

## INTERVIURI

Ruxandra ARZOIU

### Dialog cu compozitorul și muzicologul Roman Vlad

*R.A. În ce măsură îl putem asimila pe Roman Vlad școlii muzicale românești, numai o perspectivă temporală detașată poate preciza, cântărind, în aspectele definitorii ale componisticii sale, influența unui specific național, ponderea unei formări în contact cu unii maeștri ai muzicii românești, proporțiile asimilării tendințelor artistice ale vremii și decantarea unui stil creator personal. Integrat sau nu unei anume spiritualități, Roman Vlad este o personalitate a lumii muzicale contemporane ce și-a probat originalitatea prin atitudinea sa artistică atât față de compoziție, cât și în muzicologie și interpretare. Aniversat la 80 de ani la această cumpănă de veacuri și milenii în marile capitale europene, impresionează prin spiritul său tânăr, prin vitalitatea și optimismul cu care își construiește proiecte viitoare, cu o dorință neîncetată de a fi în miezul evenimentelor, și prin limba maternă pe care o vorbește minunat după mai bine de 60 de ani de când a plecat din țară. A studiat la Cernăuți, orașul său natal, cu Liviu Rusu și Constantin Tarnavski și în toamna anului 1938 a plecat în Italia...*

**R.V.** Am sosit în Italia la 15 noiembrie 1938. Îmi terminasem Conservatorul în vară și în același timp dădusem și bacalaureatul la Cernăuți. Aveam intenția să studiez cu Anton Webern la Viena, dar nu mai era posibil, din cauza situației politice, așa că am decis să încerc la clasa lui Alfredo Casella, la Roma. Nu știam că exista un **numerus clausus** la cursul lui de perfecționare (maximum 12 studenți) și practic după concurs nu mai erau locuri libere. Dar am avut totuși noroc: Casella ieșise atunci



din auditoriu și a văzut că aveam în mână niște partituri, care erau *Elegiile* lui Busoni, *Sonata* lui Stravinski, *Sonata op. 1* a lui Berg și *Variațiunile op. 19* de Schönberg. S-a interesat de unde vin și când a aflat de România a fost foarte încântat: "Țara marelui meu prieten și binefăcător George Enescu". Enescu i-a dat posibilitatea să studieze la Paris, susținându-l din punct de vedere material, cu discreție, pentru o perioadă. De altfel, relația lor a fost de mare prietenie și și-au dedicat fiecare câte o simfonie. În acest fel am intrat la Conservatorul "Santa Cecilia" și mi-am luat diploma în anul 1941.

**R.A.** *Ați urmat și cursuri la Universitatea Tehnică...*

**R.V.** Inginerie, fizică-matematică, ceea ce a avut o mare importanță pentru dezvoltarea mea intelectuală. Cultura umanistică se poate procura personal, dar o instrucție științifică este aproape imposibilă de unul singur. Sunt însă foarte prudent când vorbesc despre relația muzică-matematică.

**R.A.** *La Roma ați avut ocazia să-i întâlniți și pe George Georgescu, pe Dinu Lipatti cu care ați fost bun prieten...*

**R.V.** Foarte bun. Mi-aduc aminte că venea cu mama lui. A fost interesat de compozițiile mele și i-am arătat *Simfonieta* pe care vroia să o ducă la Viena, la Universal Edition, ca să fie tipărită. Nu a fost, dar un an mai târziu (în 1942) am aflat că aveam un Premiu "Enescu", singurul premiul din cariera mea care nu a fost numai onorific și datorită căruia am reușit să trăiesc în timpul ocupației germane.

**R.A.** *Simfonieta concertantă este compusă în anul 1941, în trei părți care se succed fără întrerupere (Allegro, Doina, Allegro vivace) și relevă influențe populare atât în tematică, cât și în orchestrație...*

**R.V.** Conține melodii din Transilvania – două colinde din colecția lui Bartok, una din Bucovina ș.a.m.d. În aceeași perioadă am compus prima mea cantată pe un text al lui Lucian Blaga – *Ioan se sfâșie în pustie, unde ești Elohim?* (1940-1942) -, ceea ce reprezintă una dintre temele fundamentale ale creației mele: problema existenței, a ființei, căutarea veșnică, omul între ființă și nimic – după cum spunea Paul Sartre.

**R.A.** *După război ați desfășurat și o activitate intensă ca pianist...*

**R.V.** Primul concert a fost cu *al III-lea* de Prokofiev dirijat de Igor Markevitch, cu care eram bun prieten și cu care am colaborat deseori la Roma, la Florența. Am cântat apoi în anii 1948-1950 cu Bruno Maderna, mai ales lucrarea mea *Variațiuni concertante pe o temă din "Don Giovanni"*. Am început să țin conferințe unde exemplificam la pian întotdeauna. Nu a fost o intenție didactică, ci am avut întotdeauna tendința să îmi explic muzica mie însumi și atunci mi-a făcut plăcere să le explic și celorlalți. Cariera de pianist nu m-a mai tentat însă, pentru că societățile de concert cereau numai repertoriul curent, ceea ce mă plictisea. În anul 1968 am fost numit profesor de compoziție la Peruggia și am rămas la Conservator până la pensie. Am predat și literatura pentru pian câteodată, am fost "guest profesor" de pildă la Școala din Dartington în Anglia (1954, 1955), la Maryland University în SUA, dar întotdeauna pentru perioade limitate. Un alt aspect al activității mele este însă cel de director artistic la Teatro Comunale din

Florența, la Scala din Milano, Festivalul "Maggio Fiorentino", Academia Filarmonică din Roma (1955-1958, 1966-1969). Acum caut să nu mai am astfel de sarcini și îmi rezerv timpul pentru compoziție.

**R.A.** *Perioada petrecută în teatru v-a determinat și activitatea creatoare, multe dintre titlurile semnate de dvs. fiind opere, muzică pentru balet, muzică de scenă, de film...*

**R.V.** Multe le-am scris înainte să fiu director la teatru. Prima operă a fost *Storia di una mamma*, în 1951.

**R.A.** *O poveste pentru adulți, după Andersen, o muzică dodecafonică, dar care sfârșește într-un cadru tonal.*

**R.V.** Pentru televiziune am scris *La fantarca* în 1967 (o satiră despre războiul rece). Pentru teatru am scris *Il sogno*, în 1973, în trei acte pe un libret pe care l-am întocmit chiar eu pe baza unui text de Strindberg. Opera care s-a cântat și în România, este *Pescărușul* (1968) – operă-balet, dansată și cântată...

**R.A.** *...În care apelați și la unele melodii ale lui Ceaikovski.*

**R.V.** Titlul este *Variațiuni pe textul lui Cehov și melodiile lui Ceaikovski*, pentru a obține ambianța tipică rusească.

**R.A.** *O operă pentru Radio este **Il dottore di vetro** (1960), o opera buffa, în care personajele sunt identificate cu instrumentele, ca și la Prokofiev, în **Petrică și lupul**.*

**R.V.** S-a reprezentat însă de multe ori și pe scenă, în Germania, la Paris, în SUA.

**R.A.** *Exista deci o preocupare constantă pentru dramaturgie, pentru spectacol pentru scenă...*

**R.V.** Pentru scenă am scris mult, ca și pentru film, unde am avut și reușite cu titluri ca *Romeo și Julieta*, filmul lui Castelani, sau *La bouteille du diable* al lui René Clair, iar pentru TV am colaborat la documentare despre Picasso, Leonardo da Vinci, tot în regia lui Castelani.

**R.A.** *Muzica pentru film a reprezentat o necesitate într-un anumit moment al carierei dvs. sau v-a interesat într-adevăr relația dintre imagine și sunet?*

**R.V.** Cu cinematograful a fost o necesitate mai ales după război, dar eu sunt convins că muzica nu este semantică, ci merge mai departe decât cuvintele și imaginile. Adevăratul ei regat începe acolo unde se termină posibilitățile celorlalte arte, dar are totuși și valențe descriptive, deși există și muzică absolută.

**R.A.** *Există anumite tendințe de reconsiderare a tradiției în componistica dvs. relevate de lucrări ca **Variațiunile pentru pian pe tema "Reverie" de Schumann** (în care celebra temă este distorsionată pe parcurs, susținută de armonii disonante, cu procedee variaționale variate, devenind din ce în ce mai puțin recognoscibilă, dar la sfârșit revenind capul tematic original) sau **Variațiuni în jurul ultimei Mazurci a lui Chopin** (1964). Ce semnificație le acordați?*

**R.V.** Pentru mine nu a fost niciodată vorba de o întoarcere. Am scris prima mea carte *Tradiție și modernitate în muzica contemporană* în 1955, în care am

subliniat că fiecare operă de artă și de cultură provine dintr-o tradiție și se poate înțelege numai în funcție și în cadrul acestei tradiții. Natura nu face salturi. Dacă nu există experiența trecutului, nu se poate pricepe muzica. Tradiția trebuie însă reînnoită fără întreruperi. Eu mă simt acasă atât în muzica mea, cât și în cea a lui Schubert sau Schumann, ca și în muzica grecească. De pildă, am ținut o conferință despre Atanasios Kirchen, iezuit și muzicolog din Roma secolului XVII, care a publicat prima *Odă* a lui Pindar. Pe această melodie antică grecească, una dintre puținele care au ajuns până la noi, eu am scris o lucrare pentru chitară și orchestră în 1964-1965, când am fost "compozitor oaspete" al orașului Berlin, un fel de concert intitulat *Ode super Chrysaëa Phormix*. A fost cântat la Festivalul de la Donaueschingen și chiar de către Filarmonica din Berlin, deși partitura conține sferturi de ton...

**R.A.** Când a apărut preocuparea pentru dodecafonie în activitatea dvs.?

**R.V.** Încă de când eram la Cernăuți, un oraș care era foarte legat de Viena. Chiar cu Liviu Rusu citeam partituri de Berg, Schönberg. Am scris prima compoziție dodecafonică în Italia, în 1942, *Studii dodecafonice pentru pian* care a fost publicată mai târziu, dar n-am considerat niciodată dodecafonia ca un sistem. Eu n-am fost niciodată un academic, ci un om liber, care și-a păstrat și își păstrează independența față de tot ceea ce este o regulă și nu am nimic de-a face cu atonalitatea. Precum lumina nu poate să fie spectrală, nici muzica nu poate fi atonală. Poate fi vorba doar despre o tonalitate mai largă, mai complexă, o condiție de a se stabili o relație între sunete.

**R.A.** În anul 1958 ați scris o carte fundamentală pentru istoria muzicii contemporane, *Istoria dodecafoniei*, în care v-ați expus teoria proprie asupra acestei tehnici de compoziție, cum o numiți, pe care ați urmărit-o în creația compozitorilor acestui veac, relevându-i aspectele caracteristice, modalitățile de aplicare și consecințele pe care le are asupra evoluției limbajului muzical. Acest demers important și de amploare v-a influențat și componistica?

**R.V.** Mai degrabă invers. Nu am elaborat propriu zis o teorie, ci o punere la punct într-un mod antidogmatic. Toată muzica după 1920 nu poate să nu țină seama de experiența dodecafoniei, dar Schönberg spunea că mai este multă muzică de scris în do major. Chiar muzica mea este și nu este dodecafonică. Întrebuințez sistemul temperat, dar și sferturi de ton, ca în cele 3 *Invocații* din anii 1947-1948, și alte sisteme intonaționale. De pildă, am scris 70 de haiku *Anotimpuri japoneze* în limba originală și cu sistemul de intonație japonez în toate gamele specifice, cu cea mai mare libertate. Unele dintre ele le-am pus alături de structuri seriale sau dodecafonice. Este foarte important ca limbajul să fie mereu îmbogățit și descoperit.

**R.A.** Așa cum ați descoperit tema dodecafonică din *Don Giovanni* de Mozart, ce a reprezentat punctul de plecare al *Variațiunilor pentru pian și orchestră*...

**R.V.** Nu cele 12 sunete sunt importante, ci momentul în care au apărut, odată cu Comandorul care necesita un mijloc de expresie diferențiată. Dar acest

procedeu nu mai este nimic excepțional în contextul infinității, de pildă, a mijloacelor electronice de astăzi. Nu există lanțuri mai grele ca cele ale libertății. Omul trebuie să acționeze pe baza adevărului său și nu a unor reguli din afară.

**R.A.** *O altă mare personalitate a muzicii românești pe care ați întâlnit-o în Italia a fost George Enescu.*

**R.V.** L-am văzut după război, când a venit la Sienna să țină cursuri de perfecționare, unde și Casella ținuse între anii 1939-1943. Mi-aduc aminte însă că l-am cunoscut în 1947-1948 la Paris, la Salle "Gaveau", unde dăduse un concert. L-am auzit atunci cu *Ciaccona* de Bach. După concert m-am dus la el și i-am mulțumit, m-am prezentat, am stat de vorbă, era deja bătrân și totuși în putere.

**R.A.** *O mare parte din activitatea dvs. muzicologică se leagă de opera unui alt mare compozitor al veacului: Igor Stravinski...*

**R.V.** Eu am avut norocul să fiu în preajma lui Stravinski timp de 20 de ani și ne-a legat o prietenie care m-a îmbogățit foarte mult. Am fost martor la multe prime audiții și la crearea marilor sale opus-uri asupra cărora revenea mereu. Stravinski, toată viața sa, nu numai pentru a-și recâștiga drepturile de autor pierdute în timpul revoluției bolșevice prin plecare din Rusia, a continuat să lucreze la *Sacre du printemps* până cu 6 luni înainte de moarte. Nu este suficient să ai o viziune, spunea el, trebuie să o și transpui și asta este o aproximație la un ideal realizată cu gândirea și tehnica de compoziție.

**R.A.** *Deci varianta cu **Sacre du printemps** pe care o ascultăm noi astăzi nu este cea de la celebra premieră din 1913?*

**R.V.** În studiul despre Stravinski, mult mai amplu decât cele apărute în 1958 și 1979, pe care l-am publicat de curând, mă opresc îndelung asupra ultimelor versiuni. Sunt schimbate acorduri, armonii ș.a. El nu a fost niciodată mulțumit de finalul lucrării și pe undeva îl înțeleg...

**R.A.** *Stravinski a mai intervenit și asupra altor piese, ca **Pasărea de foc, Petrușka** etc.*

**R.V.** Da, dar nu întotdeauna într-un mod pozitiv – de altfel, ca și Hindemith, care consideră că "a stricat" multe compoziții din anul 1920, ca *Marienleben*, de pildă, din care a eliminat disonanțele...

**R.A.** *L-ați cunoscut pe Stravinski în perioada cât a stat la Veneția și i s-a reprezentat opera **Rake's progress**, apoi a venit în fiecare an în Europa, la Roma, cu prilejul unor prime audiții din creația sa. Considera studiile dvs. drept cele mai bune care s-au scris despre muzica lui.*

**R.V.** Am și o dedicație din partea soției, după moartea lui, în care îmi mulțumește. Versiunea completă a monografiei datează din anul 1983 și cuprinde toată opera. Este publicată la Oxford University Press din Londra și respectiv din New York.

**R.A.** *Într-o carieră complexă ca a dvs., desfășurată cu împliniri în mai multe domenii ale artei muzicale, cu spirit de sinteză, ați revelat o anumită ideatică ce v-a preocupat în mod constant.*

**R.V.** Sunt ultimele probleme ale existenței, de unde vine omenirea, există Dumnezeu, care este țelul omenirii? Lucrările mele principale sunt toate variațiuni

ale acestor teme. Ultima partitură la care lucrez, de pildă, sub titlul *L'Arte della variazione* este deja seria a treia a acestui ciclu.

**R.A.** Prima serie este pentru orchestră și mic cor și a doua pentru bariton, cor mixt și orchestră și s-a cântat la începutul acestui an, la Santa Cecilia din Roma, cu ocazia sărbătoririi dvs. într-un concert împreună cu o versiune proprie (pentru 14 instrumente) a *Artei fugii* de Bach. Nu întâmplător această alăturare, pentru că subiectul fugii din lucrarea lui Roman Vlad înlănțuiește tema din *Arta fugii* cu o variantă a temei BACH într-un contrapunct cu 4 voci duble.

**R.V.** Pe aceeași idee am mai scris o cantată pe un text al lui Leopardi, *A se stesso*, ce a figurat în programul dirijat de Giuseppe Sinopoli în septembrie 1999 la deschiderea stagiunii Scalei din Milano. Seria a treia a ciclului de care vorbeam este mai cuprinzătoare și se constituie sub forma unui concert cu muzică de Roman Vlad și cuprinde variațiuni ale tuturor compozițiilor mele scrise pe acest subiect al tematicii spirituale, al căutării ființei spre Dumnezeu. Începe cu un citat din Gerard de Nerval pe care nu îl pusesem în textul cantatei *Le ciel est vide* scrisă în anul 1953: *Le Dieu est mort/ Le ciel est vide/ Pleurez mes enfants/ Vous n'avez plus de perdre*. Urmează variațiunile și se termină cu o mare fugă pentru 6 voci soliste (sopran, mezzo, contralto, tenor, bariton, bas) și cor pe 6 voci. Ca și în seria a doua, există și aici înrudiri cu tema *Artei fugii*, atât în conținut cât și în modul de realizare a construcției. Pentru sfârșit nu am o soluție neîndoielnică pozitivă - ca în *Simfonia a IX-a* de Beethoven - sau negativă - ca în cantata mea *Le ciel est vide* -, ci aduc ambele posibilități în contrapunct. Este exprimată astfel dorința de a crede în divinitate și în același timp dificultatea îndoielii care există.

**R.A.** *Lucrarea pare a se constitui ca un crez...*

**R.V.** Este un mesaj al crezului meu artistic, spiritual, muzical, emoțional.