

INTERVIURI

Un dialog cu dirijorul Tiberiu Soare

Andra Apostu



Tiberiu Soare este dirijor al Operei Naționale din București și unul dintre cei mai fini observatori ai fenomenului muzical actual în contextul societății și culturii de azi.

Un dialog captivant cu un interlocutor pasional dar și riguros documentat nu doar în domeniul în care activează, acest material poate fi un manifest pentru artă, cultură, societate din secolul XXI.

Andra Apostu: Stimate domnule Tiberiu Soare, ați fost în linia întâi a promovării muzicii noi în general și românești în special, și mă gândesc aici la perioada în care ați dirijat ansamblul Profil. Cum a fost lucrul cu acest ansamblu, modular, adaptabil, mereu în schimbare?

Tiberiu Soare: În general formațiile de muzică de avangardă au o structură modulară, cum ați spus. Activitatea mea de bază în ceea ce privește muzica nouă - nu numai românească, pentru că am interpretat și compozitori de diverse naționalități – a avut o pondere mai pronunțată la conducerea ansamblului Profil. Este o formație axată aproape exclusiv pe muzica timpurilor noastre, muzica secolului al XX-lea și începutul celui de-al treilea mileniu. Primele concerte cu ei le-am dirijat chiar de la înființarea lor, prin 2003. Existau niște burse acordate de sponsori care se îndreptau către tinerii compozitori. Prin fiecare concert pe care îl realizăm încercăm să facem profilul unuia sau

mai multor tineri compozitori. De aceea a și fost numit „Profil” de către fondatorul Dan Dediu, era în virtutea misiunii pe care și-o asumase această formație de muzică nouă la apariția ei. Ideea de bază a pornit de la încurajarea creației printre tinerii compozitori și aducerea în fața publicului a creației acestora. Evident, după aceea sfera de interes s-a extins, am cântat și lucrări de „largă circulație” din repertoriul de avangardă...

Am avut ocazia să dirijez și alte formații în formule similare, cum ar fi formația Archaeus. O experiență interesantă am avut-o și la Cluj cu o formație de acest gen, nedenumită, în timpul pandemiei, alături de muzicieni din Filarmonică și din Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj- Napoca am adus un omagiu regretatului compozitor Cornel Țăranu, pe atunci încă în viață. Am realizat un CD în studioul Academiei de Muzică cu lucrările sale și ale discipolilor acestuia. Eram toți muzicieni entuziaști, membri ai filarmonicii și ai corpului profesoral din Cluj care voiau să își continue într-un fel sau altul activitatea, o acțiune dezinteresată din multe alte puncte de vedere. De asemenea, am avut oportunitatea cu sprijinul ICR-ului la Stockholm să lucrez cu o formație ad-hoc, formația N-Musik (de la Neue Musik). A fost un proiect de prezentare în concert a creațiilor compozitorilor-femei din România: Violeta Dinescu, Doina Rotaru, Maia Ciobanu etc.

Și pentru că m-ați întrebat cum e lucrul cu aceste formații atipice... Un dirijor, indiferent dacă are de realizat o partitură barocă, clasică sau de avangardă ș.a.m.d. își adaptează modul de lucru la circumstanțele respective, la modul în care e alcătuită orchestra, la exigențele repertoriului, nu există două sesiuni de lucru identice. Un aspect inedit ar fi că atunci când ai de-a face cu formații cu pondere redusă (până în 15 oameni), lucrul este foarte meticolos și aplicat pe detalii pentru că ne permitem acest lux. Avem un număr limitat de „voci” în partitură și atunci atenția pe care o acordăm fiecărui semn grafic pe orice parametru este mult mai mare.

A.A.: Ce face un dirijor când studiază la masa lui de lucru?

T.S.: La masa de lucru aplici diferite tehnici de analiză, unele învățate la conservator, altele sintetizate din experiențe și discuțiile cu alți colegi și până la urmă fiecare dirijor își găsește o modalitate de interacțiune cu partitura, nu poți pur și simplu să o citești de la cap la coadă o dată sau de două ori și să spui că ai studiat-o. E clar că trebuie să treci de la faza de culegere de informații din textul tipărit la faza de „înțeles”. Este echivalentul extragerii releveului din plan în scopul realizării unui edificiu, în cazul de față, un edificiu sonor.

A.A.: Sună foarte personal, se creează o relație aproape intimă cu partitura.

T.S.: E foarte personal, meseria dirijorului este să studieze partituri pentru că nu ai un instrument la dispoziție cu care să încerci lucruri, să experimentezi, să revii cu observații și apoi iar să încerci. Nu poți împlini cercul ternar de *observație – raționament – experiment*. Toate experimentele sunt mentale. Prin aceste șlefuiiri mentale repetate încerci să îți imaginezi cum va suna muzica respectivă. După care, la prima repetiție mergi în fața formației

(de oricare fel ar fi ea), și suprapui imaginea pe care ți-ai creat-o cu ajutorul unui efort mental de analiză și de citire a partiturii, cu ceea ce se întâmplă în realitate.

Contează foarte mult detaliile când lucrezi cu muzica de avangardă pentru că în general compozitorii, începând cu a doua jumătate a secolului XX au început să dea o mai mare importanță notației, structurilor de tip semiotic (că tot vorbeam de Cornel Țăranu, Aurel Stroe sau în zilele noastre, Mihai Măniceanu, de pildă). Notația este extraordinar de importantă pentru că în afară de indicații îți poate sugera anumite căi de interpretare a muzicii respective. Există un fel de logică internă în partiturile bine scrise – de fapt, așa recunoști o partitură bine scrisă – are o coerență, e un sistem de sine stătător. Indiferent cât de diluată sau densă ar fi muzica respectivă, cumva ajungi să crezi conexiuni între elementele aflate în partitură. Bineînțeles, pentru asta trebuie să și poți să le discerni, o altă discuție care ține de pregătirea cuiva pentru a fi dirijor sau nu. Dar odată ce ai identificat elementele respective totul devine un joc cu mărgele de sticlă (cum a spus Herman Hesse), începe un fel de artă combinatorie prin care încerci să conferi sensul cât mai apropiat de ce speri tu că ar fi avut compozitorul în minte, îi fixezi o direcție partiturii respective.

Idealul acesta este, subliniez, unul asimptotic, adică niciodată nu ne vom putea suprapune perfect cu viziunea interioară a conștiinței compozitorului. Țasta e un dat ce trebuie asumat din start.

A.A.: Ajută să discuțați cu compozitorul înainte de a începe lucrul sau chiar pe parcursul repetițiilor, atunci când se poate?

T.S.: De foarte multe ori ajută pentru că notația muzicală nu reprezintă un sistem fără rest. Mereu există un loc de dubiu, îmi vine acum în minte teoria incompletitudinii a lui Kurt Gödel, notația muzicală nu se sustrage nici ea acestei teorii. Oricât de complet ar fi un text muzical, mereu va exista un rest prin care pot apărea multiplele înțelesuri. Sau neînțelesuri. Și atunci, discuția cu un compozitor poate deveni lămuritoare. Uneori am întâlnit compozitori nu foarte experimentați – am dirijat inclusiv lucrări de licență, ba chiar și lucrări ale studenților compozitori – discuțiile erau lămuritoare de ambele sensuri, pe de o parte eu înțelegeam ce vor dar îmi și permiteam să le ofer anumite sugestii în privința obținerii unei eficacități sporite în notația muzicală. La urma urmei, la modul ideal, o partitură trebuie să se dezvăluie unui cititor atent fără a avea nevoie de explicații verbale. În istoria muzicii sunt atâtea și atâtea detalii, te documentezi citind diverse surse, în special cele biografice, dar de fapt partiturile nu ar trebui să aibă nevoie de acest sprijin. Aceste documentări pot fi lămuritoare doar în anumite contexte, dar e greu să nu cazi în anecdotice, există riscul falsului mai mult sau mai puțin conștient în relatări, etc.

De aceea eu am evacuat această problematică a diverselor documentări din diverse surse, am ieșit din acest hățis, mi-am asumat ca interpret, ca hermeneut că niciodată nu mă voi putea ralia sută la sută cu viziunea expresă a compozitorului din momentul când a scris lucrarea

respectivă. Odată asumat acest lucru, strădania ta de a ajunge în punctul respectiv constituie existența de zi cu zi.

Există un mic secret aici, să nu te așezi niciodată pe tine înaintea partiturii, cum se întâmplă uneori cu numele mari, ascuți pianistul X și auzi prea mult din pianistul X și prea puțin din partitura autorului. Ori treaba unui dirijor este să se asigure de păstrarea unui anumit grad de puritate când ne raportăm la textul scris. Suntem printre pușinii apărători ai textului scris. Dar a te pune stavilă împotriva arbitrariului sau a tradițiilor prost înțelese, de multe ori poate să însemne o corvoadă; meseria de dirijor nu are numai părți spectaculoase.

Și dacă adăugăm prejudecățile acestor elemente, instilate prin tradiții prost înțelese, preluate fără a fi gândite, dacă punem lucrurile astea cap la cap, din când în când meseria de dirijor poate fi dură în anumite aspecte; nu dură în relațiile cu ceilalți, cât dură prin prisma voinței de a-ți păstra linia pe care ți-ai impus-o. Și hai să o spunem și pe asta, presupune și o mică doză de încăpățănare. Eu sunt aici ca să apar ce a scris omul acela. Eu, uneori, ca să mai detensionezi atmosfera de la repetiții le spun „haideți să cântăm întâi cum a scris-o el și dacă nu ne place, îl ajutăm”. Și vorbim de compozitori cum ar fi Brahms, Puccini sau Beethoven. Și de multe ori rezultatul este îmbucurător pentru că muzicienii din orchestră, alături de mine, capătă o viziune proaspătă, *al fresco*, a partiturii respective, neîmpovărată de zgura care s-a adunat în secole sau decenii de interpretare.

A.A.: Cum procedați cu „tradiția” din operă? Cu acele lucruri care se fac așa de secole dar care, de fapt, nu sunt așa scrise în partitură?

T.S.: Eu mă consider dirijor de operă, sunt dirijor de operă. Este o chestiune mult discutată asta cu *tradiția*. Aceasta este ținută la mare stimă și chiar se știe că anumite lucruri, anumite opere de Verdi sau Puccini sunt interpretate „așa” pentru că acel mare maestru sau acea mare soprană sau acel mare tenor a făcut asta la un moment dat și lucrul s-a dovedit a fi de foarte mare efect. Acum, eu sigur că am stat și am gândit lucrurile acestea atunci când am intrat serios în repertoriul de operă, asta se întâmpla acum vreo 20 și ceva de ani, și am ajuns la o concluzie care poate părea dezarmant de simplă. Și anume că tradiția reprezintă un răspuns la o problemă care a fost uitată de mult timp. Problema respectivă a fost rezolvată la un moment dat de o minte strălucitoare din punct de vedere interpretativ sau de o intuiție fulgurantă a cuiva pe scenă, lumea a adoptat acea manieră care funcționează de fiecare dată și atunci lucrurile au fost luate ca fiind de la sine înțelese. Multă lume e surprinsă când le ceri să cânte exact cum scrie. Și de câteva ori, iar asta se întâmplă cu începătorii, fie ei soliști ori dirijori, când devii prea riguros în respectarea orbească fără spirit a textului, a literiei, dai de problema inițială și realizezi „aha, de-asta se făcea acel lucru...”. De aceea tradiția e un lucru foarte bun atâta vreme cât izvorăște din înțelegerea problemei, să înțelegi de ce e aplicată soluția respectivă. Așa-numita licență de interpretare adoptată cu titlu de tradiție poate fi făcută, dar fiind perfect conștient de ceea ce faci. Am fost părtaş la discuții de genul „litera sau spiritul?” Iar răspunsul meu la un moment

dat a fost: ambele și fix în ordinea asta, litera și spiritul. Cum spunea Hero Lupescu, nu poți să dai cu parfum fără săpun. Foarte bună vorba asta. Și atunci, hai să citim la literă textul muzical, după care într-adevăr ne putem simți liberi să aducem aportul nostru. Am fost uneori întrebat de câte-un student „dar când știi când trebuie să treci la etapa următoare?”. Nu știi, vine de la sine. Dar dacă tu în mod onest aduci la urechile ascultătorilor ceea ce consideri tu că ai găsit în partitura aia, amestecându-te cât mai puțin în ea, aceea de fapt va fi interpretarea ta și nu va semăna cu niciuna alta.

Hai să o spunem elegant, nu trebuie să te simți obligat să schimbi ceva, ai libertatea de a o face în momentul în care ai trecut de un stadiu. Ai libertatea de a interpreta partitura respectivă, deși termenul „interpretare” e unul care trebuie discutat cu foarte mare prudență. Haideți să adoptăm termenul acum de dragul conversației: ai dreptul la interpretare, dar trebuie să ți-l câștigi, prin studiu asiduu. E foarte important să nu fie vorba despre tine, ci despre muzica pe care ți-a lăsat-o compozitorul acolo. Chiar aș merge mai departe, nu e vorba despre Puccini, ci despre opera lui Puccini din partitură, adică încerci o disjunție între om și opera sa. Acum... documentarea despre diverse circumstanțe din viața compozitorului, împrejurările în care a scris o anumită lucrare sau alta pot fi informative sau ușor amuzante dincolo de care își pierd relevanța, din punctul meu de vedere. Poate la modul general, dar nu prea mai contează în ce perioadă a scris-o sau ce necazuri traversa el atunci, chestiunile de ordin biografic nu trebuie să reprezinte un leș pe care îl iei cu tine când te duci în fața partiturii. E ca un fel de rucsac cu pietre pe care trebuie să îl lași jos. E bine să îl cari ca exercițiu, e bine să fii conștient de contextul epocii, să fii conștient de ideile majore, de filosofie... trebuie să fii un om informat, apoi să uiți tot.

A.A.: Ați înființat *Studioul Experimental de Operă și Balet Ludovic Spiess*, în 2007. Cum s-a născut ideea, de la ce nevoi?

T.S.: Trebuie acordat meritul celor care au avut un aport esențial la formarea acestui studio. A fost creat ca un departament de sine stătător în cadrul Operei Naționale București, la inițiativa directorului de atunci, Cătălin Ionescu-Arbore, în strânsă colaborare cu Ministrul Culturii din acea perioadă, care era Adrian Iorgulescu. Cei doi au pus la cale această idee, modelând-o pe diverse alte tipuri de studiouri de operă care se regăsesc la teatre de prestigiu din lume. Au fost suficient de inconștienți să mi-l încredințeze mie, un tânăr dirijor cu doar câțiva ani de experiență în repertoriul liric. Am pornit, bineînțeles, pe ideea muzicii de avangardă. Dar în numeroase alte ocazii m-a dus cu gândul pe mine, ca prim coordonator, că erau și alte tronsoane muzicale neexplorate suficient și unul dintre ele a fost muzica barocă. Laolaltă cu muzica de avangardă în repertoriul lyric, m-am gândit că pentru public ar fi bine să explorăm puțin și muzica barocă și am ajuns să facem opere de școală napoletană (Leonardo Leo) sau baroc englez (Henry Purcell), pe care le prezentăm în tot felul de spații mai mult sau mai puțin convenționale. Am avut o reprezentație și în foyerul Operei, pe scări mai precis, o alta în curtea Primăriei vechi din Sibiu etc.

A.A.: Cum au primit interpreții acest repertoriu, acest proiect?

T.S.: Cu foarte mare entuziasm, pentru că eram o mână de muzicieni tineri care chiar voiam să ne facem utili în fenomenul muzical românesc. Și sunt muzicieni care și-au început cariera în Opera Națională prin acest proiect, de pildă Mihaela Ișpan, una din primele care îmi vine în minte. Dirijorul corului *Accoustic*, Daniel Jinga, acum manager al Operei Naționale București, la fel, primul său contact cu opera a fost prin acest SEOB. Domnea o atmosferă de entuziasm în toată povestea asta cu Studioul și îmi aduc aminte cu foarte mare plăcere de acea perioadă. Probabil că nu aveam noi prea multă experiență, dar o compensam prin entuziasm și dragoste față de meserie. Inclusiv la tehnic și la regie, la fel. Așa că domnul Răzvan Ioan Dincă a debutat la ONB cu un spectacol al SEOB, în 2008, prin opera *Decebal* de Leo Leonardo. Foarte mulți oameni care mai târziu au avut de spus ceva în peisajul cultural românesc au trecut pe acolo. Acel studio și-a atins scopul, am fost în stare să reperăm diverse talente, diverse nume și să facem cumva ca ele să ajungă la public. Cel puțin în faza inițială, nu mai sunt la curent cu ce se mai întâmplă acum, dar misiunea lui dublă este să aducă la cunoștința publicului opere mai puțin cunoscute din repertoriul liric și să se constituie ca un fel de pepinieră pentru interpreți, regizori, dirijori, compozitori chiar.

A.A.: Revin la lucrul cu orchestra operei. Ați dirijat tot felul de variante de ansambluri, ce e diferit în lucrul cu o orchestră de teatru liric? În completarea a ce spuneți mai devreme, dirijorul de operă are această perspectivă panoramică a actului sincretic care este opera.

T.S.: Este o specificitate. Oamenii trebuie să se poată baza pe tine atunci când au nevoie. Niciun interpret nu se uită permanent la dirijor și foarte bine face, pentru că are foarte multe lucruri de făcut, meseria de solist de operă este una dintre cele mai complexe din lume. Ai foarte multe griji în afara rolului pe care l-ai învățat, felul în care cânti este foarte important, acolo se face diferența între un cântăreț sau altul, ai costumul, ai regia, ai recuzita, relațiile cu partenerii de scenă, ș.a. În acest caz dirijorul trebuie să fie o sursă de siguranță. Asta înseamnă că oricând, oricine din aparatul orchestral, solistic, cor, balet, regie, tehnic... își aruncă privirea la dirijor, trebuie să înțeleagă foarte clar unde se află în acel moment. Tocmai de aceea un dirijor de operă nu are niciun moment de respiro, nu își permite, pentru că nu știe când cineva își îndreaptă atenția spre el, având nevoie de acel reper foarte important. La munca de jos, de „polițist în intersecție”, e mult mai mult de lucru ca la simfonic. Să zicem că acolo dacă reușești să pui lucrurile cât de cât pe linie trebuie doar să ai grijă la anumite detalii și mai apoi să imprimi acea stare de elevație necesară oricărei lucrări de valoare. La operă există un segment de muncă de jos pe care nu ai voie să îl neglijezi pentru că periclitezi integritatea artistică a spectacolului. Asta e valabil nu doar la repetiții ci și în spectacole, pentru că în orice moment e nevoie de tine în timpul spectacolului, trebuie să se înțeleagă perfect pe ce timp din măsură te afli, în ce tempo, cam în ce nuanță trebuie cântat și toate detaliile astea.

Și nu te oprești aici. Pentru că asta nu e decât „blatul tortului”, ai treabă, da, și e mult de muncă. Așa e la operă, indiferent din ce segment faci parte, chiar și cei pe care nu îi vedem în timpul spectacolului, tehnic, regie, lumini, costume, machiaj etc., efectiv o armată de oameni. Odată ce s-a asigurat de munca de jos, că a împlinit-o – studiul extraordinar de atent și meticulos al partiturii în așa fel încât să poți să ajuți pe oricine din angrenajul acela extrem de complex, dirijorul de operă trebuie să înțeleagă spectacolul pe care îl are de făcut, nu doar partitura. E foarte important să reușești să te întâlnești și cu regizorul și când acest lucru nu e posibil, să încerci să vorbești cu un asistent de regie care preia munca regizorului aceluia. Nu te poți duce în fosă până nu ai înțeles concepția spectacolului prezentat pe scenă. Nu te poți scufunda în partitura ta neglijând acest adevăr al spectacolului pentru că ajungi cumva într-o bulă autistă a ta, ceea ce devine dezagreabil și clar neconstructiv. La fel cum cei de pe scenă trebuie să înțeleagă și ei aceleași lucruri, în oglindă.

Odată depășite fazele astea apare momentul în care efectiv TE BUCURI de tot ce se întâmplă acolo. Toată munca asta e canalizată către un punct terminus și acela este acel moment în care toată lumea simte la fel muzica respectivă, atunci apare acel sentiment de elevație, sentimentul acela de lipsă a gravitației, l-am încercat de multe ori și mă consider norocos, privilegiat... Primele dăți când am trăit asta, nu puteam înțelege ce se întâmplă. Lucrurile picau exact unde trebuie, la locul lor, și apărea sentimentul... ca și cum sala de spectacole cu tot cu scenă, culise, tot, devenea un vehicul fantastic pentru accesarea la niște stări foarte speciale. Nu s-a întâmplat o dată pentru mine, ci de multe ori și nu îi neg subiectivitatea. Dar și această subiectivitate este parte integrantă din ceea ce oamenii văd și simt când vin în sala de operă. Îmi place să cred că ne îmbarcăm cu toții într-un fel de călătorie când realizăm un spectacol de operă sau balet.

A.A.: Spuneați într-un interviu precedent că nu vă plac oamenii care nu citesc partitura, există oameni care nu citesc partitura?

T.S.: Aici este esențial să definești sensul noțiunii de a studia. Mă întorc la ideea conform căreia dirijorul este acea persoană care studiază partituri de orchestră, partituri generale. Mai mult decât asta, artistic vorbind, el este suma partiturilor pe care le-a studiat, suma experiențelor mentale prin care a trecut. Atenție, pe care le-a studiat! O partitură studiată poate fi pusă în act sau poate rămâne în potențialitate.

A.A.: Se poate schimba, în timp, concepția asupra aceleiași partituri?

T.S.: Sigur că da! Se poate întâmpla nu peste ani, ci chiar de când merg la prima repetiție. Adică eu îmi planific ceva mental, îmi imaginez că trebuie să sune într-un anumit fel, ajung în fața ansamblului și realizez că ce mi-am imaginat eu nu are legătură cu realitatea. Atunci trebuie să mă adaptez rapid sau pur și simplu soluția îmi apare ca fiind evidentă, dar asta se întâmplă direct acolo, în fața oamenilor cu care lucrez. Asta face parte din procesul de repetiție. Ideea e că mă duc pe această nouă cale pe care eu o cred optimă. Revenind, să studiezi înseamnă să îți construiești mental o imagine cât mai

precisă a ceea ce urmează să sune când vei dirija. Cum obții asta ține de pregătirea și imaginația fiecăruia, face parte din „instrumentarul” fiecărui dirijor care învață și se străduiește pe băncile facultății. Dar odată ce ai la îndemână trusa cu unelte și știi că poți obține efectele pe care ți le imaginezi, când ai o oarecare experiență și studiezi, nu îți mai imaginezi cum vei face gestual ceva, ci te gândești cum trebuie să sune. Asta e o mare problemă la dirijorii începători, pentru că mulți dintre ei dirijează muzica în așa fel încât lor să le fie comod ceea ce pot face din punct de vedere gestual și așa-zisa lor viziune este doar mărturia propriei lor neputințe, devine ca un pat al lui Procust, muzica aceea nu poate fi făcută decât în limitele a ceea ce pot ei să facă în fața orchestrei. Și atunci, cum s-ar spune, aduci muzica la tine, ceea ce e un păcat. Faci în așa fel încât muzica să fie redată în limitele posibilităților tale tehnic-gestuale. Nu intru în detalii, dar ideea e că dacă atâta poți, atâta faci.

Când studiezi partitura ca dirijor cu experiență, elementul gestual, pentru mine, este complet absent, nu mă interesează – adică nu studiez dând din mâini ca un elicopter, ci pur și simplu stau pe un scaun cu creionul și guma alături. Poate fi acasă. la birou, la munte, la malul mării, în aeroporturi, etc.

Ce presupune studiul? Construcția mentală adunată din informațiile pe care le culegi din citirea partiturii (o artă în sine, o disciplină în sine), nu mă refer la descifrarea partiturii, nu asta înseamnă. O partitură e făcută pentru a fi recitată; o partitură bună, o carte bună, un film bun este de revăzut, și trebuie să te achiți de datoria asta. Ceea ce e important e ceea ce faci la reluarea lecturii. Re, re... recită! E o metodă mai elaborată de a citi cu atenție partitura. Dar, mare atenție, eu fac o distincție foarte clară între a învăța și a înțelege și puțini muzicieni înțeleg asta dintre cei cu care mă întâlnesc. A învăța un lucru este ceva, și a-l înțelege e altceva. Poți să înveți lucrul fără să îl înțelegi.

A.A.: Sunt două etape succesive?

T.S.: Eu nu le-aș pune în succesiune, adică eu aș merge direct către țintă, către înțelegerea partiturii. Și devine absolut normal faptul că ești conștient de diverse detalii care apar în partitură pentru că ai înțeles sau te-ai apropiat de înțelegerea respectivă, de ce a scris compozitorul așa.

A.A.: Cum ajungi la acest nivel profund de înțelegere?

T.S.: Eu nu am dat până acum de niciun tratat sau carte lămuritoare în chestiunea asta, ajută foarte mult interdisciplinaritatea. În momentul în care devii conștient că ceea ce faci tu, arta muzicală luată *per se*, nu e decât o parte mică din ceea ce ar trebui să constituie spiritualitatea complet formată a unui om, atunci devii conștient de propria ta micime și de insignifianța actului tău. Ia-ți egoul, dă-l deoparte și încearcă să vezi ce poți primi de la ce ți-au lăsat în urma lor mari gânditori, mari artiști, nu mă refer aici doar la muzică, ci și la artă în general, chiar și la diverse discipline științifice. Din acest punct de vedere, științele se întâlnesc cu artele. Undeva într-un punct îndepărtat, cele două linii paralele (aparent) ale artelor și științelor se întâlnesc prin efortul comun de

înțelegere a lumii în care trăim. Se întâlnesc într-un punct de convergență situat la infinit, adică la Dumnezeu.

Înțelegerea, așadar, vine în strânsă legătură cu accepțiunea grecilor antici asupra teoriei, aceea de contemplare. Atunci când ai citit cu suficient de multă atenție o partitură și de suficient de multe ori, apare acel moment în care pur și simplu o deschizi și acolo începe să se dezvolte într-un spațiu multidimensional – sper să nu devin prea pretențios în exprimare, dar vreau să exprim exact ceea ce simt eu când fac asta – un fel de dans miraculos între niște sunete imaginare, pe planuri imaginare. La fel cum în matematică există numerele imaginare, iar relația dintre ele și cele reale formează planul numerelor complexe, la fel se întâmplă și în cazul citirii partiturilor la nivel mental, este un exercițiu solitar de o splendoare fără seamăn când îți dai seama ce se întâmplă acolo, adică nu mai vrei decât să faci asta. Să rămâi acolo și să te bucuri de acel dans al unor sunete într-un spațiu complex, pentru că la un moment dat ele se combină cu cele reale, ceea ce ajunge la urechile publicului. De aceea pun eu atât de mult accent pe înțelegere, pentru că dacă tu înțelegi relația dintre acele semne grafice din partitură, ești capabil să faci acel salt (Hegel îi spunea „Aufhebung”) la nivelul următor, ca un electron care face saltul pe o altă orbită (modelul de atom al lui Niels Bohr, interpretarea Copenhaga a mecanicii cuantice). În momentul în care apare un salt, acesta se petrece doar între două orbite predeterminate, dispăre arbitrarul. Cam așa e și aici, la un moment dat asimilezi suficient de mult încât să te duci pe orbita cealaltă, ai căpătat suficient de multă energie a înțelegerii încât poți să te duci la nivelul următor. Și asta se întâmplă de la sine, nu o faci tu maimuțărindu-l pe X sau Y, sau pentru că l-ai văzut tu pe cutare maestru comportându-se într-un anume fel și faci la fel.

Văd confracți care imită comportamentul pe podium al unor mari maestri. Iar spectacolul este lamentabil, mai ales pentru cineva care și-a dedicat viața acestei discipline, dirijatului de orchestră. Omul ăla, maestrul respectiv cu personalitatea lui uriașă, se comporta astfel în virtutea irepetabilă a unor resorturi interioare. A maimuțări atitudinea aceluia artist fără a fi investit efortul de a ajunge singur la înțelegerea aceea profundă rezultă într-un spectacol lamentabil. Calea asta a imitației la început poate părea foarte facilă, dar este foarte periculoasă.

A.A.: Dar este în regulă să ai modele, nu?

T.S.: Selecția modelelor, atât în anii de formare dar nu numai, este una care ține de prezența criteriilor axiologice. Nu e niciun secret, nu absolveai secția de muzicologie, compoziție, dirijat, fără să ai habar de lucrurile elementare din armonia de secol XX, de pildă. Din păcate vedem frecvent că se întâmplă asta în ultimul timp. Sau fără să ai habar de anumite noțiuni de bază în ceea ce privește contrapunctul palestrinian: erau chestiuni de la sine înțelese, iar acum sunt văzute ca excepții. Există o decădere a standardelor. De unde vine asta? Din criza criteriilor axiologice. Ce valoare conferim modelelor pe care le luăm în considerare?

Este o criză a modelelor, pentru că ele trebuie să fie de ordin inspirațional, formativ. Criza aceasta nu a apărut din senin. E o criză de alegere a modelelor. Și chiar dacă sunt alese prin noroc, să zicem, modelele potrivite, observ că nu mai dispunem de resursele intelectuale, sufletești pentru a înțelege până la ultimele consecințe ceea ce ne-au lăsat, și atunci nu facem decât să preluăm niște aparențe.

Edmund Husserl, săracul de el, a scris foarte clar: toată fenomenologia asta, fie că vorbim de artă, științe sau de viața de zi cu zi a omului, nu are la bază decât tensiunea dintre aparență și esență. Poți să rezumi toată tensiunea asta din felul în care ne apare lumea, felul în care ne apare celălalt când intrăm în relație cu el, și atunci recurgi la tentativa de a accede la esență, „eidetica”, așa cum o numea el. Întreprinzi un demers de ordin eidetic. Câtă lume mai are uneltele mentale de a face asta? Eu nu spun neapărat că există o diminuare a capacităților noastre, a celor din ziua de azi; dar un fel de atrofiere a gândirii, a punerii minții la lucru din cauza lipsei de exercițiu, asta există cu siguranță. Și cu cât e mai pronunțat procesul tehnologic, cu atât e mai mare această atrofiere, există o lenă a gândirii cu rezonanță valetudinară. S-a răspândit microbul idelilor luate de-a gata care generează tot felul de simptome, de la conformism isteric până la un fel de solipsism bezmetic, fără niciun Dumnezeu... încât totul a devenit anomic. Nu mai avem repere.

A.A.: Poate aceste schimbări fac parte dintr-un proces în derulare, o cale înspre o epocă nouă.

T.S.: Dacă tot schimbăm păreri în ceea ce privește mersul lumii în ziua de azi, eu cred că ne îndreptăm înspre o nouă epocă de barbarie, una tehnologizată. Către o nouă epocă de întuneric. Gândiți-vă, interpretăm o simfonie de Mahler, de Enescu, de Sibelius. Sau un titlu de Puccini, de Verdi, noi continuăm să o facem. Noi, cei care credem că mai avem ceva de înțeles din muzica respectivă. Nu de spus, atenție, de înțeles! M-aș bucura să fie și alții părtași la bucuria aceea pe care o am când descopăr lucruri acolo, deci o facem, dar pentru cine? Numărul celor care au acces la trăirile respective – și nu mă refer la o înțelegere din punct de vedere intelectual, muzicologic, nu să își dea seama că există un contrapunct la măsura 348 în lucrare, aia e meseria mea – dar cineva care să ajungă la nivelul de elevație spirituală când intră în comuniune cu cei care fac muzica aia acolo, numărul lor e în scădere. Poate sunt eu prea sceptic, dar suntem din ce în ce mai puțini.

A.A.: Cum suntem puțini? Sălile de concerte sunt pline, abonamente la instituțiile de concert nu sunt de găsit, lumea merge acolo!

T.S.: Pentru ce? Asta este întrebarea. Ca să fie văzuți? Da, vin mulți pentru că trăim într-o lume a aparențelor. Mario Vargas Llosa în cartea lui, *Civilizația spectacolului*, subliniază lucrul ăsta. Dacă vrei să fii perceput ca o persoană virtuoasă (vezi *decorum* la romani) pui pe primul rang identificarea virtuților. Apoi trăiești conform acestora. Asta au făcut stoicii și nu numai. Imaginea pe care tu o oferi semenilor tăi emană natural din faptul că tu practici virtuțile respective. Tu nu trebuie să faci un efort de a te „machia”, de a purta

măști. Și să revenim în zilele noastre: suntem tare virtuozii când ne exprimăm în spațiul public, dar uităm să practicăm virtuțile respective când vine vorba despre noi: „s-o facă alții, lasă!...”, adică există această duplicitate, acest comportament de tip schizoid pe care l-am mai întâlnit și când eram mic în ultimii ani ai lui Ceaușescu la cei mari din jurul meu, observ aceeași tendință bipolară în privința comportamentelor actuale, aceeași ruptură gravă pentru psihicul omenesc dintre sfera publică și cea privată. Iar cele două disjung hiperbolic, cu o viteză amețitoare și există acest limbaj duplicitar pe care îl constat la multe nivele ale societății dar, nota bene, fără doza de umor care exista pe vremea ceaușistă pe care o aminteam mai devreme, la finalul anilor 80. Ne-am pierdut umorul, pentru că umorul e strâns legat de spirit, și am rămas doar cu diferite forme de grotescă deriziune. Această disjunție între sfera publică și sfera privată în privința discursului este una foarte periculoasă pentru orice societate și pentru indivizi luați ca atare. Asta se vede și din felul în care este perceput ce facem noi acolo, pe scenă.

Da, sălile se umplu, dar cu oameni care:

1. Fie habar n-au că li se prezintă un surogat al actului artistic veritabil – nu mai are cine să își dea seama de prezența kitsch-ului, lipsesc criteriile;
2. Fie sunt puși în fața unui act artistic autentic și nu îl discern față de impostură, tot din lipsă de criterii. Și atunci, vorba lui Caragiale, rămâne „ceva cari gădilă plăcut urechea”, dar nu avem criteriile să discernem dacă ce se întâmplă acolo este autentic sau un surogat.

Dacă vine vorba de artistul de azi, de un spectator care vrea să se bucure cu adevărat de ce se întâmplă acolo, două criterii sunt esențiale, asta trebuie să caute: spontaneitatea și autenticitatea. A fi spontan și autentic e apanajul personalităților puternice, stăpânirea acestor două atribute îți conferă o grație care îți permite să umbli în lume precum tigrul prin iarbă. Poți să ai doi oameni în fața ta în 15 metri pătrați, două scaune și o masă, iar ei pot face teatru cu T mare. Și poți să ai o sală imensă cu decoruri fastuoase, lumini impresionante și poți primi un surogat, o carcasă goală.

A.A.: Cum procedați ca pedagog și chiar ca părinte cu această lipsă de criterii?

T.S.: Nu mai predau, dar nu poți decât să îi înveți să discearnă. Lucrurile astea nu se predau, oricum, se instilează prin exemplu. Dacă nu ești văzut că faci un lucru, anumite gesturi, nu le preia nici cel mic. Iar în fața copiilor tăi joci rolul de model, vrei nu vrei...

A.A.: Mă întorc puțin la opera *Oedip* despre care ați vorbit în teza de doctorat. De ce ați ales acest subiect?

T.S.: Sunt absolut fascinat de muzica pe care ne-a lăsat-o George Enescu și de personalitatea acestui mare compozitor român. Sunt un admirator necondiționat nu neapărat pentru că mi s-a indus acest lucru încă de mic, ci pur și simplu luând contact cu muzica lui. Putea fi de orice naționalitate de pe

glob. Toată moștenirea lui artistică respiră umanitate de tip universal, Enescu este unul dintre ultimii mari umaniști de care am putut să ne bucurăm. A făcut totul dintr-o dragoste profundă pentru Om. Dacă restrângem puțin discuția ajungând la tragedia lirică *Oedip*, lucrarea pe care a iubit-o cel mai mult, aceasta are în centrul muzicii și libretului ideea confruntării dintre Om și propriul său destin. Eu unul o citesc într-o cheie umanist-existențialistă. În răspunsul lui Oedip din dialogul cu Sfinxul din actul al II-lea, rezidă întreaga esență a opusului: Omul este mai puternic decât Destinul, deși legenda Sfinxului ne spune altceva în mitologie. Felul în care Enescu, împreună cu libretistul Edmond Fleg gândesc modul în care Sfinxul pune întrebarea, îl așează pe compozitor pe o poziție din care poate conversa de la egal la egal cu acel Creator a cărui prezență se face simțită „unde deasupra bolții înstelate”, cum spunea Schiller. Am avut foarte multe de învățat de la Enescu și din complexitatea partiturilor acestuia: ce înseamnă să notezi anumite lucruri, meticulozitatea cu care Enescu a notat fiecare parte din orchestră nu este nemaîntâlnită, dar extrem de rară printre marii compozitori. Într-o primă fază, muzicienii nu trebuie decât să citească cu atenție ce scrie acolo și să interpreteze ca atare și imediat iese interpretarea pe care și-ar fi dorit-o Enescu. El face parte din compozitorii care m-au învățat să citesc cu adevărat un text muzical, pentru că el coboară la un asemenea grad de detaliu încât te obligă să stai acolo și să vezi exact cum a vrut să se desfășoare lucrurile.

A.A.: Cum este genul liric modern în România? E mai puțin abordat de către compozitori, mai bine sau mai puțin bine primit de către public?

T.S.: O operă, indiferent unde este ea prezentată depinde mult de receptor. O să spui „bine, orice alt gen depinde de public”. De acord. Dar limba în care e scrisă o operă e foarte importantă. Poți avea o muzică splendidă și să ai curaj să scrii în limbă cu circulație restrânsă, cum a fost Janáček. Limbile fiecărui popor pun, din păcate, anumite limite. Există traduceri, dar percepția nu este aceeași. Altminteri, creația de operă, mai cu seamă opera de cameră nu stă rău deloc în România și cred că pot fi prezentate publicului mai multe lucrări de genul ăsta. Componistica românească are și ea multe de oferit. Există autori care cunosc foarte bine genul și „simt” foarte bine scena. Cu un simț al dramaturgiei, simț al „curgerii”, al ritmului intern. Există soluții de ordin constructiv-formal, dacă vrei, un fel de arhetipuri mai mult sau mai puțin vizibile în felul în care se scrie muzica de operă. Ai nevoie, intră în joc principiul recognoscibilității, un motiv trebuie să fie cumva pregătit, trebuie să-i conferi un anumit grad de recognoscibilitate, există asta încă de la Wagner, ba chiar și înaintea lui, la Gluck spre exemplu. Un motiv, pentru a-și asigura imersiunea, pentru a-și asigura faptul că se poate scufunda în conștiința ascultătorului are nevoie de o pregătire, de un anumit cadru în care să fie prezentat, dacă nu chiar de mici anticipări foarte discrete la diverse voci. Și sunt compozitori care stăpânesc foarte bine lucrurile astea, iar senzația de familiaritate chiar și la o primă audiție e una evidentă. Marele truc la un compozitor de operă este să te faci să ai senzația că îi recunoști muzica, nu că o auzi pentru prima dată. El fiind de fapt original: autentic și spontan, cum vorbeam mai devreme. Sunt și

alte lucruri, multe, în afară de acesta cu pregătirea unui motiv, cum ar fi dozajul liniilor sonore din orchestră cu scena, cu vocile – operă fiind, noi nu folosim microfoane.

A.A.: Dar percepția la nivel internațional cum este? Mă refer aici tot la opera modernă, ca gen.

T.S.: Cred că ultima pe care am văzut-o a fost *Furtuna* de Thomas Ades, prezentată la Covent Garden. Există, în percepția mea, o dublă tendință; așa văd eu lucrurile și mă scuz dinainte dacă omit alte lucruri. Din ce am eu cunoștință, există tradiția școlii de la Darmstadt, un stil de compoziție născut în perioada postbelică, o școală cu o tendință de complexitate graduală care poate atinge paroxismul. Se ajunge de multe ori la imaginea sonoră a unui soi de „spumă fractală” din punct de vedere al complexității partiturii, devine atât de elaborată încât la un moment dat, din ordinea dusă la extrem, obsesia integralității și a dezvoltării contrapunctului superpozițional duce, de fapt, din punct de vedere perceptiv, la un haos ordonat, sau ordine haotică. Și ciclul se reia. Este un fel de a evolua al lucrurilor cam în orice domeniu. Se pleacă de la simplitate, se complică foarte tare și la un moment dat, are loc o deflație din cauza complexității excesive: cedează infrastructura.

A doua direcție este una de revenire la o stranie familiaritate. Nu un neoclasicism, nu vreau să creez confuzie între stilul abordat de unii compozitori de acum 100 de ani și această nouă tendință. Dar un fel de nou consonatism, o regăsire a eufoniei, o revizitare a concordiei fonice după ce ai explorat aproape toate formele de disonanță... Conceptele acestea de consonanță și disonanță au fost mereu puse în discuție, pentru că ele sunt mereu raportate la context. Într-un mediu sonor în care ai doar septime mari, secunde mici, cvarte mărite, ș.a.m.d., dacă aduci brusc un acord major, acesta devine teribil de disonant, ca o lumină puternică în ochi. Deci astea sunt cele două tendințe, complexitatea extremă și o revenire a consonanței.

A.A.: Iar opera românească la care dintre aceste două tendințe ar putea fi alăturată?

T.S.: Eu cred că mai degrabă în cea de-a doua, există o tendință pentru o revenire la căile naturale de comunicare a ideilor către public. La urma urmei, chiar Schönberg, cel care a aruncat în aer edificiul muzicii așa cum îl găsisem, a zis „înapoi la Do major, mai sunt multe de spus”. Ceea ce sugerează din partea unui înțelept al muzicii, așa cum era Schönberg, speranța unei ciclicități. Numai că ea se va desfășura mereu pe niște brațe de spirală, adică niciodată nu vom regăsi consonanța la același nivel la care era pe vremea tratatului lui Rameau, dar cumva există o regăsire a ideii de consonanță... Un fel de hiperconsonanță. Pe mine mă bucură această direcție. Iar această a doua tendință despre care vorbeam mai devreme este și o reacție firească a compozitorilor la îndepărtarea de public. Odată cu avansul foarte rapid al muzicii de avangardă și al ideilor sale nu poate fi negată o ruptură de public.

Aici e o nuanță care face diferența între autorii de kitsch și autorii autentici. Regăsirea contactului cu publicul prin regăsirea unei noi abordări a

stilului de creație de tip consonant nu are loc prin mijloacele facile, bătătorite până acum. Acei oameni sunt exploratori, ei încearcă cu adevărat să se ducă înainte, nu să se întoarcă, tocmai de aceea m-am ferit de prefixul „neo”. Nu e de fapt decât o aparentă revenire, o explorare de noi posibilități de a crea și de a asculta muzică. Folosind tot felul de medii, inclusiv electronice, inteligență artificială, sunt încercări de a regăsi la un nivel intim legătura cu publicul. Nu vorbim aici de un interes de ordin pecuniar, am nevoie să mi se umple sala să câștig bani din bilete, e vorba de reluarea legăturilor dintre cei care scriu muzică de înaltă clasă și public.

A.A.: Pentru public se și face efortul artistic, nu?

T.S.: Da și nu. Eu nu sunt compozitor și nu pot vorbi în locul lor, nu spun asta de dragul contradicției ci de dragul de a deschide o altă direcție de discuție, și anume: poți gândi simplu, ai compozitor, interpret și public, dar trebuie să faci o sinteză între cele trei elemente și să te gândești că ele trebuie să intre într-un fel de comuniune. Publicul și muzicienii deopotrivă formează un „ceva” (de văzut ce anume) și din această comuniune trebuie să se nască o stare de elevație spirituală pe care să o simtă deopotrivă muzicienii de pe scenă și publicul. Și atunci când asculți contribui la actul artistic de calitate, e foarte adevărat și știu asta pentru că am fost de nenumărate ori spectator. Simțeam că realmente contribui prin atenția mea la existența în lume a aceluși miracol artistic care se întâmplă pe scenă. Dacă te gândești la toate aceste lucruri puse împreună îți dai seama că ar trebui creată o comuniune între public și muzicienii de pe scenă pentru a accesa o stare de ordin superior.

A.A.: Pare un drum cu două sensuri și cu două destinații...

T.S.: Da, îmi place ideea de drum. E un drum cu două capete, iar odată ce am înțeles și parcurs cele două capete putem să-l contemplăm. Nu am încredere în muzicienii care nu se duc la concerte. Și nici în scriitorii care scriu mai mult decât citesc. Ca muzician trebuie să asculți multă muzică bună.

A.A.: Și pentru că tot vorbim despre artiști și public, ce părere aveți despre festivalurile de muzică, în special cele de muzică nouă pentru promovarea acestui tip de cultură muzicală?

T.S.: Acestea aduc un serviciu muzicii românești și muzicii de avangardă în general, pentru că nu se cântă doar muzică românească, ci muzică din diverse alte culturi. Sigur că fac un bine aceste festivaluri pentru că aduc în fața publicului un compozitor prin creația lui.

A.A.: Cum se apropie publicul?

T.S.: Eh, în ceea ce privește relevanța festivalurilor de muzică de avangardă: în opinia mea este una foarte mare, relevanța, dar nu am dreptul să mă exprim foarte categoric aici pentru că sunt implicat în fenomen. Sunt consumator, dar și interpret de muzică de avangardă, cunosc personal foarte mulți compozitori, și lucrurile devin foarte spinoase. Felul în care este percepută muzica respectivă, felul în care oamenii sunt atrași în sălile de concert în ambianța unui zgomot de fond care este format din festivaluri de tot

felul, concurența fiind enormă, strivitoare, e un proces complicat. Dar eu am o singură recomandare: calitate impecabilă. Așa se face distincția. Să nu avem de-a face cu interpretări care lasă de dorit.

Există acea tensiune între aparență și esență. Dacă suntem obsedați doar de felul în care este percepută muzica de avangardă, adică doar de aparență, facem o greșală imensă pentru că, de fapt, aparența este generată de esență. Țasta e un lucru pe care noi îl uităm de multe ori, dar întotdeauna interiorul va iradia către exterior. Dacă tu faci un lucru de o calitate extraordinară acolo, mai devreme sau mai târziu lucrul ăla se va impune de la sine. Orice ai face, o bucată de aur rămâne o bucată de aur și când e în noroi la marginea unui râu, și când este expusă ca un artefact prețios într-un muzeu.

La fel, valoarea actului componistic sau interpretativ nu va fi niciodată dată deoparte din punct de vedere al criteriilor după care judeci un act artistic. Nu te poți duce cu o compoziție slabă și să te plângi că lumea nu este entuziasmată la audiția ei. Și dacă interpreții nu sunt foarte responsabili cu lucrările pe care le au pe mână, dacă nu încearcă să scoată tot ceea ce e mai bun din muzica respectivă, dacă nu interpretează cu entuziasm, interpretările plictisite produc plictiseală. Și când lucrez cu soliștii de operă le cer ca rolul lor să vină din interior, nu să se bazeze pe manierisme de tip vocal. Să nu mai fim atât de obsedați despre cum e percepută muzica nouă și să începem să o facem foarte bine. La cel mai înalt nivel posibil. Să ne impunem niște standarde. Sigur, trebuie să înțelegem că percepția muzicii de avangardă a fost ceva de nișă. Mereu au existat niște audiții private care mai târziu au devenit capodopere (vezi Beethoven cu „Eroica”), altele au căzut în obscuritate. Mereu a existat această idee de muzică nouă ascultată într-un cerc restrâns; nouă ne-ar plăcea să se facă într-un cerc mult mai mare. Dar chiar și așa, dacă ele sunt lucrări cu reală valoare intrinsecă, și dacă sunt interpretate la cel mai înalt standard posibil, e imposibil ca oamenii din public să nu simtă ceva din ce e acolo. Ceva autentic din punct de vedere muzical.

A.A.: Menționați des acești doi termeni, autentic și spontan, detaliați-ne puțin cum le vedeți relația...

T.S.: E foarte greu să fii autentic. Înseamnă să îți ascunzi cu foarte mare grijă modelele. A nu cădea în parodii de prost gust. A-ți ascunde cu eleganță modelele (nu sursele, că asta ar fi o formă de fraudă intelectuală) e secretul dobândirii stilului. E bine să îi recunoști fiecăruia meritul său intelectual, sau ceea ce a înfăptuit la un moment dat. Dar a-ți ascunde cu eleganță modelele, asta face parte dintr-un fel de artă de a trăi, nu simplă existență.

Spontaneitatea se explică prin cultivarea atenției. M-am întrebat asta de multe ori, vorbea lumea despre un filosof și spuneau: „acesta este un înțelept”. Spunea cineva la un moment dat asta despre Leonard Cohen, că este mai mult decât un muzician, un cântăreț, că este un înțelept. Și mă întrebam oare ce înseamnă asta, și cred că am înțeles. Înțelepciunea poate fi dobândită prin ascultare, prin cultivarea atenției, să fii atent la ceea ce vine către tine. Pentru că vin o grămadă de lucruri înspre tine, dar pe multe dintre ele nu le percepi din cauza unui efect de tunelare. Autenticitatea vine din dezinvoltura

cu care te miști în lumea care ți-a fost dată, nu mi-am ales eu epoca în care m-am născut – intrăm puțin în datele existențialismului. Circumstanțele date, cele istorice, nu sunt alegerea mea. Ce fac eu cu materialul ăsta în condițiile date, respectând regulile jocului care mi s-au arătat la naștere, asta mă face pe mine autentic. În fine, mai mult sau mai puțin autentic. Atenție, nu original! Originalitatea ține mai mult de inovație sau euristică. Eu vorbesc aici despre eudaimonie, ceea ce e altceva. Iar autenticitatea este întotdeauna sursă de inspirație, și pentru tine și pentru alții. Autenticitatea este sursă de bucurie. Când te întâlnești cu o operă de artă în cel mai înalt sens al termenului, totul în jurul tău devine autentic: ți s-a deschis o nouă perspectivă. Sunt exemple din toate zonele, tocmai pentru a arăta universalitatea sensului. În momentul acela autenticitatea devine o valoare *per se*.

Spontaneitatea vine din cultivarea atenției. Capacitatea de a reacționa cu un calm firesc la lucrurile care vin către tine te face să intri într-un dialog inteligent cu lumea din jurul tău. Intelligent, în sensul că poți face conexiuni între lucrurile care ți se perindă în fața ochilor: inter-ligere, a lega împreună.

A.A.: Ați predat la UNMB. Cum ați transmis studenților acest binom autentic-spontan despre care am vorbit? Și cum arată viitorul lor?

T.S.: Îmi mențin afirmația de mai sus, că ne îndreptăm spre niște vremuri întunecate. Mereu sunt și excepții, bineînțeles. Ce m-am străduit eu a fost să le insuflu aceeași rigoare în a aborda un text muzical. Nici nu ne dăm seama cât de important este. Știți că se vorbește mult despre analfabetismul funcțional, dar dacă întoarcem puțin roata îmi amintesc de o discuție cu Traian Boală, membru al Filarmonicii clujene. El mi-a dat ideea, și eu acum îl citez din memorie: „dacă este cumva vorba de fapt despre un alfabetism nefuncțional?” Adică dacă, de fapt, persoana respectivă e alfabetizată, dar e nefuncțională în cadrul vieții sociale, profesionale, suntem atinși de această maladie a nefuncționalității. Trăim într-o țară în care auzim foarte des „nu se poate”. Asta nu e nimic altceva decât un simptom al disfuncționalității generalizate. Trăim într-un mediu disfuncțional. Nu vreau să explorez înțelesul cuvântului încărcându-mă de întreaga retorică a școlilor de psihologie, nu acolo mă duc, nu din acest punct de vedere vorbesc eu, nici măcar fiziologic. Din punctul ăsta de vedere suntem cât de cât în regulă, dar alegem să ducem o existență apteră bazându-ne doar pe senzorial, târându-ne anevoie pe sub bombardamentul stimulilor cotidieni.

A.A.: E o tendință sau o certitudine?

T.S.: Există o pornire irezistibilă la nivel macro, la nivel social către aceste forme de conformism de tip schizoid, isteric. O isterie de a fi în rând cu ceilalți. Asta nu poate fi decât un simptom al unei boli sufletești a colectivității. Nu mă erijez eu într-un critic al omenirii care stă cu brațele încrucișate și observă de la distanță fenomenul. Și eu sunt în aceeași situație, în fluxul ăsta zilnic în care ne zbatem cu toții.

A.A.: Există și varianta de a emigra, de a alege altceva, o societate perfectă sau aproape de perfecțiune? Mulți pleacă din România cu această iluzie...

T.S.: Nu am fost tentat, poate pentru alții funcționează dar trebuie să fii un anumit tip de om. În cazul meu nu, nu mi s-a întâmplat niciodată. Dincolo de faptul că oriunde te-ai duce, cu adevărat acceptat nu ești decât la a doua, a treia generație. Eu aș fi fost de sacrificiu și nu mi-a plăcut ideea. Eu am o problemă, și nu aș vrea să sune prea apropiat de vorbele unui mizantrop îmbătrânit înainte de vreme, dar problema mea e cu specia în general, nu cu țara în care mi-a fost dat să mă nasc. Manifestările degenerative de care îți vorbeam nu sunt o critică socială la adresa unei țări sau alteia, departe de mine intenția asta, este suficient să deschideți orice canal de comunicare, public sau privat și vedeți aceeași tendință de... carnaval pe corabia nebunilor, să mă scuzați! O obsesie furibundă pentru aparențe...

Suntem obsedați de aparențe, este incredibil, câteodată rămân gură-cască la forme de manifestare a obsesiilor de tip patologic pentru aparențe. Mă refer în plan social, politic, de orice fel... intru în contact cu membri ai societății cam de pe toate palierele. Elitele au încetat să își mai asume rolul, asta e marea problemă. Sub presiunea bazei sociale, elitele au renunțat și și-au trădat misiunea. Nu mi-e teamă de cuvântul ăsta. Elitele sociale vor exista întotdeauna, sunt cei care se ridică prin ceea ce sunt și ajung să imprime anumite direcții societății respective. Problema e că din fobia patologică, isterică față de elite, vorbim la nivel global – să fie foarte clar, eu, vorbitorul, nu mă consider nici pe departe ca făcând parte dintre elite, social, financiar, nimic – vorbim așadar de o societate care și-a învățat elitele să nu se mai comporte ca atare și mai apoi tot ea, societatea, se supără pe acestea că nu se achită de datoria lor rânduită prin ordine divină. Păi e rezultatul mutilării la care ați supus ideea de elite de câteva decenii! Ați avut groază de orice tip de elită, de la sport la artă, de la politică la... tot. Ați avut o tendință apăsătoare și obsedantă de egalizare cu orice preț. Cei care în mod natural s-ar fi regăsit în rândul elitelor au învățat o artă a disimulării, sub presiunea socială. Tot voi sunteți supărați pe elite că nu se comportă și că nu își asumă rolul ca atare? Ați vrut ca toată lumea să se conformeze la un anumit tip de discurs acceptat la toate nivelurile, ați vrut ca cei altminteri îndreptățiți la o anumită recunoaștere publică să renunțe la aceasta sub amenințarea isterică a nivelării gureșe, și tot voi sunteți supărați? Și nu vorbesc de elite ereditare, adică tata cuiva a fost nu știu ce secretar de partid și are și fiul o funcție acolo, acest tip de pseudo-aristocrație ereditară nu face parte din conceptul meu de elite. Elitele sunt oamenii care prin propriile lor merite au avut acces la o anumită perspectivă asupra lumii care le-a permis să facă bine celor din jur: prin cunoaștere, prin performanțe, prin sporirea cantității de Frumos în lume, etc.

Ni s-a indus, cel puțin generației mele, opoziția dintre comunism și societatea liberă, încât uităm că există o plagă socială care nu are de-a face nici cu una, nici cu alta: plaga fanatismului, fixațiile monomaniacale. E. Cioran a spus-o foarte bine: „Nebunia este o tristețe care nu mai trece”. Și nu vorbesc

de fanatisme de tip religios sau politic. Vorbesc de fanatism în privința ideilor primite de-a gata. Ai idei primite de-a gata și ții de ele cu o agresivitate extraordinară, oamenii își arată colții din te-miri-ce. Ori asta nu e decât un alt simptom al accediei sociale cronicizate. Nu e o cauză, acelea sunt mai profunde...

A.A.: Tinerii muzicieni, artiștii dar și generația tânără în general ce are de făcut cu aceste date ale problemei, în acest context?

T.S.: Nu există un drum al Damascului către a fi compozitor sau dirijor. Sigur, există nevoia de modele. Cei aflați la început urcă un munte greu de urcat, și puțini ajung în vârf. Și dacă ajungi la trei sferturi tot e bine, că ai făcut ceva cu existența care ți-a fost dată! Închipuie-ți că te chinui decenii întregi să urci pe muntele ăla și când ajungi sus să îți dai seama că ești pe muntele greșit. Și să vezi muntele pe care trebuia să urci, acolo, departe... Mai contează și felul în care îți cultivi discernământul. Căutarea nu trebuie să devină obsesivă, viața nu ne este dată să fie trăită cu încrâncenare sau cu furie.

Ce sfaturi să le dau? Studiați! Și nu vă cantonați în vreo școală anume, în vreo ideologie. Cel mai simplu ar fi ca atunci când îți dai seama că ești într-o cușcă să faci tot ce poți ca să ieși. Totul e să îți dai seama! Unele dintre cuști au niște porți tare simpatice. Mai important decât să știi să recunoști o cușcă este să recunoști când te afli într-una. Când nu vezi asta și crezi că asta e tot, e „game over”.

Știți ce cred eu că ar mai trebui, ce ne lipsește? Dacă pe lângă înțelepciune, cultivarea atenției, acumularea însoțită de bucurie a unor lucruri privind cunoașterea, în experiențele de zi cu zi ne lipsește compasiunea, s-a terminat. Și nu afirm asta din sfera faptului că sunt eu creștin-ortodox, ci din sfera general-umană. Avem o mare problemă cu rezervele de compasiune, suntem gata să ne înduioșăm până la lacrimi din te-miri-ce pe internet, dar neglijăm cotidian sufletele din jurul nostru; suntem plini de falsă compasiune și entuziasme prost plasate. Să nu uităm că în lume cantitatea de rău va fi mereu mai mare decât cantitatea de bine. Nu mă avânt într-o încercare de a justifica cum stau lucrurile pe lumea asta. La o cântărire superficială a lucrurilor, e clar că e o cantitate de ură, de răutate, de prostie mult mai mare decât de bine, de compasiune. Și cred că în afară de cumpătare (cum era ea o virtute a anticilor), compasiunea ca virtute ar trebui să fie practică puțin mai des. Capacitatea de a empatiza cu situația altcuiva. Câteodată și un act punitiv poate fi izvorât din compasiune, la nivel social, vorbind de îndreptarea cuiva, nu de pedepsire. Justiția ca sistem a ajuns să fie folosită ca armă.

A.A.: Cum se adaptează arta la aceste idei?

T.S.: Nu cred că arta poate sau trebuie să fie pusă în slujba vreunei ideologii. Artă e ca o pisică: tu poți să o ții, să o îngrijești, dar când își găsește secunda aia de libertate, ai pierdut controlul. Trebuie să aștepti până vine ea la tine. În general arta nu poate fi în slujba vreunei întreprinderi de ordin omenesc, deși nu sunt pentru conceptul de „artă pentru artă”. Acesta e un tip de gândire, estetismul acesta într-un glob izolat de sticlă face parte din bolile de copilărie ale unui artist, merge până pe la douăzeci și ceva de ani, după care

devine fandoseală. În anii de început te bucuri de propriul rezultat, e punctul de intersecție între momentul când ai ajuns să îți stăpânești mijloacele de expresie ca artist și în același timp nu îți e foarte clar ce e în jurul tău. Și eu am făcut-o la rândul meu, dădusem de scrierile lui Oscar Wilde, dădusem de retorica lui, de dandy-ismul lui plin de șarm, și eram subjugat acestei idei de artă pentru artă. Îmi plăcea că arta iese din sfera politicului, socialului ș.a.m.d. În același timp mi-am dat seama că este imposibil. Artă este o întreprindere omenească de grad înalt, alături de științe și filosofie ea face parte dintr-un discurs de ordin teologic supraordonat ordinii seculare.

A.A.: Ce crede artistul Tiberiu Soare despre dualitatea dintre scop și mijloc?

T.S.: Din punctul meu de vedere sunt calm de câțiva ani. Cel puțin acum mi-am găsit răspunsurile, nu știu dacă ne mai întâlnim peste niște ani cum o să fiu, poate o să îmi mai rafinez răspunsurile, cine știe. Ideea este că acum, când vorbim, muzica pe care o fac eu, dirijatul de orchestră, este un mijloc pentru a ajunge la altceva, nu un scop în sine, de aceea nu este atât de important eul ăla de care fac caz atât de mulți.

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with conductor Tiberiu Soare

Tiberiu Soare is the conductor of the Bucharest National Opera and one of the most accurate observers of the current musical phenomenon in today's society and culture. A captivating dialogue with a passionate but also rigorously documented interlocutor not only in the field in which he performs, this material can be a manifesto for art, culture and society in the 21st century.