest aspect se conturează totuși o relevanță. Iar în ce privește demersul implicat de construirea unei teze doctorale, chiar dacă el ar putea părea „complet străin” unui interpret (mult mai puțin străin însă unui compozitor), el se învață din mers, traseul fiind oricum canalizat de îndrumătorul de doctorat.

**B.T. :** În ultimii ani, Școala doctorală a Academiei de Muzică din Cluj atrage tot mai mulți candidați străini, iar mulți dintre aceștia aleg să își scrie teza sub îndrumarea dumneavoastră. Avantajul faptului că vorbiți cinci limbi străine la nivelul cel mai înalt este esențial, mai ales în aceste vremuri, în care se pedalează intens pe acțiunea de internaționalizare. Ce teme de cercetare propun acești candidați? Vin la Cluj pentru a se apropia și a studia fenomenul muzical românesc?

**A.P. :** Este adevărat că „internaționalizarea” face progrese și în cadrul Școlii doctorale „Sigismund Toduță”. Cât despre limbile străine, n-aș zice că reprezintă nepărat un atû, de vreme ce nu am avut până acum ocazia să îndrum teze în altă limbă de circulație decât engleza (chiar și un candidat din Liban, la care m-aș fi așteptat să prefere franceza, a ales tot



limba engleză). Temele de cercetare pe care candidații mei străini de până acum le-au propus se încadrează în doctoratul profesional și sunt formulate corespunzător unor perspective ce se orientează într-adevăr spre zone aflate în afara mediului lor de formare, dar nu înspre fenomenul muzical românesc: o doctorandă din Statele Unite a conturat o paralelă Debussy/Bartók; un candidat din Marea Britanie se interesează de muzica turcească și raporturile acesteia cu cultura europeană, iar candidatul libanez despre care aminteam este fermecat de muzica armenească, pe care o vede ca o posibilă verigă de legătură între cultura-model europeană și mediul atât de diferit al muzicii arăbești.

**B.T.:** În cadrul Academiei de Muzică „Gh. Dima” ați asumat cu succes și funcții înalte; între anii 2008–2012 ați condus destinele acestei instituții în calitate de rector. Ați fost martorul evoluției și prefacerii Academiei de Muzică din perioada anterioară anului 1989 până în era sistemului Bologna și a învățământului cu accentul mutat pe elementul antreprenorial. Care au fost provocările perioadei de rectorat, în plină eră a schimbărilor de macaz?

**A.P. :** Am susținut că preocupările științifice răpesc din timpul dedicat creației; preocupările didactice sunt pentru mine în același timp plăcute și necesare, întrucât în acest fel îmi câștig pâinea; dar asumarea, cu sau fără succes, a funcțiilor de conducere reprezintă aproape o catastrofă. Ar putea părea cu totul prefăcută afirmația mea, de vreme ce o funcție de conducere se obține în ziua de azi printr-o candidatură, voluntară, cu un program și o viziune propuse spre înfăptuire în cadrul unui mandat. Așa este, am candidat la funcția de Rector; numai că în cazul meu nu a existat intenția pornită din interior, ambiția de a asuma asemenea funcții. În ambele situații în care m-am aflat la conducerea unei instituții, am ajuns acolo fie fiind propus și ales (după moda veche) – în cazul Filarmonicii clujene – fie îndemnat din mai multe direcții colegiale în cazul Academiei de Muzică. În această dublă postură (succesivă) l-am „egalat” pe maestrul meu Sigismund Toduță care, important de observat, a părăsit ambele înalte funcții prin demisie! Dar în ambele ipostaze a lăsat înfăptuiri substanțiale.

În ceea ce mă privește, am parcurs într-adevăr o perioadă istorică interesantă (ca toate perioadele istorice): anii

mei de formare, 1970-76 au fost încă într-o epocă a deschiderii culturale, pe care o percep retrospectiv ca favorabilă, dinamică, profesională (restituirea unei secțiuni a culturii naționale anterior proscrisă – revizitarea unor autori ca Lucian Blaga, Eugen Ionescu, Mircea Eliade; deschiderea rezonabilă a comunicării culturale cu Occidentul și (re)îmbrățișarea modelelor acestuia, nivelul de trai echilibrat, politica îndrăzneată în raport cu metropola moscovită – toate acestea contribuiau la o atmosferă pozitivă). A urmat gătuirea anilor 80: plata datoriilor externe prin metoda exporturilor supradimensionate și efectul acestui efort uriaș pe plan intern, privațiunile suportate de societate și instituțiile acesteia, raționalizările, frigul, întreruperile de curent, planurile de școlarizare liliputane – se spunea că în Conservator „puteai învârti câinele de coadă”, atât de puțin studenți erau admiși, ajungându-se până la absurditatea ca unii candidați cu premii internaționale să nu ajungă să intre la admitere pe locurile ce puteau fi numărate pe degetele de la o mână; schimbarea de macaz din 1989-1990, ce a declanșat imense (și poate naive) entuziasme, gânduri de reformă visate, altele chiar puse în aplicare și devenite preocupare permanentă până în ziua de azi (ceea ce deja seamănă a maladie), imitații și imitări, modernizări necesare sau dimpotrivă, contraproductive. O impresie personală: furia reformistă (dacă pot să mă exprim așa) și „importatoare” de soluții nu s-a bazat pe una din cele mai simple metode de analiză, importată și aceea, și trântită tot timpul: analiza SWOT, care presupune să identifice ce e valid și ce nu este, înainte de a purcede la schimbarea a ceva, a orice, dar cu atât mai mult a unui sistem complex. Din această cauză au fost demontate și lucruri care funcționau bine (unele s-au reluat ca „inovații”, altele nu). Ne plângem acum adesea și cu destulă îndreptățire de neajunsuri – pe care însă le-am cam produs cu mâna noastră.

Provocările din perioada rectoratului meu au fost legate, pe de o parte, de dorința mea de a-mi păstra valorile și convingerile (uneori greu de acomodat în cadrul general impus învățământului superior prin legile succesiv „însăilate” și mult prea des modificate) și momentul cu adevărat dramatic al crizei mondiale din acei ani, care au impus scăderea finanțării, inclusiv scăderea salariilor. Ceva mai rău pentru o conducere nu poate fi. (Nu mi-a fost hărăzită doar mie o asemenea

povară, mult mai dramatic a fost momentul trecerii la finanțarea „pe cap de student” cu câțiva ani mai devreme.) Deci provocarea a fost să rezistăm prin acele intemperii și să ne adaptăm condițiilor fără a coborî ștacheta. Se pare că ne-am achitat de această datorie (vorbesc la plural, pentru că întreaga echipă din jurul meu a „tras” în această direcție și m-a sprijinit necondiționat).

**B.T.:** Ați preluat funcția de rector cu o experiență managerială importantă: anterior, numele dumneavoastră s-a legat de destinele altei instituții muzicale prestigioase a Clujului: Filarmonica de Stat „Transilvania”, al cărei director ați fost între anii 1991 și 1995. A fost, oare, un „auftact” această perioadă pentru mandatul de rector?

În cadrul Filarmonicii ați început prin a fi secretar muzical (1983-1991), iar după mandatul de director, ați devenit consultant artistic (1995-2004). Tot acest parcurs s-a derulat în instituția care, cu ani în urmă, a fost condusă de Sigismund Toduță și al cărei valoros ansamblu coral a fost înființat sub bagheta tatălui dumneavoastră, maestrul Dorin Pop. Cum v-ați raportat la o astfel de moștenire, deloc ușor de onorat?

**A.P. :** Ca și Academia de Muzică, Filarmonica din Cluj este o instituție puternică, iar puterea ei se datorează mereu celor prezenți și celor de dinaintea lor. Orchestra simfonică moștenește soliditatea sa valorică încă de la Maestrul Antonin Ciolan, continuat de discipolii săi direcți Erich Bergel și Emil Simon. Corul este ctitoria Maestrului Sigismund Toduță și opera arhitecturală a tatălui meu, Dorin Pop, continuat la rândul său de discipolii direcți Florentin Mihăescu și Cornel Groza. Antecedentele obligă într-adevăr, și îmi place să cred că acest lucru este resimțit de toți membrii ce se adaugă în timp prestigioaselor ansambluri.

Eu am ajuns în această instituție din pură întâmplare; nu m-aș fi gândit niciodată la o poziție de secretar artistic – ceea ce am devenit în ianuarie 1983. După terminarea studiilor obținusem prin repartiție un post la Școala Populară de Artă din Cluj (accesul direct în învățământul superior fusese restricționat cu puțin înainte de absolvirea mea); această mică și pitorească (cel puțin la acea vreme) instituție a ajuns în anul 1982 la o mare răscruce, fiind primul obiect al experimentului „autofinanțării” încercat de regimul comunist care, strâns cu ușa

de datoriile externe, era dornic să reducă cheltuielile de peste tot (acest flagel a lovit în anul următor și instituțiile de spectacol, inclusiv Filarmonica, deci am ajuns să-l trăiesc de două ori). Pe scurt, personalul școlii s-a redus la jumătate, iar cei rămași „pe dinafară” au fost plasați în alte instituții din sistemul culturii, în cazul meu la Filarmonică, pe postul ce tocmai devenea disponibil prin pensionarea cuiva. Primit inițial ca un corp străin, nedorit, mi-am luat noua muncă în serios și în cam trei luni am reușit să conving, să fiu acceptat și chiar apreciat de noii colegi. În cei peste 20 de ani de activitate în cadrul Filarmonicii m-am identificat cu totul cu nevoile acestei instituții, făcând de toate – curierat pe bicicletă, pentru a grăbi anevoioasele proceduri de aprobare și tipărire pe hârtie a afişelor săptămânale, operator xerox pentru multiplicarea programelor de sală (pe care într-o lungă perioadă le scriam tot eu) – am conceput chiar și grafici care să le facă mai atractive – asta pe lângă responsabilitatea planificării stagiunii, repertoriului și distribuției artiștilor. Mai târziu, după 1990, perioadă haotică sub multe aspecte, când dorința de a face turnee în străinătate cu orice preț devenise principalul motor motivațional al muzicienilor, și în condițiile în care impresariatul pe acest sector se făcea mai cu seamă „în regie proprie” am ajuns chiar să redactez contracte complexe în limbi străine... Asta m-a ajutat să-mi îmbunătățesc capacitățile poliglote, dar nu mi-a sporit compozițiile din portofoliu; să regret, să nu regret?...

Ca director (ales democratic și nu prin candidatură și promisiuni electorale, după cum aminteam), m-am străduit și mai mult, adăugând nopți nedormite, ca de exemplu în perioada când s-a modificat legea de salarizare într-un mod atât de stupid, cum numai Farfuridi a reușit să sintetizeze în celebra sa replică. Adică de la o grilă cu trei grade profesionale având fiecare câte șapte gradații succesive (scara ascendentă a salariilor) s-a trecut la o altă grilă, cu cinci grade profesionale având câte patru gradații succesive. De unde erau 21 trepte salariale succesive, acum erau 20! Halal reformă. Asta n-ar fi nimic, dar iată: un muzician aflat, după ani lungi de muncă, pe gradul 1 profesional, gradația 5 urma să se încadreze brusc în gradul 2 profesional, ce-i drept, gradația 1, dar cu ce-l încălzea? Impresia lui era că a fost în mod injust degradat! Multiplicând fenomenul la întreg personalul, această schimbare a produs

foarte multe frustrări, o atmosferă de nemulțumire generalizată (nu doar la Cluj, în toată țara), urmată de eforturi de reabilitare a situației salariale ce au parcurs chiar și etape primejdioase pentru director. Aceasta a fost prima provocare a directoratului meu, și au urmat multe altele. Au fost și satisfacții, negreșit: reconstrucția unei cărți de vizită internaționale, reluând aproape de la zero activitatea de turnee, revenirea la Cluj a Maestrului Erich Bergel și realizarea cu acesta a unei integrale discografice remarcabile a Simfoniilor de Brahms, adoptarea oficială a numelui de „Filarmonica Transilvania”, menținerea, în ciuda destulelor vicisitudini, a unui nivel valoric ridicat al ansamblurilor, stagioni interesante și descoperiri de noi artiști valoroși, mai ales din generații mai tinere, ediții frumoase ale Toamnei Muzicale Clujene, contribuția la lansarea primei ediții a festivalului de muzică contemporană devenit ulterior Cluj Modern, parteneriatul cu Societatea Română Mozart și contribuția la organizarea tuturor edițiilor Festivalului Mozart – lucruri ce continuă cu succes până în ziua de astăzi. Prin acestea din urmă socot că mi-am onorat datoria față de moștenirea celor dinainte.

**B.T.:** Am fost martora activității dumneavoastră în cadrul Filarmonicii, căci am preluat postul de secretar muzical în anul 1992 și astfel, până în 2004, anul retragerii dumneavoastră din Filarmonică (an în care v-am călcat pe urme, preluând postul de consultant artistic), v-am putut observa îndeaproape implicarea totală în activitatea instituției, cu o grijă deosebită pentru detalii, de la chestiuni de programare artistică, de comunicare, până la aspecte de etichetă cu angajații și invitații din țară și străinătate. Întrebarea mea se leagă însă de ideea politicilor repertoriale actuale (iar aici putem considera că intrăm în zona „picturii monumentale”, a scării largi și a viziunilor de perspectivă: cum vedeți situația muzicii românești, care parcă tot mai greu își găsește locul în încheștarea dintre factori pragmatici (încasări, grad de ocupare a sălilor de concert) și factori subiectivi, cum ar fi, de pildă, apetitul publicului de a „consuma” și cel al interpreților de a promova repertoriul românesc?

**A.P.:** Politicile repertoriale sunt în acest moment determinate liber de fiecare instituție; factorii pragmatici, obiectivi dar și subiectivi, sunt hotărâtori. În acest context,

situația muzicii scrise de compozitorii români nu este deloc una încurajatoare pentru aceștia, cu atât mai mult cu cât aspirațiile estetice pe coordonatele cărora muzica cultă contemporană este elaborată nu coincid cu „apetitul” de primă instanță al unui public „larg”. Vreau însă să atrag atenția asupra unui fenomen ce poate fi clar observat (atunci când are șansa de a se produce): o lucrare muzicală într-adevăr valoroasă impresionează audiența, indiferent de stilul sau complexitatea tehnică a acesteia. Problema e că inițiativa de a propune așa ceva este cumva inhibată, în orice caz rară, iar dacă vorbim despre prime audiții absolute, nici măcar nu putem băga mâna în foc că acea lucrare va avea capacitatea de a produce impactul valoric. Este o situație dilematică.

Făcând din nou puțină istorie, ne amintim că în perioada anilor 80 a funcționat o dispoziție adresată instituțiilor de spectacol finanțate de stat (adică toate), de a avea în repertoriu și respectiv în programele săptămânale un procent de 51% lucrări românești. Era ceva excesiv, de vreme ce creația cultă românească de un nivel competitiv provenea exclusiv din secolul XX, fiind pusă în balanță cantitativă (dar și calitativă) cu întreaga mare producție cultă europeană din Renștere încoace – bazinul repertorial normal al acestui tip de instituții. Efectul a fost acela al promovării în exces cantitativ a acestor creații românești, însoțit de o saturație și chiar de fenomene de respingere... Îndată după 1990 a prevalat impulsul de respingere, la grămadă cu tot ce era „moștenirea comunismului”. Între timp lucrurile s-au așezat într-o anumită măsură în mod natural, dar de fapt nu există o direcție de politică culturală menită să stimuleze în mod expres prezentarea creației componistice contemporane culte. Personal regret mult acest lucru, și consider că nu ar „supăra” pe nimeni dacă instituțiile de spectacol de stat (numeroase și acum, și finanțate tot de la buget), printre obiectivele instituționale și parametrii de îndeplinit în virtutea finanțării, ar avea în vedere și un anumit nivel de prezență a creației naționale (poate și a artiștilor autohtoni).

**B.T.:** Preluarea direcției Festivalului Cluj Modern, începând cu anul 2009, a avut ca scop tocmai remedierea

acestui deficit de promovare a repertoriului românesc în viața de concert a urbei?

**A.P. :** Nu, scopul acesta era deja trasat de la inițierea festivalului la inițiativa Maestrului Cornel Țăranu, și perpetuat sub direcția artistică a domniei-sale, cu sprijinul necondiționat și eficient al rectorilor Alexandru Fărcaș (cel care a și propus denumirea de Cluj Modern) și apoi Aurel Marc. Am ajuns să fiu implicat în organizarea acestei manifestări tot astfel cum mi s-a întâmplat de fiecare dată în viață: în virtutea împrejurărilor. În ediția din 2009 eu am fost implicat în calitate de Rector – director artistic a fost tot Maestrul Țăranu; adică am moștenit de la precedenții rectori această îndatorire și cinste. Evident că m-am implicat în aspectele direcției artistice, alături și în deplin acord cu maestrul meu; mă recomanda doar experiența îndelungată în materie, și mă obliga poziția mea din acel moment. Contribuțiile mele principale la acea ediție au fost legate de realizarea primei audiții mondiale a *Colindei-Baladă* de Kurtág, în prezența autorului, de lansarea simpozionului de muzicologie al festivalului, având ca primă temă „Arhetipuri românești”<sup>1</sup>, o temă cu adresă expresă la lucrarea lui Kurtág și cu participarea acestuia la simpozion, și cristalizarea structurii de conținut și grafică a programului de sală, într-un format ce continuă până în prezent (și pe care mi se pare a observa că îl au în vedere ca model și alte manifestări înrudite ca factură).

Edițiile următoare au fost organizate în co-direcție cu Maestrul Țăranu, care mi-a lăsat progresiv tot mai multă libertate în decizii, pe care întotdeauna i le supun aprobării – chiar dacă consultările prealabile s-au redus foarte mult. Și da, viața de concert a urbei are în Cluj Modern un moment de privilegiată prezență a creației contemporane, clujene, românești și universale; și apropo de „sistemele de cuantificare a reușitelor”, ne bucurăm de a fi primit încadrarea oficială a

---

<sup>1</sup> Am încredințat organizarea acestui prim simpozion bunului meu prieten și colaborator Francisc László, unul din principalii artizani ai venirii la Cluj a Maestrului Kurtág. S-a întâmplat să fie „cântecul de lebadă” al marelui muzicolog. Poate de aceea mi-am asumat continuarea acestui simpozion, încredințat spre îngrijire altor colegi muzicologi (Gabriel Banciu, apoi Bianca Țiplea Temeș), rezervându-mi doar creionarea temelor, în general legate de unele aspecte reușite din programul muzical.

festivalului nostru la categoria manifestări culturale de nivel internațional.

**B.T.:** Este cert că acest festival era de la înființare așezat pe traiectoria promovării repertoriului contemporan, cu o grijă specială asupra celui autohton. El intervine consonant în „corul” românesc, alături de evenimente precum festivalul SIMN sau Meridian, de la București și a altor manifestări de dată mai recentă care nu se tem să abordeze acest repertoriu de nișă. Sub direcția dumneavoastră însă, Cluj Modern a propus și anumite „recuperări” (ca de pildă, prezentarea *Recviemului* de Zeno Vancea, în ediția din 2011) sau punerea în lumină a unor foarte tineri compozitori din țară.

Dar grija dumneavoastră față de promovarea repertoriului contemporan, cu accent pe cel românesc, este vizibilă și într-o inițiativă cu puternică tentă personală: modelarea ansamblului instrumental Ad-HOC. V-aș ruga să ne destăinuți aspecte ale constituirii acestei formații, în Clujul în care au făcut istorie „Ars Nova”, condusă de Cornel Țăranu, Corul „Antifonia”, înființat și dirijat de către Constantin Rîpă sau Ansamblul de percuție, condus de către regretatul Grigore Pop – toate acestea profund ancorate în actualitatea fenomenului muzical românesc și internațional.

**A.P.:** Ansamblul AdHOC își are originea în aceeași ediție din 2009 a Festivalului Cluj Modern, fiind legat tot de prima audição mondială a *Colindei-Baladă* de György Kurtág. Această lucrare așază în prim plan corul, dar îi adaugă un ansamblu instrumental restrâns, de tipul celor dedicate muzicii contemporane, cu o scriitură deosebit de pretențioasă. Am solicitat pentru acest proiect pe unii din cei mai valoroși și experimentați muzicieni ai Academiei de Muzică, atât din generațiile mature, cât și din generația tânără a momentului. Pregătirea acestui ansamblu s-a realizat în paralel cu cea a corului, și am încredințat-o lui Matei Pop, recomandat pentru aceasta și prin dubla sa pregătire superioară ca dirijor și compozitor. Indicațiile Maestrului Kurtág cu ocazia ultimelor repetiții au fost, ca întotdeauna, revelatoare, iar întreg evenimentul a strălucit ca un deplin succes. De aici ideea de a



permanentiza ansamblul, alături de Ars Nova, dar cu un colectiv diferit, ce oferea ocazia de exprimare a unei noi generații<sup>1</sup>.

**B.T.:** Cum se raportează tânăra generație de interpreți la creația de cea mai strictă actualitate și care sunt evenimentele mai importante în care acest ansamblu a participat până în prezent?

**A.P.:** În calitatea mea de mentor al ansamblului (pe care am asumat-o de la bun început), am promovat un principiu elementar: să se cânte notele din partitură. Atenție! În cazul multor lucrări contemporane, aceasta e o sarcină în sine dificilă, atât la nivel individual, cât și la cel al integrării în ansamblu. Am pus acest accent știind bine că nu arareori densitatea disonantă a limbajului contemporan, dar și practica deja curentă (și cam prea comodă) a aleatorismului pot conduce la impresia că, cel puțin în unele locuri, se poate cânta cu relativă (sau chiar totală) libertate – ca să nu spun aproximație – iar acest lucru dăunează în mod cert configurării fidele a ideii compozitorului. Nu aș dori să se înțeleagă că redarea corectă, conștiincioasă a celor scrise în partitură este și scopul final... Dar interpretarea, relevarea expresivității, angajamentul muzical al interpretului nu se pot întemeia altminteri. Seriozitatea, pe care am mai evocat-o ca trăsătură caracteristică a școlii componistice clujene, este de fapt ceea ce am încercat (și socot că am și reușit) să insuflu modului de abordare a lucrărilor la ansamblul AdHOC. Muzicienii care îl compun sunt cu toții valoroși, dispuși la efortul cerut de atingerea unui țel muzical ambițios, și astfel ansamblul a dobândit un bun renume național, participând în mod repetat la majoritatea festivalurilor de profil din țară – SIMN, Meridian, Festivalul Muzicii Românești Iași, Toamna Muzicală Clujeană, Festivalul Intrada Timișoara și Festivalul Ligeti de la Cluj.

**B.T.:** Am descoperit fațetele multiple ale personalității dumneavoastră, fără să avem însă pretenția că am epuizat toate nuanțele. Se cer trecute în revistă numeroasele premii și distincții care vă confirmă și validează ca muzician de înaltă

---

<sup>1</sup> Între timp Ars Nova a „depus armele”, iar generații și mai noi își construiesc la rândul lor tribuna interpretativă.

clasă<sup>1</sup>. Cunoscându-vă modestia și pudoarea în fața acestor „alămuri” de palmares, le așez pudic surdina și le camuflez într-o consistentă notă de subsol.

În anul 2011, într-un articol pe care vi l-am dedicat la împlinirea a 60 de ani, lansam interogația asupra modului în care urma să negociați „parteneriatul cu muzele”<sup>2</sup> în următorul deceniu. Am aceeași curiozitate și acum și îndrăznesc să întreb ce anume aveți pe masa de lucru în acest moment?

**A.P.:** Dintotdeauna am fost un lucrător lent, temeinicia pe care-mi doresc să o confer lucrurilor pe care le fac îmi cere cumva acest preț. Am nu puține idei, în special de proiecte mai mari, cu care am cochetat, dar nu am apucat să le pun „în șantier” – deci am de unde alege. Nu aș vrea să vorbesc despre ele decât cu totul vag – aș întregi ciclul de lieduri pe versurile generoase ale lui Minulescu, aș realiza versiuni cu orchestră ale tuturor ciclurilor mele de lieduri, aș mai scrie unul sau două cvartete de coarde, dar m-aș întoarce și la colindele străvechi, poate completez cercul de sugestie zodiacală a douăsprezece astfel de lucrări corale (despre care demult discutam cu regretatul folclorist Virgil Medan, entuziasmat de posibilele implicații ezoterice cuprinse în folclorul arhaic). Să nu

---

<sup>1</sup> Premiul „Dinu Lipatti”, București/1975; Premiul Uniunii Compozitorilor din România, București/1978, 1980, 1989, 2011, 2015, 2020; Premiul III la Concursul internațional de compoziție corală de la Tours, Franța/1978; Premiul Concursului internațional de compoziție corală de la Arezzo, Italia/1979; Premiul III și Premiul orașului Trento la Concursul internațional de compoziție corală, Italia/1982; Premiul I la Concursul internațional Eisteddfod de la Roodepoort, Africa de Sud/1983; Premiul UTC pentru creația literar-artistică publicată, București/1984; Mențiune la Concursul internațional de compoziție corală de la Trento, Italia/1984; Premiul I la Concursul internațional de compoziție de la Spittal, Austria/1986; Premiul II la Concursul internațional de compoziție corală de la Trento, Italia/1986; Premiul revistei „Tribuna” pentru ansamblul creației, Cluj/1988; Premiul „George Enescu” al Academiei Române, București/1996; Premiul UNITER/2002, ca participant în echipa de realizatori ai spectacolului Teatrului Național din Cluj-Napoca cu piesa *Hamlet* de W. Shakespeare (regia Vlad Mugur); Premiul pentru compoziție corală la *Concursul de compoziție corală* din Las Palmas de Gran Canaria, Spania/2003; Ordinul Meritul Cultural al României în rang de Cavaler/2007; Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, Republique Française/2012.

<sup>2</sup> Bianca Țiplea Temeș, „Aniversări în festival: Adrian Pop – 60”, în *Actualitatea muzicală*, nr. 11/2011, p. 8.

uităm însă în ce vremuri trăim, pe cine mai interesează o cultură de reflexie, ce caută semnificații de esență... Când generațiile mai noi, și nu numai acelea, sunt îndemnate (am auzit asta la radio) a nu înțelege din *Miorița* decât că ciobanul cu pricina era mare tâmpit, și că și cei care îi tot dau cu *Miorița* și cu „spațiul mioritic” sunt la fel (Blaga included); când deja cuvântul „mioritic” e perceput de multă lume ca un termen cel puțin peiorativ (pentru asta mi se rupe inima) – atunci cum vor avea răbdarea să acceadă la metafora nunții postume și la implicațiile umane profunde ale unei asemenea metafore? Ei, toate astea ne umbresc viața intelectuală și spirituală, dar, slavă Domnului, încă nu ne-o interzic; așa că șantierul continuă, chiar de ar fi să producă doar „artă pentru artă”.

**B.T.:** Ați adus o importantă completare la tot ceea ce ne-ați împărtășit până acum, permițându-ne să privim, chiar și printr-o ușă discret întredeschisă, perspectiva atelierului dumneavoastră de lucru.

Dar dialogul nostru ar rămâne incomplet dacă nu am afla care sunt resorturile intime care v-au modelat toate calitățile. Cu riscul unui *glissando* dincolo de cadrul permis al schițării profilului strict profesional, cum se definește omul Adrian Pop?

**A.P.:** Negreșit că dacă mă definesc eu pe mine, va ieși un portret pozitiv. Câte ceva reiese, cred, din ce am spus și cum am spus ca răspuns la întrebările puse. Mă consider o persoană serioasă, adică de cuvânt; încerc să fac ceea ce știu și să știu ceea ce fac; mă străduiesc să fiu rațional (nu-mi vine prea greu, căci am un *background* de liceu real), dar sunt și idealist (ponderat) atât în artă cât și în viață – altfel unde aș ajunge? Zodia Fecioarei îmi accentuează meticulozitatea și un soi de perfecționism care se manifestă în cam tot ce fac, fie că îmi place sau nu-mi place ceea ce trebuie să fac (asta e o trăsătură cam păcătoasă); însă nu mă eschivez, căci sunt convins că „omul sfințește locul”. Îmi place să citesc literatură și poezie, îmi plac artele plastice, îmi plac filmele, îmi plac limbile străine – asta îmi permite să citesc multe lucruri în original, avantaj cultural incontestabil – îmi place să glumesc (aprope de seriozitate), îmi mai place să meșteresc câte ceva și sunt foarte mândru când îmi iese; iar când mi se publică vreo lucrare, îmi place să concep grafica copertelor (profit că acum e așa ușor

din punct de vedere tehnic, cu programe de computer accesibile).

Îmi găsesc mereu sprijin și liman în familia mea; îmi ador soția – ne știm din facultate și avem fix aceeași culoare a ochilor; tragem în tandem la carul vieții și ne bucurăm de orice clipă ce ne poate prilejui o satisfacție, mai ales când îl vedem pe fiul nostru bucuros. Trăim, totuși, vremuri înnorate, așa că trebuie să savurăm orice pată de soare!



Vilma și Adrian Pop  
Fotografie din arhiva familiei compozitorului.

**B.T.:** Am deschis acest dialog cu intenția declarată de a obține un portret al dumneavoastră, chiar sub formă de crochiu. Ceea ce a rezultat însă din răspunsurile generos elaborate pe care ni le-ați oferit, este, mai degrabă, un autoportret. Diferitele ipostaze ale carierei și numeroasele preocupări muzicale sau extramuzicale pe care le-am descoperit, pulverizează și multiplică însă portretul în manieră "Andy Warhol". Privitorul cititor remarcă o constanță a unor trăsături, a unor calități

profesionale și umane de excepție, afirmate cu egală intensitate în orice domeniu în care ați activat, chiar dacă aceste calități primesc infinite ipostaze cromatice, în funcție de fiecare context de manifestare. Îmi permit să speculez, printr-un "échappée" ludic de final, perfecta coincidență dintre numele dumneavoastră de familie și cel al curentului inițiat de artistul american pentru a spune că ați etalat în cei 70 de ani de viață un "Pop" Art de o complexitate remarcabilă, așezând în fața noastră un model de temeinicie demn de urmat.



Ilustrație de Bencze Miklós.

## **Bibliografie**

**Pop, Adrian**, *Recviemul românesc*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 2004.

**Pop, Adrian**, *Dorin Pop în oglinda amintirii. Scrieri despre cântul coral*, București: Editura Grafoart, 2017.

**Stan, Constantin-Tufan**, *György Kurtág: Reîntoarcerea la matricea spirituală*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 2009.

**Țiplea Temeș, Bianca**, „Aniversări în festival: Adrian Pop – 60”, în *Actualitatea muzicală*, nr. 11/2011.

## **SUMMARY**

**Bianca Țiplea Temeș**

***Ricorrenze – a conversation with the composer  
Adrian Pop at 70***

A multifaceted musician, the composer Adrian Pop is an outstanding figure in Romanian cultural life. In celebration of his 70<sup>th</sup> birthday, our dialogue will attempt to shed light on his many activities: in the field of composition, his role as professor at the "Gh. Dima" National Music Academy (where he was the Rector, then the Director of the "Sigismund Toduță" Doctoral School) and his deep involvement in shaping the cultural life of his native city, highlighting also his activity as a previous general manager of the Transylvania Philharmonic, and as the current director of the Cluj Modern Festival. The informal conversation should be seen as an evocation of this Transylvanian artist, taking a lead from the title of his piece *Ricorrenze*, in Italian denoting both "recollections" and "celebration", in order to arrive at a better understanding of the totality of his personality.

**(traducerea rezumatului: Bianca Țiplea Temeș)**