INTERVIURI

De vorbă cu Mihai Măniceanu

Andra Apostu

Foto: Mihai Cucu

Mihai Măniceanu face parte dintr-o generație actuală plină de energie. Este un compozitor care stăpânește foarte bine arta interpretării pianistice și nu neapărat prin prisma studiilor sale instrumentale inițiale, ci mai degrabă prin preocuparea și dragostea pentru muzică, în special pentru cea contemporană pe care o simte a fi „organică”, parte din ființa lui. „Compoziția reprezintă o formă de însingurare programată”, rezumă Mihai Măniceanu actul componistic, vorbind despre modul în care creatorul trebuie să își construiască acea „insulă” care îl reprezintă dar care îi interesează și pe ceilalți.

Andra Apostu: Dragă Mihai, înțeleg că ai început studiul pianului din clasa a patra, puțin atipic și târziu, ar spune unii, pentru un muzician de carieră. Cum ai devenit interesat de muzică și cum ai luat decizia să transferi preocuparea ta artistică de atunci la un nivel superior, profesionist?

Mihai Măniceanu: Am început să studiez pianul în clasa a IV-a, ca urmare a unei vizite de familie. Fata prietenilor părinților mei cânta la pian și a susținut un fel de microrecital cu acea ocazie. Îmi amintesc foarte clar momentul. Am rămas fascinat de ceea ce cânta, eram numai ”ochi și urechi”, complet deconectat de mediul exterior. Tatăl meu mi-a observat reacția, iar atunci când ne întorceam spre casă l-am rugat să îmi cumpere și mie o pianină. Asta s-a și întâmplat într-un timp relativ scurt, în urma unor testări de aptitudini specifice.

Am început să studiez cu un profesor care îmi era vecin și care mi-a rămas prieten până în ziua de azi. El este tenor în cadrul filarmonicii, însă m-a îndrumat câțiva ani de zile. Se numește Dragoș Teodorescu. Cred că prin clasa a VI-a am avut primele tentative componistice. Am mers cu tatăl meu la doamna Doina Rotaru, care mi-a ascultat micile compoziții cu atenție, m-a încurajat și, mai ales, i-a spus tatălui meu că putem reveni la dânsa oricând vom dori. La recomandarea doamnei Doina Rotaru l-am întâlnit pe maestrul Octavian Nemescu și pe Corneliu Cezar. Cu acesta din urmă am făcut câteva lecții de pian.

Când eram în clasa a VII-a, tatăl meu a auzit la un post de televiziune că la Liceul ”Dinu Lipatti” sunt câteva locuri libere. Am dat un examen de echivalare și am început clasa a VIII-a acolo.

Eram foarte pasionat de matematică cât am învățat la școala generală. Chiar am participat la concursurile între școli, denumite pe atunci olimpiade. Tatăl meu și-ar fi dorit să fiu medic însă nu a insistat niciodată în sensul ăsta. Îmi amintesc că îl însoțeam uneori în gărzile de noapte pe salvare și așteptam în mașina salvării până rezolva un anumit caz. Au fost momente în care mă gândeam să urmez și matematica.

Odată ce m-am transferat la liceul de muzică, am avut norocul de a lucra cu doamna Oana Velcovici. Dânsa m-a ajutat

sa recuperez rapid decalajul pianistic, obținând la sfârșitul clasei a VIII-a notă maximă.

Am făcut câteva ore de pian și cu domnișoara Maria Fotino, una dintre profesoarele Oanei Velcovici. Maria Fotino a fost solistă a Radioului și bună prietenă cu Dinu Lipatti și George Enescu. Am înțeles că Enescu se gândea la un turneu cu Maria Fotino în afara țării, dar schimbarea de regim a făcut imposibilă punerea în practică. Rememorez foarte clar ce viziune polifonică și orchestrală avea asupra Preludiului în do# de Rahmaninov, atunci când îl lucram cu dânsa.

Perioada claselor mari de liceu a fost una mai ”învolburată”, ca în viața multor adolescenți. În clasa a XI-a m-am transferat la Liceul ”George Enescu”, lucrând cu doamna Gabriela Enășescu, iar într-a XII-a am revenit la ”Dinu Lipatti”. Între timp, Oana Velcovici preda la conservator, așa că în anul de pregătire pentru admitere la pian am studiat cu doamna Marta Paladi. Îi sunt foarte recunoscător doamnei Marta Paladi. Era un muzician rafinat, discret și un om cald, foarte apropiat. A lucrat suplimentar cu mine pe tot parcursul clasei a XII-a, fără niciun fel de remunerație din partea mea.

În anii de liceu am oscilat între perioade de studiu intens, rămânând noaptea în liceu (cu complicitatea paznicilor, bineînțeles), mai apoi mergând la cursurile de dimineață, și perioade în care frecventam cu ”conștiinciozitate și responsabilitate”, zi de zi, așa-numita ”gașcă de rockeri din Tineretului”. În anii imediat următori revoluției era o infuzie extraordinară a sentimentului de libertate. În acea ”gașcă de rockeri” simțeam că mă regăsesc întru totul. Faptul că mi s-a impus de către conducerea de atunci a Liceului ”George Enescu” să mă tund a reprezentat motivul suficient ca să revin la ”Dinu Lipatti”. Mi s-a părut complet abuziv ca într-un liceu de artă, în anii post-revoluționari, să obligi elevii să se tundă regulamentar... În primele două trimestre din clasa a XI-a am luat 4 la purtare pentru ca nu mă tundeam, iar în cel de-al treilea m-am tuns, am luat 10 si am putut absolvi anul cu media 6 la purtare.

În conservator am studiat în primul an cu maestrul Sandu Sandrin și restul de patru ani cu maestrul Viniciu

Moroianu. Cursurile aprofundate le-am parcurs sub îndrumarea doamnei Steluța Radu. În acel an am studiat doar muzică contemporană românească, mai exact Ciclul ”Levantiques” de Dan Dediu și sonatele I și III de Aurel Stroe. Doamna Steluța Radu m-a ajutat foarte mult atunci și cred că este un pedagog înnăscut. Era exact tipul de profesor de care aveam nevoie la acel moment – pragmatic, cu viziune de sinteză, care schimbă cu câteva sugestii, nuanțări punctuale conținutul interpretării. Consider că pedagogia reprezintă o vocație în sine. Nu întotdeauna un artist valoros este și un bun pedagog.

A.A.: Deși ai avut o relație atât de frumoasă cu instrumentul, ai decis să reîncepi studiile la secția de compoziție, cum s-a întâmplat asta?

M.M.: În ultimul an de pian am ajuns să îi arăt compozițiile mele lui Tiberiu Olah. Îi ascultasem lucrările la radio încă din copilărie, de la vârsta de 11-12 ani. Eram convins că este un om cu o statură impozantă, copleșitoare. Când am descoperit un om de statură medie și de o modestie extraordinară, am rămas foarte, foarte surprins. După ce i-am cântat piesele mele pentru pian din memorie, mi-a zis că ar fi bine sa le notez (...) și m-a încurajat, invitându-mă să mai asist la orele dânsului, care erau colective. Asta am și făcut, mi-am notat toate compozițiile de până atunci și am mai trecut pe la dânsul ca să îi arăt ce scriam.

Totodată, amintindu-mi de ce îi spusese doamna Doina Rotaru tatălui meu, am revenit la dânsa și m-a îndrumat pentru prepararea dosarului de compoziții. În acest fel am ajuns să dau admitere la compoziție, nefăcând nicio pauză între cele două specializări. Poate că a mai existat un motiv subconștient pentru care am trecut de la o facultate la alta fără niciun respiro: nu doream să fac armată. S-a decis ca armata să nu mai fie obligatorie atunci când eram student la compoziție. Desigur, pe jumătate glumesc, nu asta m-a îndemnat să dau admitere la compoziție... Am fost tot timpul pasionat de ambele fațete, cea de creator și cea de interpret. Am ales să studiez mai întâi pianul doar pentru că eram mai bine pregătit în acel moment pentru asta.

După admiterea la compoziție am intrat la clasa maestrului Dan Dediu. În acei ani am simțit că, la o vârstă relativ matură, reîncep să învăț iarăși muzică. Colaborarea noastră a devenit tot mai bună, mai profundă în sens muzical. Am studiat cu dânsul în anii de licență și la doctorat. Ca o anecdotă, îmi amintesc că seminariile mele de compoziție erau fixate la o oră foarte matinală pentru mine, la 8. La ora aceea creierul meu nu este funcțional decât în proporție de 30-40 %. Așa am fost tot timpul. Cu toate acestea, nu s-a întâmplat să lipsesc decât o singură dată. Dânsul nu s-a supărat, doar m-a întrebat în săptămâna următoare ce s-a întâmplat, dacă m-am îmbătat. Am răspuns simplu: da!

În anul de studii aprofundate a fost plecat la o bursă și atunci am mers la Ștefan Niculescu. Am învățat mult de la Ștefan Niculescu în acel an, însă eram obișnuit cu stilul de predare al domnului Dediu, cumva mai spontan, mai intuitiv, deși foarte sistematic și riguros totodată.

În anul IV am avut o bursă Erasmus la Leipzig. Mi-a folosit acea experiență, m-a organizat într-un anume fel. Aveam un curs denumit ”Muzică complexă” (...), susținut de un compozitor, Claus-Steffen Mahnkopf, care făcea parte din avangarda germană a momentului, fiind în același timp un eminent muzicolog. Deși nu am rezonat cu muzica pe care o făcea, mi-a plăcut modul lui de abordare. Au mai fost câteva burse de studii pe durate mai scurte de timp. Toate m-au ajutat să încep să mă regăsesc din punct de vedere componistic.

Un alt compozitor care cred că a lăsat o amprentă importantă asupra gândirii mele muzicale a fost Aurel Stroe. Am avut o relație apropiată în ultimii ani de viată. Nu am studiat efectiv cu dânsul, însă am ”furat” mult din remarcile lui, din exprimările laconice, idei și frânturi de idei. Rămăsese copilăros într-un anumit fel, complet nepractic în viața cotidiană, trăia doar în fantasma lui muzicală. Un aspect care m-a impresionat foarte mult la Aurel Stroe este acela că am simțit că nu se teme de moarte. A fost unica mea experiență autentică de acest fel. Îmi amintesc de un interviu al lui Eugen Ionescu în care spunea că se simte mai legat de Iisus decât de Dumnezeu si că este îngrozit de ideea că va muri, mai ales că fata lui va muri. Mi se

pare foarte omenesc să gândești așa, la fel simt și eu. Stroe depășise acest prag din timpul vieții.

În Leipzig am aflat că existase un conflict direct între Mahnkopf și Stroe. Mahnkopf publicase un tratat de tehnici extinse pentru oboi, de multifonice în principiu, împreună cu un cunoscut oboist. Stroe le ”valorificase” în *Ciaccona con alcune licenze*, fără a specifica sursa, prin niște ”arbori” de multifonice la partida de oboi. Mahnkopf considera că acele multifonice, formulările lor, digitațiile etc. îi aparțin, iar Stroe susținea ca ele sunt un bun universal. Probabil ca Mahnkopf nu a realizat că acele ”licențe” incluse în titlu se refereau și la acest aspect...

Cred că am reușit să amintesc personalitățile care au avut o influență directă asupra mea.

A.A.: Pentru a compune trebuie să studiezi compoziția, ai nevoie de o diplomă pentru a fi compozitor? De asemenea, premiile sunt importante? Sunt ele o recunoaștere reală a valorii? Un compozitor are nevoie de confirmări, îl motivează aceste premii în vreun fel?

M.M.: Nu consider că este condiționată în vreun fel creația de o diplomă de specialitate. Îmi vine în minte un exemplu clar. Lipsa unei diplome la conservatorul bucureștean nu l-a împiedicat pe Pascal Bentoiu să devină doctor honoris causa al acestui conservator sau al altor conservatoare, să lase în urmă o creație componistică și muzicologică foarte importantă pentru muzica românească.

În privința participării la concursuri, cu foarte mici excepții, nu am simțit o nevoie presantă de a mă supune ”de bunăvoie și nesilit de nimeni” judecății oficiale a altor compozitori. Îmi este suficientă judecata celor care ascultă muzica mea, indiferent de direcția ei. Avem nevoie de confirmări, de încurajări, dar nu cred că ele trebuie să capete neapărat un caracter oficial.

Așa cum putem trăi ca oameni liberi într-o societate modernă, tot la fel putem fi liberi în ceea ce privește inițiativele componistice. Nu mi se pare esențial să dăm verdicte unii asupra altora. Mi s-a întâmplat de multe ori sa nu rezonez cu o anumită muzică și să apreciez demersul respectivului compozitor.

A.A.: Păstrezi contactul cu foștii tăi profesori? Te mai consulți cu ei când scrii muzică?

M.M.: Mă consult uneori cu domnul Dediu, mai discut cu dânsul despre ce scriu. Nu pierdem vremea cu foarte multe cuvinte, ne înțelegem cumva din priviri pentru că mă cunoaște foarte bine. La fel se întâmplă și cu alți compozitori din diferite generații, împărtășim opinii atunci când avem răgazul necesar.

A.A.: Compozitoarea Diana Rotaru te descria într-un articol semnat de ea ca fiind „visceral, cinetic, frenetic", compozitor și interpret deopotrivă. Crezi că e validă caracterizarea ei în ceea ce te privește?

M.M.: Nichita Stănescu spunea ceva de genul acesta: fiecare dintre noi este ceea ce își amintește la un anumit moment că este. Nu pot sa spun dacă descrierea Dianei e adevărată sau nu, însă e foarte posibil ca în anumite momente să fiu și în acest fel.

A.A.: Descrie-mi muzica ta. Simplu. Primele cuvinte care îți vin în minte când spui „muzica mea" ar fi...?

M.M.: Simt că nu am capacitatea necesară pentru a o defini și, în mod cert, viziunea mea poate fi doar una foarte subiectivă. Încerc să desprind câteva caracteristici. Au fost perioade în care am fost interesat de anumite structuri modale hipertrofiate, de moduri desfășurate pe 11 octave, care să genereze prin intermediul anumitor principii de natură procesuală o compoziție în integralitatea ei. Aceste idei le văd acum ca fiind un pic megalomane și nepractice. Alteori am simțit nevoia de a mă agăța de anumite simboluri renascentist-baroc-romantice care mă bântuiau ca niște năluci. Am încercat să creez niște mecanisme muzicale care să aibă viață în sine, să se desfășoare, să evolueze împrospătându-se mereu, ca și cum ai da naștere unor copii și le-ai lăsa libertatea de a-și alege mai departe propriile destine.

Ultima experiență componistică a fost surprinzătoare și pentru mine, deși nu cred că voi rămâne foarte atașat de această lucrare. Aș putea spune că am reușit "performanța" de a scrie o piesă "fără să simt nimic". Mai exact, algoritmul inițial a generat tot demersul. Glumind, dacă aș putea fi acuzat că "am simțit ceva" atunci când am scris piesa, aceasta s-ar putea

demonstra doar la nivelul macrostructural sau în cazul punctual al codei.

Având-o proaspătă în memorie, aș descrie cum am gândit aceasta piesă. Se numește *concentriConcertino* și este scrisă pentru fagot și cvintet de coarde.

Titlul suprapune litera finală a primului cuvânt cu cea inițială a celui de-al doilea în sensul unei manifestări vizuale ulterioare unei experiențe bachice. Totodată, prezumă existența unor centri modali.

Lucrarea folosește scordatură la patru dintre cele cinci instrumente de coarde, astfel încât înălțimile coardelor libere acoperă totalul cromatic. Șase înălțimi sunt dublate (re *b*, re, mi *b*, fa, sol, si *b*), iar una este triplată (la *b*), jucând rolul unei tonici ipotetice. Scriitura cvintetului de coarde utilizează exclusiv corzile libere și armonicele naturale ale acestora.

Forma se articulează prin succesiunea, cu anumite licențe, a șase canoane la cvintetul de coarde, primele cinci fiind structuri palindromice, în timp ce al șaselea evoluează doar până la momentul de maximă armonică (axa de simetrie a celorlalte canoane). Urmează o punte în pizzicato, o coda în care se renunță la armonicele naturale și un ”un rest”, un solo de contrabas pe armonicele corzii mi. Acesta reprezintă un citat distorsionat, ”desfigurat” al temei unui studiu lent chopinian (”Tristesse - L’intimité”, op. 10, nr. 3).

Traseele melodice ale canoanelor utilizează durate egale, constituite pe principiul fibonaccian ca multipli ai duratei de optime (o optime, doua, trei, cinci, opt optimi), astfel că, într-o manieră rotativă, fiecare traseu instrumental va juca rolul de cantus firmus, celelalte trasee fiind proporțional diminuate ritmic.

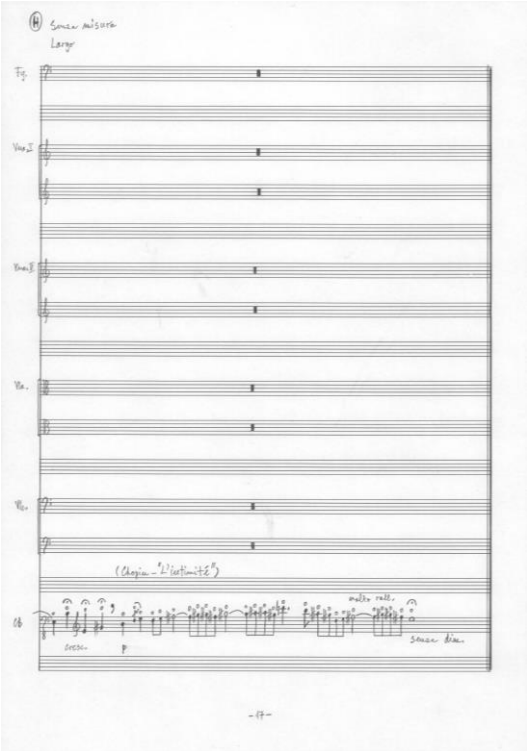
De asemenea, canoanele sunt progresiv inclavate unele în celelalte, urmându-se același principiu, pe durate de 1, 2, 3, 5, 8 timpi (canonul 1 cu 2, 2 cu 3, 3 cu 4, 4 cu 5, respectiv 5 cu 6).

Melodica fagotului joacă rolul unei ”năluci” sau al unui ”Bau Bau”. Aceasta apare și dispare în mod repetat, total imprevizibil. Concepția care stă la baza melodiei fagotului se bazează pe două idei pragmatice: în prima idee se expune

conținutul armonic prezent la cvintetul de coarde în plan orizontal, monodic, prezentând înălțimile respective în momentul atacului sau puțin devansat astfel încât cvintetul de coarde să acționeze ca un rezonator al evoluției solistice, iar registrele în care apar înălțimile la coarde și fagot nu au nicio relevanță în acest demers; cea de-a doua idee este că nu există nicio succesiune între două înălțimi aparținând aceleiași fraze melodice care să depășească tritonul. Apogiaturile au același regim ca înălțimile cu durate definite.

Puntea către Coda este tot o structură canonică, însă omogenă din punct de vedere ritmic.

Discursul final al contrabasului, aparent nepotrivit, este absolut necesar în opinia mea și reprezintă cheia expresivă a lucrării. Modalitatea în care se efectuează distorsionarea temei chopiniene nu mai reprezintă o decizie componistică, ci este pur și simplu o rezultantă a aplicării legilor fizico-acustice.



A.A.: Ceea ce spui tu descrie foarte bine lucrarea ta din punct de vedere tehnic, al scriiturii. Cât de importantă este tehnica într-o compoziție muzicală? Care ar fi ponderea tehnică, structură, construcție, reguli și inspirație/talent.

M.M.: Discutam despre rolul tehnicii de scriitură, al meșteșugului componistic pe de-o parte și despre cel al conținutului propriu-zis de cealaltă parte. De pildă, Musorgski, un compozitor genial, profund original, nu era totodată neapărat un tehnician, un orchestrator extraordinar. Faptul că alți doi compozitori de geniu, precum Ravel și Korsakov, au intersectat traseul componistic al lui Musorgski, primul orchestrând Tablourile dintr-o expoziție, cel de-al doilea orchestrând și revizuind Boris Godunov, reprezintă o întâmplare fericită pentru cultura muzicală. Cum ar fi fost percepută muzica lui Musorgski fără aceste interacțiuni? Ar mai fi fost același Musorgski pe care îl recunoaștem ca simbol al ”Grupului celor cinci”? În același timp, ar fi fost posibilă această apropiere artistică a celor trei genii dacă muzica lui Musorgski nu implica un conținut atât de special și adânc? Cred că este foarte dificil să spui care dintre cele două componente ale creației deține rolul primordial într-o ”rețetă de succes” componistic. Eu aș miza totuși pe conținut.

A.A.: Și pentru că am ajuns la conținut, pot afirma fără teamă că muzica ta poate fi caracterizată prin sens și logică în structură, echilibru, pe de o parte dar și printr-o vigoare, forță, uneori, poate, o furie reprimată? Mi-ar plăcea să știu ce se ascunde în spatele acestor ape liniștite, din punct de vedere muzical, și unde se află sursa acelei forțe.

M.M.: Mi se pare o întrebare extraordinară! Oare aș putea să știu eu ce se ascunde? Dacă aș ști, aș mai face vreun efort ca să aflu? Toată truda și căutarea creației are acest scop: să afli cine ești, cine sunt ceilalți, să înțelegi motivul pentru care suntem.

A.A.: Știu că nu mai suntem demult în perioada încadrării în categorii dar crezi că muzica ta ar putea fi caracterizată ca o muzică cu preponderență de natură modală? Ori poate altfel? Unde „simți” că merge muzica ta?

M.M.: S-ar putea spune că este de natură modală, însă asta nu înseamnă prea mult. Totul până la apariția tonalismului

a fost de natură modală. Tonalismul reprezintă o fâșie a modalismului care s-a individualizat pe baza unei evoluții centripete, având ca punct de pornire ionianul și eolianul. Disoluția tonalității prin cromatizare excesivă a fost în fapt un fenomen imploziv. Spectralismul poate fi privit tot ca o specie de modalism, legile fizico-acustice generând calitatea modului reper. Muzica microtonală poate fi înglobată într-o categorie modală care schimbă sistemul de referință sub aspect intonațional. Într-o viziune integratoare, serialismul dodecafonic s-ar putea defini ca fiind o muzică modală în care modul e reprezentat de seria respectivă (cu condiționările de scriitură de rigoare). Modul este o mulțime definită de frecvențe, de obiecte sonore, cu legități interne proprii. Relaționarea acestora cred că este importantă pentru etosul modului respectiv, și, în final, pentru acea muzică. Toată muzica nu a făcut altceva în afară de a organiza lumea modală într-un fel sau altul ori de a reacționa împotriva ei. Important este cum se regăsește un compozitor în acest ”ocean” de modalism, dacă reușește să creeze o ”insulă” care să îl caracterizeze și care să îi intereseze pe ceilalți.

A.A.: Ce crezi acum despre lucrările tale mai vechi? Ai schimba lucruri la nivel fundamental sau crezi că era o etapă necesară în devenirea celui care ești astăzi? Ai încredere deplină în valoarea lucrărilor tale?

M.M.: Cred că era o etapă necesară. Nu reușesc să găsesc motivația de a reveni asupra lucrărilor mai vechi. Îmi pare ca ele reprezintă o ipostaziere a energiei de atunci, a momentului acela și doar astfel pot fi autentice. Nu cred în ”ameliorarea” unei lucrări dacă la un moment dat nu o mai consideri satisfăcătoare.

Referitor la certitudinile în privința propriilor lucrări, am încredere deplină doar în sinceritatea acestora.

A.A.: Există genuri muzicale în care te simți mai confortabil? Ai o predilecție către genul instrumental (muzica pentru pian, în special) prin prisma formării tale inițiale de interpret?

M.M.: Sunt interesat de orice alcătuire timbrală, de la diverse aliaje camerale până la orchestră. Nu am fost atras

până acum de sursele electronice. Am experimentat o singură dată live electronics, în colaborare cu Cătălin Crețu.

A.A.: Ai scris și o lucrare pentru cor. Unde vezi poziționat acest gen în actualitatea muzicală românească dar și în contextul ei european?

M.M.: Am scris o piesă corală, câteva lieduri și o cantată camerală. Nu mă regăsesc foarte bine în conexiunea cu textul sau cu imaginea. Apreciez compozitorii care simt să facă o astfel de muzică și o fac foarte bine, însă mă simt confortabil să compun necondiționat de alți parametri, cel puțin în acest moment.

A.A.: Care sunt compozitorii tăi preferați? Și mă refer aici din mai multe perspective: compozitori pe care i-ai putea asculta la orice oră, oricând, dar și compozitori care „cer" un anumit context, o anumită stare...

M.M.: Îmi plac tot felul de compozitori, fără să aibă neapărat ceva în comun. Îmi place Ravel, de altfel am și scris un cvartet de fagoturi intitulat Raveliana. Din adolescență am fost pasionat de "sound-ul Xenakis". Mi se pare că este irepetabil. Îmi place poziționarea lui Mauricio Kagel în raport cu clișeele culturii muzicale europene. Un alt compozitor care m-a "prins" este Thomas Adès, un tehnician extraordinar, versatil și plin de substanță întotdeauna. Totodată, este un pianist "teribil", tipologia pianistului compozitor. Claude Vivier a scris o muzică foarte specială, însă, din păcate, nu cred că a avut timpul necesar să-și îndeplinească menirea. Salvatore Sciarrino mi se pare a fi un compozitor foarte "viu" și autentic. Dintre compozitorii români am fost atras mai ales de muzica lui Stroe, Olah, Doina Rotaru, Dan Dediu.

A.A.: De unde te inspiri? Cum se derulează la tine procesul, travaliul componistic? De unde pornește ideea, cum o transformi, cum îi găsești destinația?

M.M.: Orice poate deveni sursă de inspirație, situații de viață, stări, idei abstracte, impulsuri de moment. Din experiența de până acum am realizat că funcționez în general într-un anume fel. Îmi este foarte greu să depășesc momentul în care trebuie să fiu eu cu mine însumi și atât. Compoziția reprezintă o formă de însingurare programată. Cred ca așa se poate rezuma

actul componistic. Odată ce s-a depășit acest prag, fluidul emoțional, mental care duce mai departe apare și se autogenerează. Nu reușesc să lucrez în paralel la mai multe piese. De asemenea, îmi este dificil să mă focalizez pentru a compune atunci când pregătesc un recital. Varianta inversă este și ea valabilă. Compoziția și interpretarea sunt atitudini complet diferite chiar dacă scopul este în sine același.

A.A.: Desigur, nu putem neglija pianistul Mihai Măniceanu în defavoarea compozitorului. Ce interpretezi? Exclusiv muzică contemporană? Ce compozitori „clasici” te atrag, dacă te atrag?

M.M.: De ani buni încoace interpretez doar muzică modernă, contemporană, cu foarte mici excepții. Este muzica pe care o practic, pe care o simt a fi ”organică”. Chiar mă gândeam că nu cred că aș mai fi în stare să cânt pertinent din punct de vedere stilistic, spre exemplu, o piesă de Chopin, dar îmi place foarte mult și acum să cânt Bach, atunci când am ocazia. Am fost și rămân în continuare fascinat de perspectiva bachiană a lui Glenn Gould, de autenticitatea interpretărilor lui.

A.A.: Prin prisma poziției tale de lector la UNMB, cum vezi actuala generație de compozitori, muzicieni, interpreți. Există motive de îngrijorare (ori, poate, de bucurie?) pentru viitorul muzicii românești?

M.M.: Nu cred că ar trebui să fim îngrijorați în sensul acesta. La câteva generații apar tineri cu foarte mult potențial. Există compozitori români talentați în generațiile tinere sau mai puțin tinere nu doar în București, nu doar în România. Poate că mai avem de lucrat în ceea ce privește solidaritatea, strategiile de promovare. Alte țări din preajma noastră, precum Polonia, Ungaria, s-au descurcat evident mai bine la acest capitol.

A.A.: Aș vrea să îmi spui dacă ai vreun proiect special în lucru sau să îmi destăinui câte ceva din planurile tale de viitor.

M.M.: Lucrez la o mulțime de proiecte personale, iar în acest moment închei o lucrare amplă de orchestră, un duo pentru flaut și pian la cererea flautistului Matei Ioachimescu și pregătesc un recital cu flautistul Ion Bogdan Ștefănescu.

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Mihai Măniceanu

Mihai Măniceanu belongs to a very energetic generation. He is a composer who masters the art of piano interpretation greatly, and not necessarily due to his initial instrumental studies, but rather due to his concern for, and love of, music, especially contemporary music, which he feels as “organic”, as part of his being. “Composition is a form of programmed loneliness” – this is how Mihai Măniceanu summarises the compositional endeavour, talking about the way in which the creator must build that “island” that represents him/her, but which also interests others.