

‘Îndrăgostirea de teatru’

Adeseori artiștii spun, nu fără orgoliu, că în alegerea carierei lor hotărâtor a fost destinul. Pe dumneavoastră ce v-a determinat să luați drumul acestei profesii?

Am ajuns să compun muzică de scenă printr-o întâmplare și m-am atașat de această activitate ca de un hobby. O fac, prin urmare, de plăcere. E adevărat că, de la un punct încolo, ea a devenit aproape o profesiune, dar parcă nu o consider chiar bine desemnată prin acest termen. Poate nu s-au cristalizat încă în mine legile acestei profesiuni, ori ale acestei arte. Compoziția muzicală pentru teatru e mai degrabă o abilitate de adaptare la condițiile scenei.

Cum a început această îndelungată preocupare pentru lumea sonoră a spectacolelor? Muzica este o artă durabilă, teatrul este o artă care se dizolvă în timpul limitat al reprezentațiilor. Nu vă simțiți sfâșiat de această, măcar aparentă, contradicție?

Ba da. Pot afirma, dar nu cu amărăciune, că este un lucru regretabil pentru orgoliul personal faptul că muzica nu are o viață mai îndelungată decât spectacolul pentru care a fost scrisă. În plus, pentru o montare, ea are un rol oarecum subsidiar, de "slugă", de "cenușăreasă", nefiind întotdeauna remarcată și judecată. Le sunt foarte recunoscător criticilor care au comentat compozițiile mele, totuși nu pot să nu constat că această componentă a spectacolului nu este întotdeauna surprinsă în toate nuanțele ei.

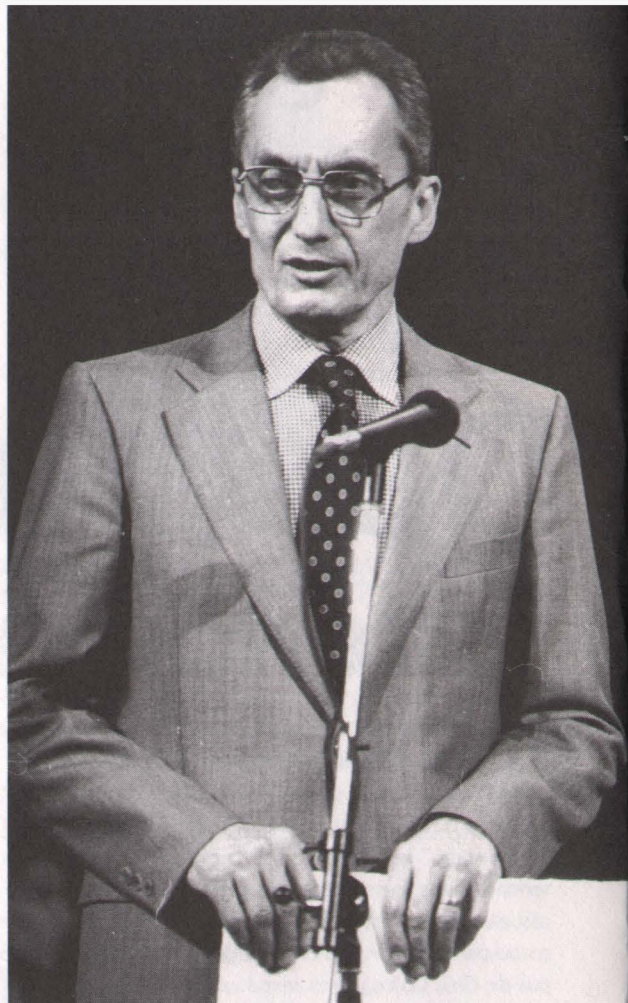
Să fie doar o coincidență ideea comună a criticilor care au analizat spectacolele "sonorizate" de dumneavoastră aceea că montările respective aveau "o structură polifonică"? Mă refer aici și la Danaidele, la Penthesileea sau la Săptămâna luminată.

E o subliniere care vizează un întreg spectacol, o opțiune regizorală în fond. Dacă regizorul gândește astfel o montare, înseamnă că dă muzicii un rol important și nu doar unul ilustrativ. Muzica devine altceva decât un simplu

ambient sonor, o culoare, o lumină, un decor. În astfel de cazuri, regizorul pretinde de la compozitor o contribuție substanțială. Am avut marea șansă de a colabora cu regizori admirabili: cu cei care au semnat montările pe care deja le-ați amintit, ca și cu Alexandru Tocilescu, Vlad Mugur, Adrian Lupu, Dan Micu. Am lucrat cu Ion Caramitru. Toți mi-au solicitat o colaborare consistentă.

Nu mi-ați spus până acum unde s-a intersectat prima oară biografia dumneavoastră cu teatrul.

La Institutul de Folclor din București, unde am fost cercetător mai bine de 25 de ani. Fiind tânăr cercetător acolo – trebuie să subliniez lucrul acesta și o să vedeți de ce –, atunci când au venit la un moment dat niște studenți de la regie să se documenteze pentru un spectacol, au fost trimiși la mine, pentru că eu nu eram atât de ocupat cu studii și cu lucrări cum erau ceilalți. Așa am avut un prim contact cu teatrul. Norocul a fost ca acei trei regizori să devină niște nume – Dan Micu, Andrei Belgrader și Iulian Vișa. Actorii cu care colaborau erau de asemenea foarte buni, printre ei aflându-se Mircea Diaconu, Gelu Colceag, Luminița Gheorghiu. Ritmuri s-a jucat la Teatrul "Podul", cam în 1969. Dacă nu a fost chiar actul de întemeiere al celui pol spiritual atât de important pentru aspirația la actorie, a fost oricum unul dintre primele spectacole jucate acolo. De ce spun că a fost o șansă pentru mine? Nu pentru că numele lor au acum ecou și strălucire, ci pentru că s-a alcătuit o echipă care a optat pentru teatralitate. Acest lucru m-a făcut să înțeleg și să ader foarte repede la ideea spectacolului care folosește muzica nu ca pe o ilustrație, ci drept cameră de rezonanță a ideilor unei montări. Ca student, am văzut spectacole în care muzica se derula de pe o bandă,



la fel ca muzica de film, și nu vedeam posibilitatea colaborării mele cu teatrul sau posibilitatea introducerii muzicilor care mă interesau – mă gândesc la muzica exotică, la cea folclorică, la cea experimentală. Nu-și aveau locul în teatrul din alte vremuri.

Când compuneți muzică de scenă simțiți cum tonurile se distilează, de la reprezentațiile și corespondențele prevăzute în scenariul dramatic, la o compoziție care există, inspirat, prin ea însăși?

Capacitatea de a-mi imagina cum va suna o compoziție ce se va întâmpla în scenă s-a rafinat după ani de experiență. Muzica se modifică în funcție de interpretări, nu poate exista pentru ea însăși decât în gândul meu. Uneori muzica a devenit în timpul reprezentațiilor mai bogată, s-a personalizat. Există, ca în orice moment de creație, un fel de evoluție a meșteșugului, o capacitate de a rezolva mai repede și mai exact ceea ce îți imaginezi.

O adevărată.

Atunci când lucrezi mult – iar mie mi-a plăcut să compun muzică de scenă și am făcut multe spectacole – se naște o stare pe care aș numi-o "îndrăgostirea de teatru".

Fără îndoială, la un moment dat ritmul dumneavoastră interior s-a "suprapus" ritmului altor creatori.

De cine se leagă existența unui

astfel de acord fundamental ?

În primul rând de Mihai Măniuțiu. Nu a fost primul cu care am colaborat, dar – poate sunt influențat de premiul care mi s-a acordat – în orice caz am avut acest sentiment de înțelegere intelectuală și artistică perfectă. Dialogul nostru era eficient și mă inspira. De asemenea, m-am înțeles foarte bine cu felul de a gândi muzica și cu muzicalitatea pe care o are Silviu Purcărete. Nu mă refer numai la *Danaidele*, ci și la un spectacol făcut la Constanța, atunci când ne-am cunoscut, și anume la *Legendele Atrizilor*, precum și la un spectacol de păpuși, pus în scenă tot acolo – mai puțin amintit acum –, *Călina, Făt-Frumos*, o montare realizată cu distribuția de aur a păpușarilor din România. Apoi, cu Alexandru Tocilescu am rezonat la spectacolul *Barbu Văcărescu, vânzătorul țării* sau la *Occisio Gregorii*. Pentru toți a fost o bucurie realizarea acestor spectacole.

Mihai Măniuțiu spunea că jocul actorilor răspândește "spori emoționali". Muzica îi adună, poate, într-un fel de aureolă a spectacolului. V-ați gândit să orchestrați vocile actorilor, să le "acordați" cu muzica pe care o creați pentru scenă ?

Poate că nu la propriu. Nu m-aș putea lăuda că aș fi remarcat timbrul vocilor unor actori, în funcție de care aș fi construit arsenalul de instrumente sau aș fi structurat muzica. Dacă lucrul acesta s-a întâmplat cumva, poate că a venit din zona intuiției, a experienței, nu neapărat din planul conștientului. Muzica unui spectacol se alcătuiește cu siguranță în

funcție de condițiile concrete pe care le am la dispoziție – actorii, nivelul lor de muzicalitate, de disponibilitate față de formula de teatru. Unii actori se arată receptivi, dar receptivitatea lor e mai degrabă intențională și formală, nu reală. În funcție de aceste disponibilități, dar și de cele pragmatice, ale instituției teatrale – capacitatea de a-mi furniza materiale pentru instrumente noi, precum și instrumentar muzical propriu-zis – și de opțiunea regizorală se construiește axul sonor al spectacolului.

Cu ce instrumente mai neobișnuite ați lucrat ?

Nu am căutat instrumente neobișnuite. Dimpotrivă.

Atunci cu ce sonorități neobișnuite ?

Cu sonorități mai rare, poate... De fapt cu unele mai puțin familiare marelui public. Gradul de noutate sau de surpriză l-am dozat în funcție de necesitățile piesei. La *Săptămâna luminată*, instrumentele sunau straniu prin combinație, în fond ele fiind dintre cele mai banale: o vioară – la care se cânta cu arcușul, într-un mod mai degrabă rudimentar (ca tehnică, nu ca efect artistic); erau niște tobe obișnuite, buhaie – instrumente cu sunet nedeterminat –, clopote tubulare, tălângi, o toacă de lemn, o tiugă – adică o tărtăcuță cu semințe în ea, care suna ca un fel de maracas, o vezică de porc uscată cu semințe de porumb în ea. Sunt obiecte care fac parte dintr-o tradiție folclorică, nu numai românească, ci europeană, intrând deopotrivă și în muzica contemporană, poate nu atât de

mult pe cât le-am folosit eu. Compozitorii au avut prudența de a le doza mai discret. Eu le-am folosit cu îndrăzneală, pentru că spectacolul de teatru nu este un concert. Se întâmplă aici mult mai multe lucruri decât la un concert și atunci imperfecțiunea, durtățile, asperitățile unor sonorități nu fac rău: dimpotrivă, sunt mai expresive decât acuratețea, calofilia unor combinații timbrale dintr-o muzică de cameră să spunem, chiar una modernă.

V-ați putea defini activitatea ca meditație asupra problemelor lumii în mediul special al muzicii ?

Dacă aș fi un compozitor care scrie muzică structurată în forme ample, care să-și permită un discurs filosofic topit în muzică, atunci aș putea să accept definiția pe care o propuneți. În ceea ce mă privește, lucrurile nu sunt la acest nivel. Contribuțiile mele sunt mai discrete, ele se convertesc în părți, în particule ale spectacolului, care eventual comentează problemele lumii în totalitate.

Cu ce privire vă întoarceți în lumea reală după ce desenați linia sonoră maiestuoasă, monumentală, ecourile de dincolo de timp caracteristice multor spectacole la care ați colaborat ? Cum vă întoarceți într-un spațiu al fragmentului, al risipirii, al zgomotului ?

Ca muzician, nu realizez această trecere între ficțiune și cotidian. Sunt zone apropiate. Viața de toate zilele nu mi se pare a fi într-un dezaord complet cu gândurile mele, cu sentimentele mele, cu evenimentele la care sunt martor cu sau fără voie. Toate curg în mine împre-

Scenă din *Troilus și Cresida* de Shakespeare la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj

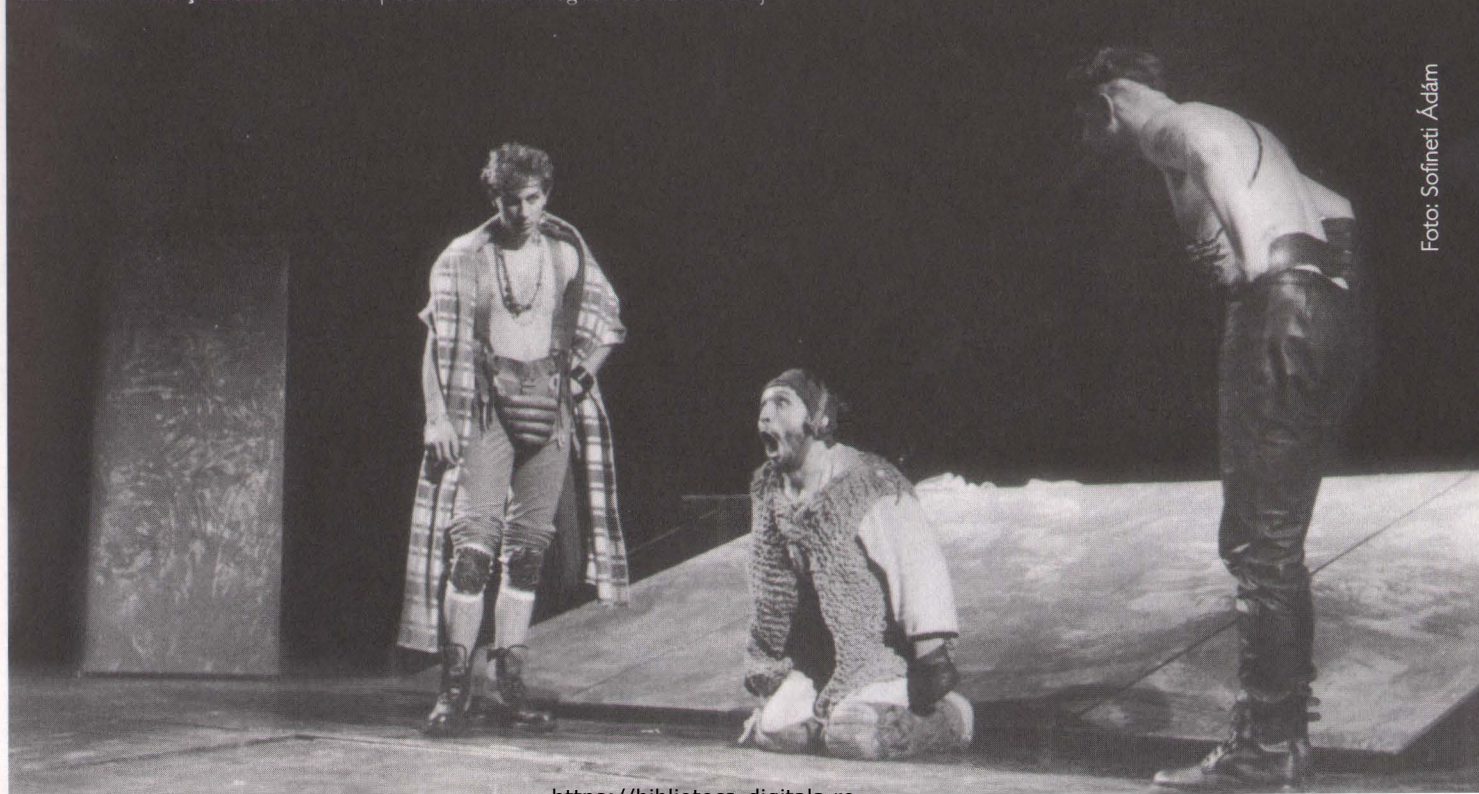


Foto: Sofnetu Ádám

ună cu muzica pe care o scriu. În ceea ce îmi imaginez sunt și lucruri foarte concrete, firescul unor sonorități, reflexul unor stări personale aflate în stratul cel mai apropiat de experiențele actualității. Cu siguranță că există momentul inspirației, când granițele se topesc și nu poți ști care e alchimia unei fraze sonore. Pot lucra în aproape orice condiții – și noaptea, și dimineața devreme, într-o cameră sau în tren, în călătorii foarte lungi. Pentru mine orice moment poate să se transforme într-un moment de lucru. Experimentez, învecinându-mă cu variate zone ale realului. Fără intenție parodiez mitul "tumului de fildes".

În anii în care ați lucrat la Institutul de Folclor "Constantin Brăiloiu" aveți o activitate puțin spectaculoasă, fără mari schimbări, liniară. Vă gândeați că biografia dumneavoastră va lua o tumură atât de dinamică, de creativă?

Nu m-am gândit, dar trebuie să vă spun că a existat mereu o împletire între cele două laturi, am mers pe o funie făcută din două fire. Cunoștințele mele de etnologie și folclor m-au ajutat în muzica de teatru – în sensul că am folosit nu numai sugestii muzicale folclorice, ci și simbolistica, semnificațiile unor gesturi sau instrumente, unor materiale sonore: lemnul, metalul. Ele nu transpar neapărat, nu ies în evidență, dar au importanță pentru calitatea întregului spectacol. M-au interesat obiceiurile și am ajuns astfel și la

teatrul de păpuși. L-am studiat în complexitatea lui, nu numai din punct de vedere muzical. Am colaborat la foarte multe spectacole de gen. L-am amintit pe Silviu Purcărete, dar colaborarea cu el în această zonă nu se limitează la ceea ce am menționat deja. Tot la Constanța am făcut *Insula pe din două*, iar la București am colaborat la *Omulețul de puf*. Cu doamna Kovács Ildikó am lucrat la Cluj mai multe spectacole, la fel la Timișoara, la Baia Mare, la Sibiu.

Ați găsit o sală de teatru cu o acustică perfectă, în care sunetele pe care vi le-ați imaginat să își sporească forța expresivă, să se "potrivească" într-un mod ideal?

Această "potrivire" nu depinde numai de sală. Ați pus degetul pe o rană dureroasă, despre care nici n-aș fi discutat dacă nu mi-ați fi pus această întrebare. Într-adevăr, sonoritatea unui spectacol depinde și de felul în care e pusă în pagină muzica. Această "punere în pagină" ține de scenografie și, în egală măsură, de acustica sălii. Dacă scenografiile folosesc fundaluri din pânze groase, îmbrăcăminte din materiale grele, panouri, aceste sunete sunt absorbite, iar ceea ce se aude în sală e mult diminuat față de ceea ce am intenționat să creez ca efect. E foarte dureros. În *Săptămâna luminată* am avut panouri reflectorizante de sunet în spatele muzicanților și astfel muzica a fost resimțită și remarcată în toate virtuțile ei. La *Omorul în catedrală*, lucrurile s-au schimbat radical, pentru că de atunci regizorul a ținut ca muzicanții să nu se vadă, nici măcar între ei nu se vedeau, comenzile erau luminoase. Dar aceste aspecte au împietat foarte mult asupra calității interpretării muzicii și asupra sonorității ei. Ar fi trebuit să sune ca o orchestră simfonică pentru a percuta din plin. Asemenea probleme am avut și la Cluj, la *Troilus și Cresida*, unde scenografia obtura receptarea muzicii, iar modificarea ulterioară a decorului nu a fost posibilă. Consider, de aceea, că ar fi bine ca spectacolele să fie discutate de echipa de creatori în ansamblul ei înainte de a începe lucrul propriu-zis. Și scenograful trebuie să fie pus la curent cu ceea ce va face muzicianul, trebuie să știe ce instrumente se vor folosi și cum se va realiza coloana sonoră a spectacolului.

Dacă actorii sunt "interogați" cu obstinație asupra rolului pe care ar dori să-l joace, pe dumneavoastră v-aș întreba care este formula de univers sonor la care visați încă și pe care sperați s-o întâlniți ca propunere din partea unui regizor.

Am asemenea visuri, pot s-o spun cu toată inima. Sunt firești tocmai din cauza problemelor cu care m-am confruntat. Ar fi în primul rând ideal ca actorii să aibă și o bună pregătire muzicală. Nu le pretind să fie cântăreți sau instrumentiști de înaltă clasă. Dar e necesar să aibă educație muzicală, care ține de decență, după părerea mea, într-o țară civilizată, și această educație le lipsește, din păcate, foarte multor oameni, nu numai actorilor, prin tipul de învățământ general practicat la noi. Actorii trebuie să fie capabili să cânte și să fie receptivi la sugestiile muzicale care li se dau, să fie receptivi la diferite feluri de intonație. Nu trebuie să folosească numai vocea aceea cu care fredonează în baie, ci să poată cânta și ca un cântăreț de operă, dacă vor, de exemplu, la un moment dat, să ironizeze această manieră, sau ca un cântăreț de music-hall, dar și ca un șaman, care are vocea distorsionată în scopuri magice, rituale, sau cu o voce care nu este firească, să zicem cu una feminină exagerată sau de copil. Neapărat, un actor trebuie să știe să cânte la un instrument, dacă nu la mai multe. Altfel este foarte greu. A aduce un muzician profesionist în teatru e aproape același lucru cu a pune pe bandă fragmentul muzical care te interesează. Muzicianul nu se va integra niciodată în spectacol la fel de bine ca actorul, care cunoaște și simte legile teatrului. Apoi, sala ar trebui să nu fie una convențională, ci mai degrabă un spațiu adaptat din punct de vedere al acusticii unui spectacol total. La Paris există un laborator care se ocupă de analize acustice, de sonoritatea spațiilor pentru spectacol. Ar trebui să preluăm din rezultatele acestor cercetări. Nu în ultimul rând, visez ca teatrele să fie atât de bogate încât nu numai să își răsplătească așa cum se cuvine actorii, dar și să poată cumpăra instrumente de calitate sau măcar să facă rost de materiale din care să se poată construi în ateliere, cu meșteri dăruți, instrumente speciale pentru fiecare spectacol. Țin să spun acest lucru: consider instrumentul un obiect al spectacolului. El trebuie să joace, să aibă o formă care să se adauge expresivității imaginii unei montări...

Să fie o voce...

Să fie o ființă. Să se acorde cu timpul și spațiul scenic. Muzica și instrumentele care o nasc pătrund esențele spectacolului, le adaugă deopotrivă emoționalitate și raționalitate.

Adina Bardaș

Noaptea călugăriței portugheze după Mariana Alcoforado la Piatra Neamț

