

## INTERVIURI

### De vorbă cu Adrian Pop

Andra Apostu



*Compozitorul Adrian Pop este un muzician echilibrat și un pedagog iubit. Vorbește cu drag despre oamenii care l-au susținut și format, despre muzica sa și despre studenții săi. Este un spirit tânăr, liber, care promovează arta și frumosul.*

**A.A.:** Stimate domnule Adrian Pop, sunteți un compozitor admirat, un pedagog stimat și îndrăgit dar care, cu siguranță, a avut modelele sale. Care sunt persoanele, maeștrii care v-au rămas în amintire și care și-au pus amprenta pe dezvoltarea dvs. profesională?

**A.P.:** Dacă e să fac inventarul profesorilor care m-au marcat, cu siguranță voi începe cu tatăl meu, Dorin Pop, care a fost un dirijor de cor și profesor de foarte înaltă clasă. Puțină lume știe ca el a studiat compoziția cu Marțian Negrea la București și cu Sigismund Toduță la Cluj. Inițial, la

Conservatorul din Cluj (instituție în care a intrat în anul în care eu m-am născut) el a predat armonia și formele. El a fost cel care mi-a făcut prima pregătire orientată spre compoziție; în momentul în care eu, fiind la un liceu cu profil real în clasa a XI-a, am optat pentru aceasta, tatăl meu a început să îmi predea armonia pe care am învățat-o foarte serios cu el. Am dat, așadar, admiterea la Conservatorul din Cluj, inițial la Pedagogie iar în anul respectiv (urmând și cursurile respective) m-am pregătit în plus pentru a da o altă admitere, la compoziție, în anul ce a urmat, la clasa maestrului Sigismund Toduță, un alt maestru căruia îi datorez imens.

**A.A.:** De ce nu ați optat de la început pentru secția de compoziție?

**A.P.:** În perioada aceea a fost făcută o schimbare în structura anilor de studiu; se trecuse de la compoziție-dirijat-muzicologie cu un ciclu de pregătire de 6 ani – extrem de generos dar foarte temeinic – la ciclul de 4 ani. Maestrul Toduță, care gestiona disciplina compoziție, a socotit potrivit să ridice mult ștacheta examenului de admitere, considerând că primii doi ani de studiu nu se mai fac și că noii admiși trebuie să înceapă studiile academice de la un nivel de cunoștințe comparabil anului III. Trebuia, așadar, să demonstrezi că ești la nivelul la care ai fi fost la începutul anului al treilea. Acest lucru făcea de fapt imposibilă admiterea proaspeților absolvenți de liceu – fie ei și dintr-un liceu de muzică, darămite pentru mine, absolvent de liceu cu profil real. Am dat admitere la Pedagogie și am continuat să acumulez cunoștințe. În anul următor am fost admis la compoziție și am început să lucrez cu maestrul Toduță. (Fac o paranteză și spun că în așa-numita secție teoretică – dirijori, muzicologi compozitori - se făcea cu toți aceștia un trunchi comun de doi ani, și era foarte bine. Și dirijorii și muzicologii făceau compoziție, compozitorii și muzicologii făceau dirijat, și așa mai departe, timp de doi ani, la același nivel! Din anul III puteam opta, și fiecare mergea pe specializarea dorită. În acest sistem s-a făcut o școală foarte intensă). Pentru cele opt locuri disponibile la secția teoretică au participat șase candidați, dar am intrat doar 2. Și vreau să spun că nu s-a întâmplat nimic cu norma maestrului Toduță, așa cum s-ar întâmpla acum, când finanțăm studentul și nu profesorul. În mod normal ar trebui să finanțezi instituția, profesorul, la care

să vină numai cine merită, cine „sare” înălțimea la care se pune ștacheta, și atunci nu vei scăpa din mână controlul calității, așa cum se întâmplă acum – în ciuda tuturor agențiilor și demagogiilor pe tema calității.

**A.A.:** Cum era profesorul Sigismund Toduță?

**A.P.:** Eu îi port o amintire tare frumoasă. Maestrul Toduță era un tip înalt, cu o aparență aristocratică și chiar un pic artificioasă, dar cu o retorică extraordinară și o căldură puternică de profesor în el ce nu ieșea la iveală decât foarte târziu sau foarte rar. Altminteri era extrem de formal, de ceremonios, scump la aprecieri – atunci când vorbele îi începeau prin laude, toată lumea știa că atunci când Toduță laudă prea mult, în realitate va critica până la desființare. Asta însă nu se întâmpla la clasă. Chiar dacă eram doar doi studenți - unul de compoziție și unul de muzicologie - orele pe care le făceam cu el se desfășurau în cea mai mare și mai fastuoasă sală a Academiei de Muzică – i se dădea această atenție binemeritată, mai cu seamă că el era la doi ani de pensie atunci când am început eu facultatea, deja o personalitate de adevărat *spiritus rector*.

Revenind, cursurile lui Toduță erau ca un fel de oficiere religioasă; la orele lui nu se putea întârzia, erau comasate și stăteam 3 ore fără pauză. Ne așezam în stânga și în dreapta maestrului la pian, nu cânta el (deși a fost pianist și a dat și concerte în anii '30). Analiza partiturile, începând cu lucruri extrem de simple, lucruri de abecedar, pe care le diseca până la cele mai mici detalii (lucru pe care eu l-am menținut astăzi când lucrez cu studenții mei, și nici nu îmi închipui altfel). Prima temă, după prima vacanță (cea de Crăciun, care se numea „de iarnă”) a fost să prezentăm un „caiet pentru Anna Magdalena Bach”. Noi prezentam săptămânal câte un menuet, o musettă sau altceva, cu toate subtilitățile de formă (pe care dacă te uiți răsfoind poate că nici nu le observi, dar dacă te uiți notă de notă, vezi mari subtilități în aceste miniaturi). Așa am început, cu primii pași, și am deprins rigoare și minuție în ceea ce privește stilul: al lui Bach, al lui Beethoven sau al lui Mozart – și multe altele. Multă vreme ne-a ținut în această „școală stilistică”, fără a manifesta vreo temere că o să devenim niște specialiști în pastişe. Pentru că stilul, atunci când îți lași propriul glas să se exprime, își va găsi calea; Toduță era convins de

asta. Și am continuat doi ani ajungând până la subiecte din Ravel, din Brahms, deci am mers destul de repede, chiar pornind atât de modest, și am ajuns la analize mai complexe. Eu îi țin o amintire religioasă pentru că el asta făcea, exerciții de admirație, se extazia și nu puteai să nu te extaziezi și tu în fața nu știu cărei întorsături de celulă sau de cadență, la aceste „mărunțișuri”. Nouă ne revela întotdeauna lucruri care păreau foarte simple dar care, în prezentarea lui, deveneau niște lucruri de o mare profunzime. Mai era ceva: el presupunea, într-un mod malițios, desigur, că noi avem o vastă cultură. Și așa cum se face în analiză, recurgea la unele trimiteri comparatiste. Noi nu aveam așa o vastă cultură, nu aveam cum să avem la 20 de ani. Spunea, „și așa precum Schumann în *Variațiunile simfonice...*” și se întorcea apoi și spunea, „Cunoașteți lucrarea, nu?!” Sigur că se vedea pe noi că nu, și nici nu aveam curaj să spunem „Cunoaștem, cunoaștem” și să mergem încă un pas, ca apoi să se vadă că nu știm. În același timp ne era groază și să spunem că nu cunoaștem, că intram în pământ. Spuneam adevărul, că nu știm. Apoi el se retrăgea puțin așa, retoric, și spunea, „Nu se poate!” Atunci chiar că intram în pământ de rușine, și primul lucru pe care îl făceam când plecam de acolo era să ascultăm lucrarea respectivă. Deci a făcut și acest lucru, ne-a trezit și setea asta de cunoaștere, obligația de a asimila și alte lucruri pe lângă subiectul propriu-zis. Asta e important, și eu le spun mereu studenților mei „uitați, acum facem exemplele acestea din muzica Renașterii; vă rog, pe lângă ce analizăm noi din Palestrina și încercăm să schițăm o polifonie, un motet, pe lângă asta vă rog să „intrați în mediu”, să ascultați muzici din epocă, sunt sute și mii de înregistrări gratuite”. Cu sinceritate mi-au spus studenții că din muzica Renașterii știu doar *Adagio* de Albinoni ! (care nici măcar nu e renașcentist ca stil, ci ar vrea să fie cumva baroc - de fapt e o pastişă reușită strecurată pe piață de un compozitor din secolul XX...) Această lipsă a unei baze culturale, explicabilă până la urmă, pentru că nu ai cum să te naști cu cunoștințele, noi o completăm sub această tensiune pe care ne-o asumăm. Era și respectul față de maestru, dar el ne și motiva cu acel mic truc, „nu se poate!”. Iar noi nu puteam zice niciodată că nu ne interesează, că astea sunt „vechituri”.

**A.A.:** Ați continuat, din anul III, cu maestrul Cornel Țăranu. Cum a fost schimbarea aceasta?

**A.P.:** Când să intrăm în anul III, maestrul Toduță s-a pensionat. Atunci am început studiile la clasa Cornel Țăranu, care, deși discipolul lui Toduță (dar și al lui Marțian Negrea, prin studiile private anterioare facultății), este un spirit cu totul diferit. Avangarda îl definea pe Cornel Țăranu, și astfel și eu am fost trimis pe alte coordonate. Fiind bine format în primii doi ani, m-am putut aventura fără greutate pe noi direcții creatoare; puțin am mai ținut de școala stilistică a lui Toduță, am navigat pe alte ape. Atmosfera era familiară, Cornel Țăranu este foarte spiritual, cum îl știm și acum, iar cursurile cu el aveau acel ceva inventiv, relaxat, ludic... El ne-a produs o întregire de perspectivă diametral opusă și extrem de benefică, așa încât acest fel de a schimba complet macazul nu ne-a derutat în evoluția noastră. Am terminat facultatea cu maestrul Țăranu și mi-am umplut „tolba” cu felurite lucruri.

**A.A.:** Și tot ați mai avut de învățat lucruri, de la maestrul Ștefan Niculescu.

**A.P.:** Maestrul Niculescu a fost pentru mine o revelație deosebită, odată cu participarea la Piatra Neamț, la cursurile de vară. Cei de la Iași lansaseră, în premieră în România, ideea cursurilor de vară, lucru inedit pe atunci la noi (desigur, în Occident lucrul acesta deja funcționa). Întâlnirea între generații – maeștri, discipoli – dar și între colegii de generație din Iași, Cluj, București a fost extraordinară. Toți cei care ne-am cunoscut în acei ani am rămas prieteni până astăzi; nu aveam cum să ne cunoaștem altfel, ca astăzi, când nu cred că există o săptămână din vară fără vreo manifestare de genul acesta. Era o atmosferă efervescentă, ne întâlneam într-un mediu cu totul diferit de lecțiile de curs de la facultate; maeștrii propuneau de regulă câte o perspectivă inedită, pe care noi nu o avusesem anterior în vedere, și despre care discutam. Cu maestrul Niculescu am participat la două ediții și am legat prietenii pe viață cu alți compozitori – Călin Ioachimescu, Doina Rotaru, Viorel Munteanu, Horia Șurianu, Adrian Rațiu, Cristian Misievici. Mai erau acolo și cei puțin mai mari decât noi, Octavian Nemescu, Corneliu Cezar, Sabin Pautza, Anton Zeman. A fost un liant de generații formidabil. Era Darmstadt-ul românesc, așa cum s-a și spus uneori.

**A.A.:** Cum se derulau? Aveau o temă anume?

**A.P.:** Erau un fel de conferințe. Ștefan Niculescu făcea diferite expuneri, pe diverse teme, cu exemplificare: „Continuitate și discontinuitate”, timbralitate, Cage și înregistrările acestuia cu Lou Harrison - *Amores*, și alte multe lucruri – în general teme moderne și de profundă reflexie. Toate erau la zi, nu era materie de școală, era problematizare. Un loc de frunte îl ocupa problema eterofoniei, care era atunci proaspătă în preocupările teoretice și componistice ale maestrului Niculescu, și care ne-a fermecat pe toți. Eu din acel moment am devenit „eterofonist”. Maestrul Niculescu avea studenții lui de la București, și mai eram noi, ceilalți, care eram destui! Niculescu era preocupat și cu formalizări matematice, era foarte la modă teoria probabilităților. Pe această direcție eu aveam un avantaj, acela că proveneam dintr-un mediu complet diferit de formare, o secție cu profil real pe care am absolvit-o la liceu. Aveam o mutră de puștan – pe care mi-am menținut-o mult timp – și din pricina asta de multe ori nu prea eram luat în seamă. Fusesem însă „olimpic” la matematică, înainte de a abandona această prioritate în clasa a XI-a. Ștefan Niculescu dădea câte-o „problemă” artistică, dar cu un algoritm, era la mare modă să creezi un algoritm. Țin minte de parcă ar fi fost ieri cum ne-a propus să încercăm a afla algoritmul matematic prin care, dacă avem un număr de elemente, hai să zicem, nu muzicale, ci mai intuitiv, un număr de motive decorative – o pară, un măr, o prună, o caisă – și cu aceste imagini constituim o friză în care regula este că: având la dispoziție oricâte mere, pere etc.(nelimitat), atunci când facem acest grupaj consecutiv (care, *mutatis mutandi*, poate fi aplicat și unor motive muzicale) să nu se repete niciodată relația între un element și următorul. Deci dacă am avut un măr urmat de o pară, mai departe nu va mai putea să survină din nou un măr urmat de o pară. Întrebarea era cât de lungă poate fi o asemenea friză, un asemenea șir, având 3, 4, 10 fructe, până la infinit, cu precizie matematică. Toți au încercat să rezolve asta printr-o metodă intuitiv-geometrică, așezând niște puncte care deveneau colțurile unei figuri plane și trăgeau linii între puncte, numărând apoi liniile; sigur, cu metoda asta ajungi până la 4, 5, hai 6, după care liniile se întrepătrund, se suprapun, nu le mai distingi și nu le mai poți număra. Nici vorbă să ajungi până la infinit... Eu aveam încă la dispoziție în buzunarul procedeele mele

logice „inducția completă” din analiza matematică, și aceasta spune că dacă o propoziție (adică o formulă matematică) adevărată pentru  $n$  elemente implică adevărul aceleiași formule pentru  $n+1$  elemente (și aceasta se demonstrează concret prin calcul), atunci acea formulă este valabilă pentru orice număr de elemente, până la infinit. Cum pe atunci încă aveam matematica limpede în cap (nu mai este cazul la ora actuală...), am cerut precizarea: în aceste relații de consecutivitate, se include și relația de repetare, adică: un măr urmat de alt măr? Pentru că, matematic, nu e aceeași problemă. Și Niculescu a zis că nu s-a gândit la acest detaliu, și că putem să încercăm rezolvarea pentru ambele situații. A doua zi unii colegi și-au prezentat rezultatele obținute cu metoda geometrică, ajungând pe la 5 elemente. Eu am spus că am rezolvat problema prin analiză matematică, o altă metodă, pe care probabil nu o stăpâneau colegii muzicieni. Am ieșit la tablă și am făcut demonstrația pentru cele două cazuri; stăteau toți și se uitau, cred că nu pricepeau mare lucru de acolo. Niculescu pricepea, Tudor Misdolea, matematicianul, care era și el acolo ca fan al lui Niculescu, pricepea și el. Iar la sfârșit, ca un școlar cuminte, am scris pe tablă „QED” (*quod erat demonstrandum*). Atunci Niculescu mi-a zis „după-amiază te rog să îmi arăți ce ai compus”. Vasăzică datorită acestei mici isprăvi matematice am putut intra în relație directă cu el. De atunci am rămas într-o îndelungată relație, de câte ori veneam în București îi dădeam telefon, mergeam la el, discutam, adesea împreună cu prietenul Călin Ioachimescu, discipolul lui. El era un profesor dedicat când avea un discipol lângă el, doar unul să fie și era de ajuns. Era o personalitate solară. Mergeam la el acasă unde ne arăta lucruri dintre cele mai interesante, petrecea și 4-5 ore în compania noastră. Pe vremea aceea era lucru mare să ai o înregistrare de Wagner cum avea el, era rar. Noi ne uitam la așa ceva ca la aur, acum poate nu am mai putea înțelege ce însemna asta atunci. De exemplu eu aveam o copie a partiturii la *Continuum* de Ligeti și mi-o cereau colegi compozitori din Budapesta! Până acolo se dusese vestea comorii mele... Mijloacele de informare erau extrem de reduse, și cu atât mai prețioase.

**A.A.:** Poate ar trebui ca studenții de acum să fie mult mai informați, cu atâtea resurse?

**A.P.:** Nicidecum. Acum suntem răsfățați. Acum nu mai știm alege, asta e problema. Nici nu putem pretinde ca cineva născut și crescut în epoca asta să priceapă, că o să rădă. Dar noi trebuie să ne spunem povestea noastră, dacă ne înțelege cineva bine, dacă nu nu.

**A.A.:** Spuneați că ați devenit un iubitor al eterofoniei, după întâlnirea cu Ștefan Niculescu?

**A.P.:** Atunci îi arătam maestrului Niculescu tot ce scriam și îi spuneam, aici am făcut o eterofonie! oriunde încălcăm regulile armonice tradiționale, era o „eterofonie”. Bine, am aprofundat mult această chestiune a eterofoniei, a venit influența din partituri ale lui Ligeti, care era și el „eterofonist” (știm relația extraordinară dintre Niculescu și Ligeti). Pentru mine, la momentul acela, Niculescu - ca personalitate și Ligeti – în creație, au fost două iradiații foarte puternice care mi-au configurat profilul primei perioade creatoare, pe care o prețuiesc și astăzi; dacă mă uit acum la o piesă scrisă în anii 70, fie chiar și în ultimii ani de studenție, nu îmi vine să spun că nu mă reprezintă.

**A.A.:** Nu v-ați întoarce la nicio lucrare pe care ați scris-o pentru a o modifica sau poate chiar să renunțați de tot la ea?

**A.P.:** Mă întorc mereu, dar în alt fel, nu ca la o lucrare care a ajuns să fie maturizată. Fenomenul acesta de reluare a unor teme, chiar din vremea în care mergeam la Piatra Neamț, încă mi se întâmplă. Multe piese recente folosesc tematică și chiar elemente de poetică ale unor lucrări de-ale mele de școală sau ale unor schițe vechi – eu am niște clasoare cu schițe foarte vechi, unele care datează și de acum 40 de ani. Am scris piesa *Ricorrenze* de pildă, lucrare care s-a bucurat recent de o foarte bună primire la comisia UCMR, al cărei titlu face aluzie la „lucruri care ți se întorc în minte”, și care are tematică „străveche”. Este abordată cât se poate de actual, dar stilistic nu e foarte diferită de atmosfera inițială, pentru că dacă abordezi teme preexistente, ele nu te lasă să le schimbi prea mult. Am revenit, așadar, pe niște cărări, și îmi face mare plăcere această revalorificare. E un fel de zgârcenie, dacă vrei, un fel de economie. Dacă am născocit eu lucrul acela, și acum cred că încă mai e bun, pot să mă folosesc de el.

**A.A.:** Și dacă acum ați scrie teme noi, ar fi un alt stil?



**A.P.:** Există posibilitatea ca stilul să se schimbe, chiar cameleonic, și îl avem exemplul pe Stravinski, o mărturie a ceea ce poate însemna lepădarea unei haine stilistice, trecerea dintr-o piele de șarpe în alta. Stravinski rămâne Stravinski, dar voltele lui sunt atât de fabuloase, încât te lasă uimit. (Asta ține de un profil psihic special pe care el l-a avut, cred că nu putea să suporte să nu fie în centrul atenției. E uimitor cum s-a apucat să scrie după anii '50 serial, când la vremea sa a criticat curentul serial cu duritate și cu argumente foarte limpezi, pentru ca 20 de ani mai târziu să se întoarcă complet și să scrie serial - însă în felul lui, cumva altfel). Există și tipul mai puțin preocupat de trenduri, urmărind o estetică mai constantă, un fel de statornicie care are drept rezultat un stil mai unitar de-a lungul timpului. Cred că aparțin acestei a doua categorii.

**A.A.:** Dvs. nu sunteți un compozitor „la modă”? ori aveți un ideal estetic care vă conduce?

**A.P.:** În ceea ce mă privește, nu mă preocupă prea mult lucrul acesta. „Febra” inventivității și noutății de limbaj nu e un simptom care să mă bântuie, sunt concentrat mai degrabă în modelarea și aprofundarea unor idei poetice. În mod fundamental, idealul meu estetic rămâne un far constant, este un ideal ce vizează frumosul, un concept înțeles într-un mod destul de tradițional. „Frumosul” a fost multă vreme idealul artei, dar deja din Romantism a ajuns să fie nuanțat în toate felurile, sub presiunea extinderii a ceea ce este considerat „expresiv”. A dominat tot mai mult individualismul expresiv, chiar dacă expresia a devenit uneori dură sau chiar urâtă: mai ales expresionismul, care coboară în linie directă din postromantism, a ajuns să mizeze pe punerea în prim-plan a unor aspecte ce nu au exclus excesul sau chiar maladiul. Ne gândim la perioada lui Freud - și imediat la *Wozzeck* al lui Alban Berg sau la alte lucrări ale expresioniștilor: s-a căutat extrema, zguduirea, șocul în contextul modernismului – aceasta ca reacție explicabilă la „reflexele condiționate” ale unui Romantism prelungit. Cum spunea și Bartók, trăind din plin acel moment, excesele sentimentalismului romantic deveniseră insuportabile... Și iată că atunci frumosul tradițional al lui Toma d'Aquino, luminozitatea, echilibrul, „potrivirea” de care eu țin în continuare ca de un far, a fost puternic obturat de violența noii mentalități.

Revenind la estetica mea: am această credință că frumosul există, așa cum există și fericirea - ca ideal, ca moment privilegiat. Fericire permanentă nu poate fi, pentru că ea nu e o stare continuă, este un vârf de stare. Așa și frumosul, este un ideal către care poți (pentru mine chiar trebuie) să tinzi. Mai terestru însă este meșteșugul. Esteticianul polonez Tatarkiewicz insistă în a reaminti faptul că arta - „ars” în limba latină - este de fapt sinonim al grecescului „*techné*” - tehnică. Noi distingem categorial între artă și tehnică, dar la origine ele înseamnă același lucru, meșteșug impecabil. Mie mi se pare că din definiția artei nu pot lipsi nici idealul estetic, dar nici meșteșugul, tehnica. Aceasta din urmă, oricât de necesară, vine totuși în planul doi, căci limbajul și tehnica sunt la urma urmei un bun comun. În schimb, ceea ce faci cu limbajul și cu tehnica este important. Multă lume pune tehnicile de compoziție în prim plan: la masterclass-uri mereu vezi asta: „tehnicile de compoziție”. Limbajul muzical ca atare are în ziua de azi un vocabular atât de vast, încât parcă nu mai rămâne nimic nou de inventat; tehnicile rămân încă adecvate pentru invenții sau „găselnițe”. Și atunci ai impresia că dacă ai inventat o tehnică - ești compozitor. Dar tehnica este de fapt o slujnică a artei; până la urmă crezi în virtutea unei dorințe de mesaj, de exprimare. Este pe de altă parte greu a vorbi despre mesaj în muzică; suntem nevoiți să îl lăsăm acolo undeva, în zona non-verbalului... și totuși, folosim limbajul muzical tocmai pentru a transmite un mesaj, de fapt un ideal sonor - dacă nu cumva doar vrem să ne jucăm cu tehnicile. Joaca cu tehnicile poate abate atenția de la mesaj.

**A.A.:** Ce tip de limbaj folosiți în compozițiile dvs.?

**A.P.:** Eu am pronunțat cuvântul „inteligibilitate” ca pe una dintre caracteristicile la care țin: dacă produsul tău artistic poate fi înțeles. Îi mai putem spune „accesibilitate”, dar dacă spui așa, parcă faci o concesie: faci o concesie când configurezi un produs artistic accesibil... Dacă zici „inteligibil” te ferești de nuanța asta. Nu trebuie să pierdem din vedere că limbajul, așa cum am spus, este un bun comun. Pentru vorbire, nu inventezi un limbaj, inventezi cel mult cuvinte sau expresii noi într-un limbaj. Dacă inventezi cu totul un limbaj, nu ai altă justificare decât o nevoie de comunicare la care limbajul

existent nu ar face de loc față. Ai nevoie să faci un nou limbaj față de cel care e deja cunoscut? E o întrebare grea.

**A.A.:** Au fost epuizate toate resursele de limbaj existente?

**A.P.:** Că limbajul se schimbă până la a deveni o altă limbă, asta e o realitate. Latina a devenit italiană, portugheză, română etc. - dar asta în sute de ani. Înnoirea limbajului așa cum o vedem în limbă se produce prin uz și prin detalii. E evident și în muzică, un nou element de limbaje urmat de un altul, iar în timp acest lucru conduce la ceea ce percepem noi ca epoci stilistice; nu sunt schimbări globale de limbaj, căci acesta nu s-a modificat principial de la Ars Nova și până în postromantism, de-a lungul unui proces în care consonanța și disonanța au fost categoriile inițial „pipăite”, care au devenit apoi „certitudini” și mai apoi au fost supuse unor exploatari complexe. Primul pas ce a atacat principiul intuitiv-acustic a fost atunci când Schönberg a considerat că disonanța „se emancipează”: față de cine s-a emancipat, ce a devenit ea prin „emancipare”? La ce se emancipează, era cumva subordonată - și acum va fi ajuns egală consonanței? adică era cumva consonanța mai presus? Se presupune că ar fi fost așa pentru limbajul armonic tradițional, fie că este acesta tonal ori modal, pentatonic, heptatonic, diatonic sau cromatic. Acolo disonanțele se raportează la consonanțe și se împlinesc în consonanță și în cadențe consonante. Dar acest lucru nu plasează în realitate consonanța mai sus decât disonanța; ele sunt polarități ale unei percepții de intervale simultane sau succesive. Ca rol expresiv, ele au fiecare teritoriul său, sunt pe același plan, ba mai mult decât atât, sarea și piperul expresiei îl constituie, chiar și în Renaștere, disonanța. Ideea că disonanța se „emancipează” nu are pentru mine sens – cel puțin alegerea cuvântului mi se pare nefericită. Poate că ideea era a unui egalitarism, a unei tratări în care disonanța să nu mai depindă de nevoia de a se lega funcțional de o consonanță. Până la urmă, acest lucru înseamnă „atonalism” - o etichetă, extrem de comodă, adoptată de toți; „autorul moral” al sistemului a vorbit de fapt despre o „metodă de compoziție cu 12 sunete care se raportează doar unul la celălalt”. Ceea ce înseamnă că de la un sunet la celălalt există un raport, care însă nu se extinde asupra unui al treilea sunet. Rezultatul este ruperea unui fir de continuitate, tăierea

metodică a posibilității de a integra mai multe sunete pe o suprafață. Cel mai interesant compozitor dintre cei care au folosit inițial acest concept mi se pare a fi Alban Berg, care a întrebuițat metoda chiar ca pe o unealtă printre alte unelte – s-a servit de pildă și de armonia postromantică. Evitarea cantonării într-o rigoare a metodei i-a permis să facă o muzică mult mai sugestivă decât a făcut Schönberg în perioada lui riguros serială (pe care chiar și el a abandonat-o mai târziu, afirmând că încă se mai poate scrie multă muzică bună în Do major) sau decât Webern, care însă a avut o altă intuiție corectă, simțind că această muzică extrem de densă, care se schimbă de la o notă la alta nu trebuie să aspire la amploare în timp, și astfel a creat acele piese miniaturale, acea aforistică muzicală care le face să fie echilibrate în complexitatea lor internă maximă.

**A.A.:** Cât de importante au fost aceste idei pentru percepția muzicii secolului XX?

**A.P.:** Influența acestei gândiri a fost imensă în secolul XX și a dus, între alte efecte colaterale (dar de loc secundare), și la săparea unei prăpăstii: de o parte această muzică, de cealaltă publicul larg. Nu poți să asculți și să savurezi o muzică de acest fel cu urechile cu care asculți o muzică tonală (înțelegând aici și vasta arie a modalismului funcțional, de la Renaștere la Impresionism), acel tip de desfășurare sonoră ce parcurge un flux de o inteligibilitate care s-a constituit natural, printr-o evoluție naturală. Pentru că a aplica acest sistem deja reprezintă o ruptură în evoluția naturală. Aceste noi teritorii, tentația speculației, ineditul, surpriza, provocarea au atras mulți artiști, dar au lăsat în urmă mulți ascultători... E sacrificată relația armonioasă, reciproc stimulativă dintre o zonă a manifestării creative muzicale și public.

**A.A.:** Publicul de astăzi ar trebui să știe să asculte această muzică?

**A.P.:** Ar fi bine... Eu îi învăț pe studenții mei, predând compoziția, cum să asculte această muzică, orientându-și atenția spre ținte adecvate: de exemplu, melodia de timbruri (idee a lui Schönberg) trebuie ascultată în fluctuația timbrală (căci până la urmă totul este conținut în timbru, intuiția lui Schönberg a fost perfect justă). Un sunet este o țesătură de armonice, un fel de acord pe care noi îl percepem ca timbru.

Orice acord, de orice fel ar fi el, prezintă o calitate ce se asimilează cu timbrul. Timbrurile caleidoscopic variate pot reprezenta în sine o linie de creație dar și de audição. Există un lied de Alban Berg, *Schliesse mir die Augen beide* (trad. *Închide-mi ochii amândoi*), un text pe care autorul l-a tratat mai întâi în anii 1900, într-o cheie romantică post-schumanniană, absolut tonală, creând o muzică frumoasă. Același text l-a reluat cândva în anii 27-28, de acum într-o viziune schimbată, prilejuită de această nouă timbralitate și de melodia rezultată din experiența serială. Același text, același autor după 20 de ani, 20 de ani hotărâtori pentru afirmarea modernismului sub toate formele sale, în ipostaza expresionismului. Ascultăm versiunea romantică – expresivă, plăcută; ascultăm varianta a doua – și resimțim un ușor șoc. Ascultăm din nou pe primul, care la audição repetată tinde să se banalizeze ușor (nu e un lied genial, e doar un lied bun); îl ascultăm iarăși pe al doilea - și parcă la a doua audição câștigă în sens această variantă!

**A.A.:** Este, așadar, mai important să transmiți un mesaj decât să inovezi mereu în zona tehnicilor de compoziție?

**A.P.:** Eu zic că e mai important să transmiți un mesaj, deși sunt și voci care nu încurajează acest lucru, considerând că muzica nu are semnificație ci este o structură modelată în sonoritate. Da, dar mesajul nu poate să lipsească. Dali, în exprimările lui paradoxale (și cu clovneria lui intelectuală), spunea la un moment dat (poate că de fapt era ironic, dar mie îmi pare foarte frumos), cam așa: „dacă atunci când pictez tablourile mele eu nu știu ce sens au ele, asta nu înseamnă că sunt lipsite de sens. Sensul lor poate fi unul mult mai profund decât îl pot explica eu.” Există așadar și acest sens (mesaj), implicit, involuntar, care este de fapt dorința de stil, dorința de unitate, de o anumită expresivitate.

**A.A.:** Cât de important este să „vinzi” o muzică?

**A.P.:** Muzica comercială e dominată de obiectivul consumului de masă. Trendul este foarte important: ori ești în trend, ori nici nu pătrunzi „pe piață”. Am citit un interviu al unuia din compozitorii noștri de muzică ușoară, căruia i-am ascultat cu mare plăcere o serie de hituri, și care spunea că i-ar plăcea să scrie muzica în gen ABBA, dar așa ceva, la vremea respectivă, nu se vindea... Eu de pildă, dacă ar fi să scriu muzică ușoară, mi-ar plăcea să scriu în genul Beatles! Să

spunem că ai un ideal estetic pe care îl interiorizezi, dar dacă ești într-un mediu muzical atât de sensibil cum e cel comercial, nici măcar nu îți poți permite să îl duci până la capăt - de teama eșecului comercial. Sigur că vocea principală pe care o asculți este totuși cea care vine din interiorul tău. Pentru un compozitor de muzică clasic-contemporană valorificarea materială a produselor sale nu ajunge de regulă la dimensiuni semnificative, așadar termenul de „vânzare” poate fi înlocuit cu „circulație”, cu simplul fapt de a fi cântată din când în când. Evident că este important să fii cântat, pe o arie cât mai întinsă dacă se poate, este măsura validării unei munci. Poți însă și să faci abstracție de piață, de modă, de o ideologie, cu riscurile de rigoare. Spiritul timpului te va covârși oricum, nu poți să ieși în afara timpului, așa încât dorința de a fi „modern” cu orice preț este destul de ciudată.

**A.A.:** Muzica corală ocupă un rol important în creația dvs.? Una dintre cele mai cunoscute pagini din muzica pentru cor este lucrarea *Vine hulpe de la munte*; care este povestea ei?

**A.P.:** Da, am acordat o mare importanță muzicii pentru cor, poate și datorită faptului că sunt fiul unui dirijor de cor atât de pasionat, de dedicat cum a fost Dorin Pop. Crescând cu modelul său în față, m-am apropiat în mod firesc de acest organism sonor. Și în perioada studiilor dar și după, această familiaritate cu sunetul corului și cu problematica generală a corului s-a unit cu descoperirea folclorului pe care am trăit-o sub îndrumarea profesorului Traian Mârza, un foarte mare folclorist și profesor, cu care am participat la culegeri de folclor pe teren și care m-a antrenat în ceea ce se numea atunci „Societatea studenților folcloriști”, unde mergeam și prezentam comunicări. Am avut, deci, o activitate așa-zis științifică. Spun că am *descoperit* folclorul în facultate, cu toate că rădăcinile mele materne sunt la țară: am fost în vacanțe de neuitat la rudele de la țară, așa că viața de la sat, țăranul, cu modul lui de a fi, mirosul unei case de țară, toate sunt adevărate icoane pentru mine. Dar folclorul mie nu mi-a plăcut la vârsta aceea. Când mergeam la bunicii mei, turuia difuzorul și ascultau mereu muzică populară, ce se dădea atunci la radio. Această muzică mie nu mi-a plăcut deloc. Iar când am ajuns la facultate și am început studiul folclorului în anul III cu domnul Mârza, au

Început să apară revelațiile din zona folclorului obiceiurilor, a straturilor vechi, rituale. Pentru că eram la compoziție și aveam o ureche mai exersată decât colegii, îmi dădea să fac și transcrieri. Așa am dat peste melodia din satul Treznea, județul Sălaj, „Vine hulpe di la munte” (culeasă de o altă folcloristă din școala clujeană, doamna Ilona Szenik, care a studiat și a cunoscut foarte bine folclorul românesc). Era pe o casetă netranscrisă, nevalorificată. Nici acum nu știu să fie în vreo colecție. Eu am transcris-o și mi-a plăcut atât de mult, încât am făcut un studiu – sigur, împins pe panta asta de profesorul Mârza – despre *colinda de pricină*. Acesta ar fi un subgen al colindei, de fapt o parodie. În obiceiul colindatului când, spre dimineață, ceata de flăcăi a epuizat partea protocolară (pe parcurs au mai și băut câte ceva), se opresc mai mult la câte-o casă mai veselă, iar colindatul se transformă într-un fel de reuniune, aproape ca la șezătoare. Atunci ei își permit să facă glume, să facă parodii, iar colinda de pricină e tocmai o parodie. Tot textul e o glumă: „vine hulpea di la munte cu omăt până-n jărunchi; dar ce hir” – asta înseamnă veste – ”dar ce veste ne-aduci tu, hulpe, hiru-i bun și nice pre, că ieu moșii fetile și ficiorii babile”. Atât am folosit eu în prelucrarea corală atât de binecunoscută. Dar textul zice mai departe: „fetile rău să cântară” – asta în Ardeal înseamnă să plângă, te cânti = plângi – „și moșii din grai grăiară: Tăceți fete, nu plângeți, c-or veni căuaci în sat” – căuaci înseamnă fierari – „și ne-om pune dințișorii și-om hi și noi ca ficiorii”. Și cu astea le-a „liniștit”. Și acum continuarea: „Ficiorii rău să cântară, babile din grai grăiară: Tăceți ficiori, nu plânjeți, c-om merge la târgurele ș-om lua bumbi și măregele ș-om hi și noi ficiorele!”. Această piesă nu e propriu-zis o colindă, dar se cântă în cadrul mai larg al colindatului și are o formă care folosește tiparul și ritmica specifică genului, cu două versuri și un refren. Versurile mai conțin elemente de parodie: cea a bălbâielii (vine hu-, hulpe di la mu-, munte...). Pe lângă parodia bălbitului e și cea a limbii străine: refrenul zice „ie brăna, brăna, dobrăna” ș.a.m.d., cuvinte inventate, cu sonoritate de limbă slavă. Pe urmă o cotește iar pe românește, cam fără șir, iar la sfârșit spune „haine rupte-n cot”. În prelucrare am mai adăugat (la tenori) o interjecție de flăcăi de la țară - „hăi, mă hă!”. Toate concură la bună dispoziție, e un umor de o calitate frustă și naivă.

Premisele care au condus la modul specific de înveșmântare corală sunt mai multe: o dată acest instinct al corului, format în timp, studiul aplicat al folclorului muzical românesc, eterofonia învățată de la maestrul Niculescu – pentru că în această piesă aproape totul e eterofonie, decalaje și suprapuneri ce rezultă din joc și de la bâlbâială – tot ce am adăugat face parte din posibilele elemente de atmosferă. Iar melodia se rostogolește prin aceste decalaje și termină în unison - ceea ce este idealul eterofoniei: să se unească în unison, iar unisonul dobândește forță la final, curmată cu bătaia din picior.

A mai fost încă un lucru ce a declanșat de fapt preocuparea pentru prelucrarea corală a colindei: la Bayreuth, în 1973, la un mare festival muzical de tineret, am ascultat un concert cu corala „Animosi a Conservatorului ieșean, fondată și condusă de Sabin Păutză. Acolo ei au cântat între altele și câteva colinde (pe care nu-și puteau permite să le cânte în concerte acasă, din cauza stupidei cenzuri comuniste). Sabin a prezentat programul ca fiind cântece tradiționale de Crăciun, și a spus că le vor cânta la modul autentic. Au cântat așadar pe o singură voce. Reflectând la această manieră, mi-am zis că o muzică de cor trebuie totuși să pună în valoare ideea de cor. Și atunci, răspunsul meu la provocarea „autenticității” a fost să caut o soluție corală frustă, minimală, ce a venit din zona eterofoniei: cum ar fi dacă prin decalaje eterofonice ar cânta țărani aștia așa în cor? Și am mai avut un model în muzica lui Tudor Jarda, care este unul dintre compozitorii cu cel mai acut simț al melodiei și armoniei populare, și al procedurilor adecvate prelucrării corale. Toată această baie de informații, de lucruri pe care le-am admirat, de modele, au prezidat în această miniatură cu vulpea de la munte.

**A.A.:** Și din acest moment lucrarea a fost abordată de multe ansambluri corale, bănuiesc că erați remunerat pentru aceste drepturi de autor.

**A.P.:** Pe vremea aceea nu exista UCMR – ADA, Uniunea Compozitorilor avea o secție care se numea Secția de drepturi de autor, condusă de un simpatic și priceput domn Iliescu. Veneam la București cu diverse ocazii, și la un moment dat i-am fost prezentat domnului Iliescu, care mi-a atras imediat atenția că se cântă mereu o piesă a mea pe care nu o declarasem – pe vremea aceea nu puteai să difuzezi o piesă



fără să ai acel „bun de difuzare”, era o cenzură pe care noi o consideram în primul rând politică, dar care era în același timp și o selecție pe criterii valorice. Dacă scriai vreo bâlbâială de piesă nu te lăsau să ieși cu ea pe scenă. Comisiile Uniunii acordau ok-ul și eventuala recomandare pentru achiziție, iar cea mai mare cinste era recomandarea pentru tipar. Însă fără acest bun de difuzare nu puteai să programezi piesa în concert sau să o difuzezi la radio. Eu am fost dintotdeauna disciplinat, nu îmi permiteam să nu respect cerințele de la vremea respectivă. Domnul Iliescu susținea că mi se cântă o piesă nedeclarată, dar eu i-am zis că am declarat tot ce am dat publicității. Ce se întâmplase? Cappela Transilvanica a tatălui meu a „lansat” această piesă cu titlul inițial *Colindă de pricină*. Doar că la începutul anilor 70 se cam „închidea” totul, nu mai puteai să îi spui lucrării „colindă”, ca să nu se lege de Crăciun. Atunci, din precauție, am schimbat titlul respectiv cu primul vers, „Vine hulpe di la munte”. Și a circulat în continuare așa. Doar că eu nu m-am gândit să fac o declarație de schimbare a titlului, și astfel versiunea cu vulpea apărea că se tot cântă - și nu e declarată! Ca atare, în loc să primesc drepturi de autor, am plătit eu amenzi pentru fiecare difuzare, pentru toți cei aproape 5 ani în care s-a cântat cu noul titlu...

**A.A.:** Succesul dvs. nu s-a oprit aici, în zona muzicii pentru cor, dar acest gen a fost definitiv și pentru celelalte abordate, de pildă simfonic ori cameral.

**A.P.:** Dacă vorbim de creația corală, eu am continuat după acest succes cu alte piese de diverse facturi din genul colindei, mai multe la număr, este de fapt genul care m-a fascinat. Prin prisma simbolisticii, valorii spirituale, este altceva decât muzica ascultată la difuzor în copilărie, e un strat care, abordându-l cu atenția, studiul științific și profunzimea necesare, îți deschide o altă dimensiune, iar acest gen tradițional m-a marcat foarte mult. Nu numai în muzica pentru cor, dar și în muzica mea simfonică și mai târziu în muzica de cameră – mai târziu pentru că, inițial, nu am reușit să găsesc un punct comun între muzica de cameră și folclorismul destul de pronunțat pe care l-am cultivat. În muzica simfonică am găsit mediul propice integrării etosului folcloric, utilizând texturile sonore care erau atunci foarte la modă și care s-au potrivit modului meu de a simți și a gândi muzica. Și alți compozitori au

avut abordări asemănătoare: Corneliu Dan Georgescu este un compozitor care a lucrat mult pe o asemenea linie – în alt fel, dar tot cu texturi și cu melodică extrasă din folclor. În orice caz mie mi-a fost ușor să valorific acest filon de inspirație în ambianța orchestrei, mai greu în ambianța muzicii de cameră. Am ajuns la soluții și în această zonă, dar mai târziu, după anii 2000.

**A.A.:** Putem spune că genul coral este cel preferat?

**A.P.:** Nu aș spune: sunt mai multe genuri în care mă exprim cu plăcere - cel coral, cel cameral și cel simfonic. Am scris și muzică pentru teatru când mi s-a ivit ocazia, am scris pentru amuzament și teme de jazz sau melodii de muzică ușoară, rămase inedite.

**A.A.:** Când aveți o idee, o temă, spre ce gen vă îndreptați mai întâi? Ori este ideea cea care își dictează destinația?

**A.P.:** Ideea poate să vină pe diverse căi și sugerează posibile valorificări. Știți cum e scena din *Dănilă Prepeleac*, când ajunge el în pădure și vrea să se facă pustnic? Ia toporul sub braț și o ia așa, prin pădure, pe lângă heleșteul dracilor și se uită la copaci – parcă văd și acum ilustrațiile lui Eugen Taru, la ediția mea de povești de Ion Creangă, senzațională – și se uită și zice „Ista-i bun de amânare, cela-i bun de căpriori...” și atunci îl aud dracii și îl iau la întrebări, ce vrea să facă acolo. El spune că mănăstire... Deci, ăsta-i bun de cutare, ăsta-i bun de cutare...

Pentru mine muzica este arta melodiilor. Dacă spun că este arta sunetelor nu mă simt foarte confortabil, pentru că parcă aș spune că arhitectura este arta cimentului, a pietrelor... Sunetele sunt materialul, dar dacă nu ai melodie nu ai făcut încă pașii dinspre sunete spre muzică. Cu sunetele poți să faci tot felul de lucruri, dar nu toate acestea devin muzică. Eu am așadar o definiție limitativă a muzicii, cu care, evident, nu toată lumea este de acord...

Ideile mele sunt așadar de regulă melodii sau armonii, atmosfere legate de un nucleu melodic. De exemplu, în muzica vocală mă atrage un text. Iau un volum, citesc poezii, Rilke de pildă, Morgenstern, un Topârceanu al Germaniei. Și văd câte-o poezie și îmi spun „asta e bună de lied”; o găsesc așa, ca pe o floare. Cam ca în poezia celebră a lui Goethe, *Gefunden*, unde

poetul găsește o floare în grădină... Noi o cunoaștem mai degrabă în versiunea făcută de Ienăchiță Văcărescu, o versiune primitivă, dar frumoasă, care zice așa: „Într-o grădină, lâng-o tulpină, zării o floare ca o lumină...” Acesta este ceea ce întrevezi și te tentează: o floare ca o lumină. Că e un vers, că e o frântură folclorică, că e ceva care țîșnește din capul tău sau dintr-un joc cu pianul, un preludiu, o încălzire... Spun ca Dănilă Prepeleac: „asta-i bună de ceva...”, o rețin. Zice Văcărescu mai departe, „S-o iau, să strică, s-o las mi-e frică, Că vine altul și mi-o rădică...”. Practic, Goethe (imitat de Văcărescu) a conceput miniatura sa ca pe o poezie cu simbolică erotică, dar eu îi dau înțelesul mai abstract: găsirea unei idei (muzicale), cu contur și expresie, cu care vrei să construiești ceva. În această cheie, memorând și completând cele mărturisite despre Vulpea de la munte, iată ideea găsită pe o bandă de la culegerile de folclor - melodia cântată de o țărancă ce zâmbește în timp ce cântă (nu mai am înregistrarea, dar îi simt încă zâmbetul, care a prezidat parcă toată piesa mea) și iată apoi transplantarea acestei „flori” în mediul sonor al corului pentru a o cânta pe mai multe voci într-un fel în care floarea „să nu se strice”. E ca știința horticultorului care scoate planta și o mută, cu atâta grijă încât ea se acomodează în noul mediu. Și asta se aplică la fel ideilor de invenție proprie.

Ideile vin stimulate, uneori prin comenzi, alteori pe alte căi. Ideile pot veni din proprie inițiativă sau din ”jinduire”, ca să zic așa: „mi-ar plăcea să fac o piesă vocal-simfonică”. Dacă se dovedesc rezistente, devin obiectul unei preocupări asidue, chiar obsesive. Adesea îmi stau aproape versurile, dar căutările merg în varii direcții, uneori neașteptate, uneori sunt amintiri din lucrări sau schițe răzlețe mai vechi, de unde răsar ca niște mici revelații...

**A.A.:** Vorbind despre lied sau cor, este importantă limba în care este scrisă poezia?

**A.P.:** Contează foarte mult. Fonetica unei limbi are muzica ei. Acum, când lucrez cu studenții și îi port prin subiecte de tipul motetului sau madrigalului renescentist, vedem mai întâi cum sunt realizate lucrările maeștrilor, apoi încercăm să scriem ceva asemănător, să trecem prin aceste etape stilistice. Mai demult îi lăsam să-și caute singuri texte, în limba română, și era îngrozitor de greu de făcut ceva care să aibă modelul

renascentist în față, dar cu cuvinte românești. Acum am găsit „cheia”, le dau versuri latinești, le dau texte italienești, luate chiar din literatura secolului XV-XVI, și imediat observ cum înfloresc inspirația la tineri care nu sunt neapărat familiarizați cu acest stil. Mi-am dat seama destul de târziu, ca profesor, de acest aspect. Mai avem de a face apoi cu liedul german, Schubert și Schumann, mari repere în creația de gen; după o trecere atentă prin capodoperele celor doi, facem și noi lieduri romantice - pe texte de Goethe sau de alți poeți din epocă; ne mai întregim astfel și cultura.

**A.A.:** Care sunt etapele unei creații?

**A.P.:** Ideea sau îndemnul de a face o piesă muzicală constituie punctul de plecare, apoi apare o proiecție mentală despre cum ar fi să sune piesa respectivă și în sfârșit curajul de a pune pe hârtie niște schițe inițiale. De la schițele incipiente merg mai departe doar după o probă de rezistență ce constă în a evalua (de unul singur) valoarea lor, printr-un procedeu simplu: revin asupra lor după câteva zile, și dacă-mi plac și atunci, sunt bune. Uneori nu-mi plac... și atunci, cel mai adesea, mai degrabă decât să le arunc, caut să le dreg! (Sunt destul de econom, și fac eforturi de salvare înainte de a arunca la coș).

**A.A.:** Cum vă adaptați la comenzile pe care le primiți, de a scrie o lucrare sau alta?

**A.P.:** Reacționez cu încântare amestecată cu groază, fiindcă pe de o parte lucrez destul de încet (și am de regulă probleme atunci când sunt forțat la un termen de predare), și pe de altă parte fiindcă mă apasă obligația de a scrie ceva izbutit – iar asta nu e niciodată ușor. Dacă nu am reușit să-mi fac suficient timp pentru o compoziție așa ca să pot meșteri la ea cât cred eu că e nevoie, pur și simplu nu o livrez; din cauza asta am trecut pe lângă destule oportunități de-a lungul timpului... am această mentalitate care e cam contraproductivă, dar cu care eu sunt de acum obișnuit.

Am primit mai demult o comandă, o piesă care să intre pe un disc (numit haios, „Gulash”) al unui foarte bun violoncelist american – și care se învârtea în jurul lui Bartók. Solistul mi-a cunoscut corurile folclorice... și a vrut o lucrare de inspirație folclorică pentru violoncel solo. Și atunci am scris o piesă luând ca punct de plecare un joc fecioresc din Ardeal. Am avut 7-8

note la dispoziție, pe care le-am metamorfozat – nu am redat un citat, dar citatul e în substrat – și de acolo a început piesa. În final am terminat cu o colindă vocală (auzită de la bunica mea), de astă dată citată, cântată pe coarde duble... Iată cum am creat o piesă de factură folclorică pentru instrument solo (se cheamă *Gordun*), ceva ce nu m-aș fi gândit în tinerețe că pot să scriu, dar uite că am scris, folosind sursă instrumentală, sursă vocală, o anumită poetică, cunoștințele sistemice pe care le am și care îmi permit să fac și invenție proprie care să fie într-o bună conviețuire cu citatul, să nu se vadă unde e citat și unde nu. Toate acestea sunt lucruri care se acumulează prin practică și la un moment dat te pomenești că poți să le faci, că poți să le controlezi, să le combini.

**A.A.:** Ați deținut mai multe funcții publice: ați fost Rector al Academiei de Muzică Gheorghe Dima din Cluj, Directorul Filarmonicii Transilvania și nu numai... acestea nu v-au răpit din timpul dedicat creației?

**A.P.:** Eu am ajuns în aceste funcții pur și simplu dintr-un simț de responsabilitate – cel puțin așa îmi închipui eu. Nu am simțit un imbold real pentru așa ceva, mai degrabă am fost „împins” de colegi în momentele respective. (Mie nici nu îmi place sistemul ăsta de a-ți propune candidatura, de a-ți vântura programul și ideile pentru a convinge oamenii să te aleagă - prefer vechiul sistem în care se făceau propuneri din partea altor persoane și apoi se vota). Am fost al doilea director de după anii 90 la Filarmonica din Cluj, iar după patru ani am renunțat la poziție; la acea vreme nu era stabilit un mandat limitat, așa că puteam să rămân la conducerea instituției pe care am îndrăgit-o extrem de mult, dar am preferat să mă retrag pe o altă funcție pentru că simțeam o presiune teribilă, căci după 1990 a început această luptă pentru existență la toate nivelurile, de la cel personal până la cel instituțional. Mai târziu am ajuns Rector al Academiei de Muzică clujene. Am avut un mandat foarte dificil, în care în virtutea reformei nesfârșite a învățământului au apărut o grămadă de lucruri care nu existau înainte, și poate ar fi fost bine să nici nu existe... S-a mai nimerit ca mandatul meu să vină odată cu criza începută în 2008: prima chestiune serioasă, după doar două luni de acomodare cu funcția, a fost un raport al contabilității cum că nu vom putea să acordăm măririle de salarii prevăzute prin lege începând cu

luna octombrie – și cam așa am ținut-o cu surprizele toți cei patru ani. În plus, ceea ce am resimțit și resimt în continuare (și cred că nu doar eu, ci și o bună parte din societatea academică) sunt aceste eforturi de cuantificare cerute de mecanismele de evaluare, acreditare și ranking, mereu excesive, mereu inadecvate, mereu reformulate; la urma urmei, un institut cu o tradiție în spate și cu „obraz” trebuie controlat chiar din patru în patru ani? Este un mare chin a produce mereu munți de hârtii laborioase. Abia termini cu una și apare alta. Eu am avut un șoc cu lucrurile acestea, nici nu știam că există. Mi-au absorbit un timp imens, oboseală și dezamăgire. Nu am mai candidat la al doilea mandat fiindcă era... suficient. Din această perioadă îmi aduc aminte cu plăcere de colaborarea cu Dan Dediu, Rector pe atunci la Universitatea Națională de Muzică din București, și cu Viorel Munteanu, Rector la Iași, buni prieteni ai mei, cu care am conlucrat de așa manieră încât cred că aceea a fost perioada în care Conservatoarele din București, Iași și Cluj s-au apropiat cel mai mult. Noi eram așa de buni amici, asemănători în preocupări, încât legătura asta a fost firească și s-a reflectat și în plan instituțional. Un lucru foarte bun, de care în continuare profită cele trei institute, își sar în ajutor, căci mereu e nevoie.

**A.A.:** Acestea au fost resimțite pe planul creației?

**A.P.:** Bineînțeles, în rău. Eu îl admir necondiționat pe Dan Dediu cu care am mers împreună la diverse ședințe, multe din ele simple tocătoare de timp; eu ascultam, mă mai foiam, dar lângă mine Dan scotea din buzunarul de la piept un caietel de schițe și își nota idei muzicale! (Eu nu mă pot concentra într-un asemenea mediu ca să îmi vină idei). Dan Dediu scria și își făcea niște palimpseste, punea carnețelul deoparte, se mai uita, mai auzea câte-un cuvânt... Din fericire (sau din nefericire) timpul este așa cum ți-l faci. Ți s-a dat un timp, dar depinde de tine cum poți să-l fructifici... Pe mine m-au asuprit îndatoririle astea de conducere; sper totuși că am lăsat bună amintire pentru perioada în care m-am angajat să conduc colectivele în care am lucrat.

**A.A.:** Sunteți implicat și în Societatea Română Mozart sau Fundația Sigismund Toduță.

**A.P.:** Sunt implicat în aceste fundații, însă nu foarte puternic. Când profesorul Francisc László, fondatorul și sufletul

Societății Române Mozart s-a retras și a dorit ca eu să preiau conducerea, m-am eschivat pentru că aveam multe alte sarcini și nu am dorit să iau asupra mea ceva ce nu aș fi putut duce cum se cade până la capăt. Am fost un secund bun, dar nu mi-am impus o amprentă personală.

**A.A.:** Ați fost și sunteți implicat în organizarea mai multor evenimente cu tradiție la Cluj Napoca. Care este scopul acestor manifestări, acestor festivaluri?

**A.P.:** Un festival, după înțelegerea mea, este așa cum indică și etimologia termenului, o sărbătoare, o defilare de forțe artistice și o concentrare repertorială semnificativă, fie că este axată pe o tematică, fie că se extinde prin varietate. Festivalul în care am fost profund implicat pe vremea când am lucrat la Filarmonică (aproape un sfert de veac) este „Toamna muzicală clujeană”; am făcut 21 de ediții, de la concepția programului la distribuția artistică și la coordonarea organizării în toate detaliile. Era în parte sarcina mea de serviciu, dar angajamentul meu a depășit mult aceste limite. Ca vicepreședinte al Societății Române Mozart, alături de Francisc László și apoi de Adriana Bera, am avut și acolo câte o contribuție. Acum mă ocup împreună cu maestrul Cornel Țăranu de festivalul Cluj Modern, al cărui ritm l-am stabilit bianual, și care este unul dintre festivalurile de muzică contemporană de ținută în România, are un caracter select și ambițios. El ocupă o săptămână cu câte un concert pe zi - am optat să nu aglomerăm oferta, și asta poate că e bine și pentru public.

**A.A.:** Sunteți un compozitor cu un profil artistic echilibrat; care ar fi compozitorii preferați?

**A.P.:** Eu am un temperament flegmatic și sunt mai degrabă reflexiv – cel puțin așa mă văd eu; în general lumea spune despre mine că aș fi echilibrat, iar eu nu contrazic această părere. Cred că formarea mea sub semnul matematicii a dat un anumit cadru structurii mele mentale, de care eu sunt mulțumit; chiar dacă mi-ar fi plăcut să fi studiat pianul din copilărie (ceea ce din păcate nu s-a întâmplat), nu regret că am pierdut atâta vreme cu matematica... Sunt mai mulți compozitori pe care îi admir necondiționat. Beethoven, Bach, Mozart, Brahms nu se pun, îi divinizează cam toată lumea. Dacă vorbesc de madrigalele lui Monteverdi, de sonatele lui Domenico Scarlatti sau de liedurile lui Schumann sunt în extaz;

Debussy mă vrăjește de fiecare dată; mă emoționează Chopin și Ceaikovski; mă mai încântă Musorgski și Bizet în momentele lor stelare, Stravinski în prima perioadă, Bartók în ultima; Ligeti adesea.

**A.A.:** Cum v-ar plăcea să se spună despre dvs. peste ani, că sunteți un compozitor...?

**A.P.:** Să se spună că sunt un compozitor bun, cred că ar ajunge. Cu ce înțelege fiecare prin bun. Aș vrea să știu că muzica mea place, și cred că asta e de fapt cheia. Estetica până la urmă se învâрте în jurul acestui cuvânt.

## **SUMMARY**

### **Andra Apostu: A Conversation with Adrian Pop**

**Adrian Pop:** To me, music is the art of melody. If I say it is the art of sounds, I do not feel very comfortable, as it is as if I were saying that architecture is the art of cement, of stones... Sounds are the material, but if you do not have melody, you have not yet made the journey from sound to music. With sounds you can do all sorts of things, but they do not all turn into music. I therefore have a limitative definition of music, with which not everybody agrees, obviously...

I say it is important to convey a message, even if there are voices that do not encourage it, considering that music does not have a meaning, but is a structure modelled in sonority. Yes, but the message cannot be absent.

There are several genres in which I gladly express myself – choral music, chamber music and symphony music. I also wrote incidental music for the theatre when the opportunity arose, I have also written jazz themes for fun, or light music melodies that have not been published. I would like to know that my music is well liked, and I think this is in fact the key. In the end aesthetics revolves around this purpose.