INTERVIURI

Un dialog cu muzicologul Olguța Lupu

Andra Apostu

Doamna Olguța Lupu este compozitor și muzicolog, în prezent decan al Facultății de Compoziție, Muzicologie și Pedagogie Muzicală din cadrul Universității Naționale de Muzică din București. Scrierile domniei sale sunt exemple de pasiune și metodă, două componente esențiale în definiția unui muzicolog. Cercetările sale în domeniul muzical sunt realizate cu o implicare deosebită, fiecare subiect este ales cu grijă și tratat cu deosebită atenție și dedicare. Alături de preocupările-i strict muzicale, doamna Olguța Lupu este și un pedagog îndrăgit, subiect care ar merita tratat ulterior, separat: relația cu studenții, dragostea pentru educația muzicală în toate formele ei dar și implicarea la nivel administrativ cu o minte deschisă la schimbare și inovație sunt doar câteva dintre elementele care îi alcătuiesc portretul profesional. Fără nicio urmă de exagerare, acestor calități le alătur cu toată convingerea pe cele de natură umană: empatia, răbdarea, dedicarea și integritatea, parcă din ce în ce mai rare astăzi.

Andra Apostu: Ați studiat compoziție cu Tiberiu Olah – putem vorbi de moșteniri muzicale în creația dvs.?

Olguța Lupu: Cred că fiecare dintre noi este o sumă de moșteniri, de influențe. În ce mă privește, am avut enorma șansă de a avea drept mentori mai mulți muzicieni extraordinari, cărora le sunt extrem de recunoscătoare și fără de care nu aș fi ceea ce sunt.

Când am venit în București, la șase ani, am studiat mai întâi cu doamna Iolanda Zaharia, profesoară de pian și pianistă în Orchestra Națională Radio. Dânsa mi-a deschis gustul pentru citirea la prima vedere, pentru că la finalul fiecărei lecții cântam cu dânsa ceva la patru mâini. Era un desert pe care îl savuram de fiecare dată. Doamna Iolanda era cumnata academicianului Octav Onicescu, locuiau în aceeași casă, am avut astfel șansa să îl cunosc și pe distinsul matematician.

Apoi, am fost admisă la clasa doamnei Ludmila Popișteanu, una dintre cele mai renumite și mai apreciate profesoare de pian, cu care am studiat pe parcursul celor 12 ani petrecuți la Liceul „George Enescu”. Doamna, așa cum o apelam cu toții, studiase cu domnișoara Florica Musicescu. Deși era o foarte bună pianistă, așa cum am avut ocazia să descopăr mai târziu, a decis să se dedice carierei de profesor. Dânsa mi-a sădit o atitudine aproape religioasă față de muzică, pe care o vedea ca o valoare supremă. Eram, cu toții, servitorii acestei arte, fiecare după cum reușea mai bine. Nu exista ideea de rivalitate între elevii din aceeași clasă, pentru că fiecare era în competiție doar cu sine, în serviciul muzicii. La lecțiile Doamnei asistau, mai mereu, profesori tineri, care ulterior au devenit la rândul lor pedagogi reputați. Țin minte că am participat, încă din primele clase, la audițiile pe care le organiza periodic, în care cântam cu toții, de la mic la mare. La final, fiecare era invitat să își spună părerea, iar Doamna încheia șirul. Era uluitor modul în care reținea nu doar detalii extraordinar de subtile din prestația fiecăruia, ci și considerațiile exprimate de fiecare dintre noi. Cu răbdare, blândețe, dar și fermitate, explica fiecăruia ce a fost bine, ce a fost mai puțin bine, unde am evaluat corect sau eronat. La început, mi s-a părut copleșitor, bineînțeles. Mi-era greu și să îmi aduc aminte ce a cântat fiecare, darămite să îmi spun vreo opinie. Dar, încet-încet, s-a format această abilitate extrem de importantă, de a asculta cu atenție, empatic și critic deopotrivă, și de a conștientiza impactul muzicii. Am evoluat foarte bine sub supravegherea dânsei, acumulând foarte mult din punct de vedere muzical. Era împotriva oricăror exagerări care ar fi denaturat sensul muzicii. Miza foarte mult pe controlul subtil al sunetului prin ascultarea

atentă, pe studiul reflexiv, nu mecanic, în care trebuie identificată cauza și rezolvată problema. De pildă, când începeam un nou repertoriu, prima etapă era să venim cu piesa învățată pe dinafară. Încă din prima lecție. Abia apoi începea lucrul efectiv. Apoi, faptul că o piesă era învățată se verifica prin derularea ei în auzul interior, fără a pierde niciun detaliu. Țin minte cum, uneori, mama intra în cameră în timp ce stăteam în vârful patului și îmi cântam, foarte concentrată, o fugă la patru voci. Părea că nu fac nimic, dar efortul era maxim. Îmi mai amintesc cum Doamna ne-a obișnuit să respectăm contribuția muzicologului. Avea o colecție de volume de analize muzicale pe care le consulta destul de frecvent, explicându-ne apoi aspecte semnificative ale partiturii. Și ne trimitea mereu să ascultăm lucrările studiate în interpretări de referință. Era foarte dificil pe atunci, trebuia să apelăm la un coleg mai mare, student la Conservator, care mergea cu noi la mediateca instituției. La aniversările Doamnei eram invitați cu toții. Când mergea în străinătate, în jurii sau la cursurile lui Carlo Zecchi, ne aducea fiecăruia mici atenții, ceea ce mă emoționa în mod deosebit. Alcătuiam cu toții o mare familie.

Pe parcursul studiilor la Liceul Enescu, am avut ca profesori și alți muzicieni de mare calibru: am făcut Istoria muzicii cu Octavian Nemescu, Contrapunctul cu Doina Rotaru, Armonia, Formele și Estetica cu Adrian Iorgulescu. Doamna Lucia Pop a fost o minunată profesoară de Teorie-solfegiu-dicteu, dădea sarcini individualizate fiecărui elev, nimeni nu se plictisea, fiecare evolua în ritmul său.

În clasa a 12-a, m-am decis să nu dau la pian, ci la compoziție. Mă pregăteam deja la teorie, solfegiu și dicteu cu Simeon Ulubeanu, care studiase pianul cu doamna Popișteanu și compoziția cu Olah. În primele clase, obișnuiam să improvizez la pian cu mare plăcere, fusesem la festivaluri de compoziție pentru copii, dar abandonasem acest traseu. Simi mi-a redeschis apetitul pentru compoziție. Era un profesor formidabil, care făcea analize muzicale în stilul pe care ulterior l-am descoperit la Olah. Avea o cultură impresionantă, mereu avea povești fascinante de spus. Compusese și o colecție de dicteuri concepute special pentru a dezvolta gândirea muzicală fără explicații teoretice, doar prin experiență directă. Alături de el, totul era simplu și logic. Era și un om de o generozitate, o blândețe, o răbdare și o înțelepciune ieșite din comun, foarte apreciat de compozitori precum Myriam Marbé sau Aurel Stroe, cu care împărtășea pasiunea pentru munte. Alături de el, m-am pregătit pentru un examen de admitere draconic, pe care l-am susținut cu mult succes.

La recomandarea lui Simi, cu care am păstrat cele mai calde relații până când a plecat dintre noi anul trecut, am mers la clasa lui Tiberiu Olah, unde am continuat să descopăr fascinată universul interior al muzicii. Lecțiile de compoziție ale lui Olah – la care asistam toți studenții clasei lui, de dimineața până către după-amiază, indiferent de anul de studiu – constau în primul rând în analiza unor lucrări. Niciodată nu ne-a propus vreo lucrare proprie. Venea cu lucrări dintre cele mai variate, de la Palestrina la Ligeti, de la Bach la Scelsi. Nu toate îi plăceau, dar ținea să ni le arate, să le ascultăm, să le discutăm și să ne reveleze detalii ce țineau de logica alcătuirii, de modul în care era obținută coerența, coeziunea, dar și contrastul, surpriza. Analizele lui semănau adesea cu niște piese de teatru, în care apăreau tot felul de evenimente aparent neașteptate, care aveau explicații subtile, dar clare, dacă știai să privești cu atenție textul muzical. După aceea, ascultam și analizam propriile lucrări. Ținea mult să lucrăm ritmic, săptămânal, ceea ce mi se pare absolut firesc. Apoi ne punea la curent cu ce se mai cânta în lume. Obișnuia să asculte până târziu în noapte posturile de radio cu profil muzical din Germania și avea carnete de notițe în care își însemna idei, impresii. Am absolvit în 1993, dar am rămas foarte apropiată de Olah până când s-a stins, în 2002. Rămăsese singur, îi era foarte greu să se descurce, îi duceam aproape săptămânal mâncare gătită, ieșeam împreună la plimbare în parcul Ioanid sau în parcul Herăstrău.

Desigur, pe parcursul studiilor la Conservator, Olah m-a influențat cel mai puternic, dar am venit în contact și cu alți muzicieni de calibru, care și-au pus amprenta asupra formării mele, între care Dinu Ciocan (la Contrapunct și Semiotică muzicală), Dan Constantinescu (Armonie tonală), Dan Buciu (Armonie modală), Dragoș Alexandrescu (Teoria muzicii), Veturia Dimoftache (Citire de partituri) și alții.

Ulterior, după ce am devenit asistent universitar, m-am apropiat mult de doamna Magda Buciu. Nu am avut norocul să îmi fie profesoară, dar am colaborat cu dânsa mulți ani, asistând-o la cursuri, și îi datorez foarte mult atât în modul în care abordez astăzi învățarea teoriei muzicii, cât și ca deschidere inter și transdisciplinară. Și, bineînțeles, am avut ocazia să conlucrez cu mulți colegi, mai tineri sau mai în vârstă, de la care am încercat să învăț permanent.

Așa că, iată, sunt un cumul de influențe, de moșteniri muzicale și sunt, încă o dată, foarte recunoscătoare tuturor celor care au contribuit la formarea mea.

A.A.: Există o preocupare intensă pentru creația maestrului Olah, cu aplecare deosebită pe aspecte de ritm, organizare temporală, strategii ritmice. De ce i-ați dedicat o așa mare parte a timpului (!) dumneavoastră?

O.L.: Această preocupare derivă dintr-un amestec de obiectivitate și subiectivitate. Pe de o parte, l-am apreciat enorm din punct de vedere profesional și m-au emoționat profund multe dintre lucrările sale. Pe de altă parte, am fost foarte atașată de el, așa că mi s-a părut absolut normal să încerc să fac tot ce depinde de mine pentru a contribui la mai buna cunoaștere a creației sale. Cred că am un singur studiu în care mă ocup exclusiv de strategii de organizare a ritmului în creația lui Olah. În rest, am analizat diverse lucrări sau am creionat portrete ale sale din diverse perspective, încercând să pun în lumină logica interioară, expresivitatea, inventivitatea conexiunilor, modul în care reușește să integreze tradiția în modernismul radical.

Pentru a populariza mai bine creația sa, am realizat și un site, tiberiuolah.ro, în care pot fi găsite multe informații utile. Îi mulțumesc cu această ocazie surorii dânsului, distinsa doamnă doctor Edit Gogolák, împreună cu care am mers pe urmele sale în satul natal, Arpășel, și la liceul din Salonta.

A.A.: Ați făcut parte dintr-o generație de deschizători de drumuri: proiectele culturale în domeniul artistic-muzical. Proiectul AFCN din 2008 dedicat lui Tiberiu Olah și multiplelor fațete ale postmodernismului a fost un început promițător care a dat curaj multor artiști să demareze proiecte artistice. Povestiți-ne despre această primă experiență.

O.L. Acel proiect a marcat un moment aniversar, pentru că în 2008 s-au împlinit 80 de ani de la nașterea lui Olah. La scurt timp după plecarea dintre noi a lui Olah, în 2002, am realizat că scrierile sale (studiile muzicologice, articolele, interviurile) erau o resursă foarte prețioasă pentru a-i înțelege mai bine creația, principiile, concepția, viziunea artistică, dar și pentru a oferi o imagine a contextului de atunci, a dezbaterilor care au marcat epoca, precum național-universal, tradiție-modernitate – în fapt, o luptă cu chingile ideologice, în care Olah s-a implicat cu consecvență. Însă aceste scrieri erau greu accesibile, fiind risipite în diverse publicații, pe parcursul mai multor decenii. Și m-am gândit să le adun într-un singur volum, alături de scrierile dedicate creației lui de către alți autori. În plus, am dorit să marchez acel moment

și prin impulsionarea unor noi cercetări, așa că proiectul a inclus și un simpozion dedicat lui Olah, la care am avut bucuria și onoarea de a avea ca invitați muzicologi de prestigiu.

Cu un an înainte, depusesem la AFCN un alt proiect, mai general și fără legătură cu un eveniment anume, care nu fusese admis. Spun asta pentru a sublinia faptul că și eșecurile au rolul lor. În 2008, pe baza experienței acumulate și beneficiind de sfaturile doamnei Valentina Sandu-Dediu în redactarea proiectului, am câștigat. Cu toate că am primit doar o jumătate din fondurile solicitate, nu am renunțat la niciunul dintre obiective: organizarea simpozionului și editarea a două volume – „Tiberiu Olah – Restituiri", aproape 700 de pagini conținând scrierile semnate de Olah și cele care i-au fost dedicate, și „Tiberiu Olah și multiplele fațete ale postmodernismului", ce reunea lucrările prezentate în simpozion. Desigur că nu au mai rămas fonduri pentru munca propriu-zisă, care a fost imensă și a presupus mersul în mai multe biblioteci, identificarea și fotografierea articolelor, cronicilor, interviurilor, apoi redactarea computerizată a acestora, pe care mi-am asumat-o. La finalul volumului am alcătuit în premieră și un catalog al lucrărilor sale, perfectibil, desigur. Sunt foarte bucuroasă că am reușit să fac acel efort uriaș, pentru că strângerea scrierilor de și despre Olah într-un singur volum s-a dovedit a fi foarte utilă colegilor de breaslă, contribuind la facilitarea cercetărilor privind muzica sa. Îi mulțumesc lui Dragoș Călin, care m-a ajutat cu aspectele administrative, fiind pe atunci președinte al Asociației Dan Constantinescu, prin care a fost depus proiectul.

Însă povestea proiectului nu se oprește aici. Are și o Codă mai puțin plăcută. În același an, apăruse un volum monografic dedicat lui Olah. Cum era și normal, l-am consultat și am descoperit cu stupoare că un întreg studiu pe care-l dedicasem lui Olah, publicat în revista Muzica în 2003, fusese preluat și devenise capitol în respectiva carte, în deplinul dispreț al drepturilor de autor. Citind și alte pasaje, am avut senzația de déjà-vu. Și am descoperit astfel un plagiat de dimensiuni monumentale, construit cu o migală și o tenacitate demne de o cauză mult mai bună. Autoarea preluase fragmente din diverși autori, cel mai adesea fără a utiliza ghilimele sau trimiteri în subsol, alteori – cu ghilimele, dar trimițând eronat la alte surse. Rezultatul era practic un colaj, în care preluările variau ca dimensiune, de la câteva rânduri sau un paragraf până la articole sau studii întregi. Dacă nu aș fi trecut eu însămi chiar în acel an prin toate acele scrieri, redactându-le computerizat cuvânt cu

cuvânt și citindu-le repetat în vederea editării textului, cu siguranță că nu aș fi putut detecta plagiatul. Am identificat nu mai puțin de 24 de autori care fuseseră plagiați fără scrupule. Unii dintre ei nu mai erau în viață. A fost un proces extrem de laborios, pentru că pe atunci nu știam să utilizez acea comandă a computerului care permite găsirea unor cuvinte sau sintagme. Acum ar fi fost mult mai simplu. Dar revolta a fost motorul care mi-a dat energia necesară. Țin minte că cel mai mult m-a indignat faptul că doamna și-a însușit cuvintele pline de miez ale lui Olah însuși, schimbând nonșalant persoana I cu persoana a III-a. Cu susținerea unanimă a Biroului de muzicologie, am înaintat către conducerea UCMR de atunci o scrisoare de protest, semnată de 12 dintre autorii plagiați. Colegiul de Onoare al UCMR, întrunit pentru a analiza cazul, a constatat faptul că „majoritatea surselor folosite în volumul mai sus amintit sunt preluate, unele reproduse identic, până la dimensiunea unui studiu integral" (am citat din Procesul verbal încheiat în 21.11.2008), doamna în cauză fiind sancționată cu avertisment. Doamna Valentina Sandu-Dediu a avut apoi inițiativa de a realiza un interviu, publicat în primul număr al revistei Acord a UNMB, în care am detaliat tot traseul acestei descoperiri. A fost un demers care mi-a lăsat un gust foarte amar, dar care era absolut necesar pentru a păstra deontologia profesională.

A.A.: Preocuparea pentru timpul muzical transpare din întreaga carieră de muzicolog. Aș vrea să ne spuneți mai multe detalii despre modul în care vedeți dumneavoastră timpul muzical și nu doar în creația maestrului Olah ci în muzica proprie dar și în analizele pe care le-ați realizat pentru muzica altor compozitori contemporani – Adrian Iorgulescu, Dan Dediu etc.

O.L.: Cred că organizarea timpului este esențială pentru orice muzică. Când vorbim despre timpul muzical, nu ne referim doar la structurarea ritmului, la succesiunea duratelor, ci și la organizarea în timp a tuturor parametrilor discursului: înălțimi, durate, intensități, timbruri, armonii, registre, densități, sintaxe, formă. Există personaje muzicale între care se stabilesc diverse raporturi și a căror evoluție creează arcul dramaturgic. Paul Hindemith spunea că ritmul este „acțiune în timp" („Action in Time"), referindu-se la ritm în acest sens lărgit. Iar în muzicologie, pe trunchiul semioticii muzicale s-a dezvoltat naratologia; analizele muzicale incluse de Eero Tarasti în volumul *A Theory of Musical Semiotics* sunt extrem de inspiratoare și surprind cu

mare acuitate devenirea actanților sonori. Așa cum observa Nicolas Ruwet, în cadrul unei lucrări, chiar dacă există reveniri ale unor secțiuni, niciodată nu sunt percepute identic, pentru că se așază peste straturile precedente, se formează noi conexiuni. Desigur, poate exista și o etapă preliminară, în care compozitorul își construiește vocabularul cu care va lucra (scări, durate, acorduri etc.), iar aceasta nu presupune neapărat organizarea în timp, este ceea ce Xenakis numește „hors-temps" („în afara timpului"). Dar compoziția propriu-zisă nu poate eluda raportarea la timp, este punerea „en-temps" a tuturor elementelor componente.

De aici rezultă și preocuparea compozitorilor pentru timp. Olah, de pildă, abordează de mai multe ori acest subiect în scrierile și interviurile sale, discutând despre relația dintre memorie și muzică. Iar superpoziționarea, unul din procedeele sale predilecte, pe care a utilizat-o și la scara unor părți întregi ale unor lucrări, este aparent de natură spațială, dar de fapt revelează reunirea părților într-un întreg pe care încă nu-l cunoaștem, care se formează tocmai prin adiția straturilor. Se descoperă astfel potențialul simbiotic al unor entități diferite, care permit convieţuirea prin stratificare, dar care creează astfel și o nouă realitate sonoră. Dincolo de muzică, e o metaforă, de fapt, a armonizării noastre cu noi înșine, cu trecutul nostru, cu ceilalți, cu ceea ce ne înconjoară.

Și Anatol Vieru a fost foarte preocupat de problema timpului. Cea de-a doua parte a *Cărții modurilor/The Book of Modes*, publicată în 1993 în limba engleză la Editura Muzicală în îngrijirea Valentinei Sandu-Dediu, se intitulează „From Modes to Musical Time" și abordează teme precum „Muzica – o artă temporală", noțiunea de „spațiu-timp" (o abordare foarte modernă, pentru că cele două concepte sunt interdependente și în teoria relativității), „timpul orb" și „timpul măsurat", „segmentarea și unificarea timpului muzical". Vieru se referă, între altele, la vechiul paradox al lui Zenon, reluat într-o altă formă de Stéphane Lupasco, și anume la *aparenta contradicție între continuu (linie, undă) și discontinuu (punct, corpuscul).* După părerea lui Vieru, timpul este doar un punct în mișcare; memoria noastră este cea care unește punctele prezentului într-o linie pe care o numim linia timpului. Acest volum este doar o reflectare a preocupărilor sale componistice legate de organizarea timpului, ce transpar chiar din titlurile unor lucrări precum *Odă tăcerii* (în care se pleacă de la un bloc complex de sunete în *forte*, sculptat, „ros" treptat în timp, până la neantizare), *Clepsidra I/II*

sau *Scoica*, ce pun problema oscilației și concomitenței *continuu-discontinuu*.

Coexistența unor timpuri diferite stă și la baza unor lucrări ale lui Octavian Nemescu. Muzica morfogenetică a lui Aurel Stroe sau procesul de sincronizare treptată a eterofoniilor la Ștefan Niculescu sunt tot procese eminamente temporale. Unele lucrări ale lui Myriam Marbé (precum *Timpul inevitabil, Timpul regăsit, In Memoriam*) sau ale Doinei Rotaru (ca, de pildă, *Ceasuri I-III*, *Metamorphosis, L'Éternel Retour, Quatrotempi*) indică încă din titlu problematica timpului. Chiar și muzica atemporală, căreia Corneliu Dan Georgescu îi dedică mai multe studii și care constituie preocuparea centrală a creației sale componistice, este bazată tot pe relația cu timpul – de data aceasta, prin evidențierea permanențelor, ca mijloc de atenuare sau chiar de dizolvare a vectorialității timpului. Este, așa cum scriam în eseul ce încheie cel de-al treilea volum al studiilor sale, un mod de „a ființa în timp pentru a îl transcende".

Nu întâmplător, Adrian Iorgulescu a dedicat două excelente volume relației muzicii cu timpul – *Timpul muzical. Materie și metaforă* (1988), *Timpul și comunicarea muzicală* (1991), în care analizează în detaliu ramificațiile complexe ale acestui raport. Iar nonconformistul tratat de compoziție muzicală ce-i aparține lui Dan Dediu, *Cei 9 „i" sau cum compunem*, tratează adesea problema timpului, lucrările muzicale fiind văzute drept călătorii ce trebuie atent gestionate, pentru ca evenimentele să nu vină prea devreme ori prea târziu, iar raportul dintre durata generală și informația muzicală să fie optim.

Apropo de asta, îmi amintesc că, în orele cu Olah, modul în care timpul era „umplut" cu muzică era esențial. Când îi duceam ce lucrasem, mă punea mai întâi să cânt la pian, apoi lua partitura și fredona el de mai multe ori, imitând foarte sugestiv diversele instrumente. O lua mereu de la capăt, încercând să surprindă cât mai precis locul unde era un dezechilibru în gestionarea timpului. Și, în final, spunea – „Uite, aici trebuie să extinzi" sau „aici ar trebui comprimat". Și, după operarea modificărilor, lucrarea devenea întotdeauna mai bună.

Prin urmare, orice am face, nu putem eluda relația intrinsecă dintre muzică și timp. Am dat câteva exemple doar din muzica românească, dar preocuparea compozitorilor de a gestiona timpul este universală.

Practic, procesul componistic este o luptă a creatorului cu timpul, o încercare de a-l modela prin felul în care sculptăm materia

sonoră. Fie că vrem să îl domesticim, să îl suprimăm, să îi reliefăm contradicțiile, antagonismele, intruziunile imprevizibile și uneori chiar catastrofice, ori, dimpotrivă, congruențele sau statornicia, muzica respiră în timp.

A.A.: În perioada doctoratului coordonat de maestrul Nemescu ați publicat câteva studii și de atunci muzicologia a devenit punctul principal al preocupărilor dvs., până astăzi ajungând la un număr impresionant de peste 60 de studii publicate. Cum a fost acest parcurs și care sunt cele mai recente proiecte muzicologice pe care le-ați realizat?

O.L.: Pentru mine, fiecare studiu muzicologic reprezintă o aventură, un salt în necunoscutul unei lucrări și, în final, câte un „Evrika" entuziast pentru fiecare descoperire. Mă simt ca un „căutător de comori". Și am avut norocul să pot analiza lucrări excepționale, adevărate capodopere, care mi-au răsplătit infinit efortul de a surprinde câte ceva din travaliul componistic. Sigur, ceea ce propune muzicologul este o viziune, până la urmă proprie, subiectivă și întotdeauna incompletă asupra lucrării respective. Pentru că în fiecare lucrare poți descoperi noi și noi aspecte, pe măsură ce o revizitezi, exact cum face un interpret. Uneori, peste timp, îți poți nuanța sau chiar schimba considerațiile inițiale.

De aceea, când analizez lucrări ale unor compozitori contemporani, prefer să fie un demers asumat pe cont propriu, pentru că numai astfel ai cu adevărat satisfacția descoperirii. Uneori autorii îmi oferă și scurte prezentări ale lucrărilor, care sunt foarte utile și mă ajută să mă orientez mai rapid. Dar analiza propriu-zisă e un proces îndelungat, durează de regulă 2-3 luni, timp în care mă împrietenesc și conviețuiesc cu lucrarea respectivă, care ajunge să mă obsedeze, se infiltrează în toate momentele activității mele, uneori mă bântuie și noaptea. Încerc să țin mereu cont de faptul că muzica nu e doar sunet, că există în spatele ei, adesea, nu doar emoții și sentimente, ci și atitudini, idei, un substrat filosofic, cum remarca și esteticianul Nicolai Hartmann. Așa cum spune Tudor Vianu, în artă nu este important doar aspectul estetic, ci și cel extraestetic, eteronomic. Cred că autorul este în primul rând om și se adresează oamenilor pentru că are ceva de spus; întâmplător, o face prin intermediul sunetelor, pentru că este (abia în al doilea rând) compozitor.

Știți, în momentul în care citești un studiu muzicologic, ai impresia că autorul a parcurs un traseu rectiliniu, care l-a condus

automat către concluzii. Dar nu e așa. De fapt, e mult mai palpitant. Apar numeroase răzgândiri, reevaluări, conexiuni neașteptate și răsturnări de situație. Cel puțin în cazul meu. Într-unul din studii, „Arhitectură și percepție în *Obelisc pentru Wolfgang Amadeus* de Tiberiu Olah. Jurnalul unei întâlniri" (2012), am încercat să descriu acest proces care e cât se poate de dinamic. Iar în momentele în care descopăr ceva, e ca o revelație, mă bucur ca un copil, sar prin casă într-un picior, explic tuturor ce am descoperit. Muzicologia mi se pare absolut fascinantă.

Să vă dau câteva exemple, care se pot rezuma mai ușor. De pildă, am analizat de curând *Evenimente 1907* de Olah, care e o suită simfonică extrasă din muzica la filmul *Răscoala*. Și la un moment dat m-am întrebat de ce nu a procedat la fel ca în cazul suitei *Mihai Viteazul*, unde a păstrat titlul filmului. Știind că era tare mucalit și îi plăcea să insereze tot felul de aluzii subtile, m-am gândit dacă nu cumva a avut în vedere o gamă mai extinsă de evenimente. De pildă, în plan cultural, muzical, ce evenimente au fost similare răscoalei în acea perioadă? Și m-am îndreptat către o muzică ce nu era deloc pe placul autorităților comuniste din România acelor vremuri, care o socoteau „decadentă" – muzica celei de-a doua școli vieneze (Schönberg, Berg și Webern), îndeosebi opusurile aflate în lucru în 1907. Surpriza și bucuria au fost imense când am descoperit că, într-adevăr, există evidente similitudini la nivelul materialului sonor, chiar citări. *Evenimente 1907* devine astfel o muzică ce ne vorbește despre două revoluții – răscoala țăranului român și revoluția modernismului muzical, ce prindea contur la începutul secolului XX.

Tot recent, am cercetat muzica lui Olah pentru filmul *Osânda*, inspirat de romanul interbelic *Velerim și Veler Doamne* al lui Victor Ion Popa. Așa cum știm cu toții, *Velerim și Veler Doamne* este un colind. Dar în 1976, când a fost creat filmul, colindele deveniseră prohibite. Am început să cercetez partitura și, treptat, am realizat că respectivul colind e prezent în jumătate din structurile muzicale utilizate. Numai că… publicul nu îl aude. Pentru că Olah îl ascunde, prin suprapuneri și fragmentări. De exemplu, în scena tentativei de viol, apare suprapus în 6 straturi, într-un canon foarte strâns, iar rezultatul este o muzică ce dă fiori, dar în care nimeni nu recunoaște colindul. Iar în scena finală, Olah procedează invers – utilizează doar versurile, din care elimină refrenul *Velerim și Veler Doamne* (cel mai probabil din motive ideologice, pentru a evita rostirea cuvântului interzis *Doamne*), și le asociază o muzică

imaginată de el. Însă cele două versuri rămase, *După dealul cela mare*/*Răsărit-a mândrul soare*, condensează destinul protagonistului: o imensă suferință (*dealul cela mare*, Golgota), însoțită de o perpetuă speranță (*Răsărit-a mândrul soare*), împlinită doar prin trecerea în veșnicie. Vă mărturisesc că abia cu această ocazie, prin muzica lui Olah, am înțeles sensul profund, hristic, al colindului pe care îl știam din copilărie.

Anul trecut mi-am propus să scriu un studiu despre amprentele germane în muzica lui Dediu. Nu mi-am dat seama decât pe parcurs ce sarcină îmi asumasem. Pentru că aceste amprente acoperă o plajă imensă, de la sursele provenind din literatură sau filosofie, la cele muzicale, inclusiv aluzii sau citate, folosite adesea sub forma unor oximoroane muzicale, adică a unor asocieri contradictorii, de tipul „râsu'-plânsu'". Lucrarea investigată în detaliu, *Triplul concert „Brahmsodia"* pentru vioară, violoncel și pian, este o muzică în care analiza se îmbină cu creația într-un mod neobișnuit. De ce este o formă de analiză? Pentru că Dediu selectează anumite particule motivice a căror origine nu e singulară, ci multiplă, în sensul că se regăsesc în lucrări brahmsiene diferite. Și, în acest fel, evidențiază congruențele și filiațiile ce asigură construcția organică a materialului brahmsian. Pe de altă parte, plecând de la aceste particule muzicale existente, Dediu creează o muzică foarte personală, plină de forță expresivă, cu trasee sonore inedite și cu un sens muzical diferit de cel original, translând astfel în muzică un concept preluat din biologie – exaptarea, în care o anumită caracteristică își schimbă funcția.

Dediu folosește adesea inserarea unor citate sau aluzii și dialoghează astfel cu muzica din alte epoci, dar și cu memoria noastră. Pentru că include pepite ascunse în cotloanele călătoriilor noastre muzicale anterioare. Totodată, idei și informații provenind din diverse domenii artistice, dar și din teritoriul științei sau filosofiei își găsesc la Dediu o întruchipare muzicală. Rezultă o muzică de o inventivitate debordantă, ce stabilește conexiuni insolite și mustește mereu de sens.

În 2022, am scris cu mare plăcere despre *Simfonia a II-a* de Adrian Iorgulescu, un opus exemplar și totodată reprezentativ pentru întreaga sa creație, prin coeziunea și logica organizării interioare, prin economia la nivelul vocabularului și inventivitatea combinatorică, prin coexistența contrariilor, jocul simetric-asimetric, apelul la intertextualitate și elemente metastilistice. Gesturile sale clare, hotărâte, pline de relief configurează un timp în spirală și creează zone

expresive foarte diverse, de la misterios la dramatic, de la nelinişte la serenitate, de la tumult la lirism introvertit, construind astfel un spaţiu de reflecţie asupra opoziţiei şi complementarităţii, permanenţelor şi metamorfozelor, unităţii şi diversităţii. Pe scurt, o viziune ce integrează simbiotic modernitatea şi postmodernitatea (văzută ca recuperare nonconformistă şi inovatoare a tradiţiei).

Un alt studiu recent, care mi-e foarte drag, investighează *Concertul „Himere”* pentru vioară şi orchestră de Doina Rotaru, scris în 2020, cu ocazia centenarului Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România. E o lucrare foarte expresivă, ce reuneşte multiple referinţe la mitologie, muzică arhaică şi anumiţi creatori cu o reverberaţie deosebită la nivel naţional (Paciurea, Enescu, Eminescu, Brâncuşi, Olah), constituindu-se într-un rafinat şi subtil omagiu adus culturii române. Către finalul *Concertului*, compozitoarea inserează un citat din *Sonata a III-a pentru pian şi vioară „în caracter popular românesc”* de George Enescu. Cercetând mai îndeaproape, am descoperit că întregul *Concert* reprezintă o căutare şi o recompunere graduală a acestei structuri melodice enesciene. Delicata reverenţă faţă de Enescu, cel care a fondat *Societatea Compozitorilor Români* cu un secol în urmă (1920), este totodată un simbol al multiplelor congruenţe în plan creator, pentru că afinitatea Doinei Rotaru pentru muzica tradiţională şi ethosul românesc integrează, valorifică şi continuă contribuţia enesciană.

Îmi mai amintesc de un studiu mai vechi, în care vorbeam despre „Dizidenţa melodiei în creaţia lui Anatol Vieru”. Într-una din lucrările analizate, *Narration II*, Vieru creează un dialog multistratificat cu trecutul şi prezentul, prin inserarea, în variante divers modificate, a cântecului *Frère Jacques*. În contextul regimului comunist din anii respectivi, cred că aluzia la cântecul francez şi, implicit, la textul acestuia are semnificaţii ce transcend satiricul, situându-se într-o zonă a mesajului subversiv şi devenind un fel de sosie a cântecului interzis pe atunci, *Deşteaptă-te, române*.

Din totalul studiilor scrise, 10 sunt dedicate creaţiei lui Tiberiu Olah, iar alte aproape 10 explorează creaţia şi personalitatea lui George Enescu. Am scris, de asemenea, mai multe studii despre creaţia lui Anatol Vieru şi Dan Dediu, dar şi despre Olivier Messiaen, Constantin Silvestri, Ludovic Feldman, Tudor Jarda, Ştefan Niculescu, Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, Octavian Nemescu, Corneliu Dan Georgescu, Adrian Iorgulescu şi Doina Rotaru.

Există și un mic segment de studii ce abordează teme legate de pedagogia muzicală sau tangente acesteia: despre relația dintre muzică și inteligența emoțională sau teoria inteligențelor multiple, despre transdisciplinaritatea în muzică, despre modul în care funcționează memoria muzicală (ceea ce a presupus parcurgerea unei stive consistente de lucrări de psihologie și neurologie), despre metodele moderne de apropiere a copiilor de muzică. Au fost teme care m-au preocupat și care cred că sunt relevante pentru modul în care abordăm educația muzicală.

Toate studiile sunt scrise cu maximă implicare, cu pasiune chiar. Nu am investigat decât creații muzicale sau compozitori pe care i-am apreciat în mod cu totul deosebit. Sigur, nu e decât o infimă contribuție la mai buna cunoaștere a creației lor. Și o formă de evoluție personală, pentru că progresezi cu fiecare studiu pe care îl scrii. Și cred că e esențial să nu încetăm să învățăm. Oricât de multe am ști, avem încă enorm de acumulat.

Aș mai vrea să amintesc cele peste 10 volume de care m-am ocupat ca editor, dedicate unor personalități ale muzicii românești, precum Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Pascal Bentoiu, Liviu Glodeanu, Dan Dediu, Wilhelm Georg Berger, Mihail Jora, Myriam Marbé, Dan Constantinescu, Adrian Iorgulescu, Doina Rotaru, Adrian Pop, Maia Ciobanu, Horațiu Rădulescu etc. Majoritatea volumelor reunesc lucrările prezentate în simpozioanele desfășurate sub egida SIMN, pe care le-am organizat cu sprijinul domnului Dan Dediu, directorul artistic al festivalului. De asemenea, am îngrijit primul volum al scrierilor muzicologice ale lui Corneliu Dan Georgescu. Multe dintre aceste volume au fost tipărite datorită susținerii venite din partea Muzeului Național „George Enescu”, a doamnei Cristina Andrei, directoarea instituției, căreia îi mulțumesc și pe această cale.

A.A.: *Îndrumarul metodic* publicat la Editura UNMB în 2009 și căutat de orice profesor debutant a fost doar începutul, astăzi sunteți coautor pentru trei manuale de teorie, solfegiu și dicteu utilizate de toți elevii liceelor și școlilor de muzică din țară. De ce este atât de important ca aceste manuale să fie realizate BINE?

O.L.: Îmi amintesc cât de stânjenită am fost când mi s-a propus să susțin câteva cursuri de perfecționare pentru colegii din preuniversitar, mulți dintre ei mai în vârstă decât mine. Am încercat să

ies din cadrul obișnuit și să creez o altă ambianță, mai apropiată de o dezbatere, de o masă rotundă, un prilej pentru împărtășirea unor idei și soluții. În acel *Îndrumar* am publicat un studiu despre Sunet – materia primă a muzicii, literalmente o minune a naturii.

Tot în acei ani am realizat două volume destinate în primul rând studenților și care concretizau ceea ce învățasem de la profesorii mei. În primul, *Citirea în chei – o problemă?* (2007), propuneam o altă metodă de abordare în formarea acestei deprinderi, pornind de la modul în care profesorul meu din preuniversitar, Simeon Ulubeanu, m-a sfătuit să exersez: plecând de la intervale mici, apoi din ce în ce mai mari, și schimbând permanent cheile. Am realizat mai târziu că este o modalitate mult mai muzicală de a învăța, bazată pe „măsurarea" în spațiu a intervalelor, similar cumva citirii neumelor, și care se poate aplica oricărei chei. Am sistematizat etapele și a rezultat acel volum, cu care se avansează mult mai rapid în achiziția acestei deprinderi.

Un al doilea volum, publicat în prima ediție în 2013, a fost inspirat de doamna Magda Buciu. Dânsa mi-a deschis ochii asupra modului eronat în care se abordează în sistemul preuniversitar formarea gândirii funcționale. Deși sistemul tonal este eminamente armonic și funcțional, în școală se pune accentul pe gândirea intervalică, care a apărut mult mai târziu în istoria muzicii. Pentru a completa acest gol, am imaginat o abordare sistematică și graduală în utilizarea suportului armonic în solfegiul tonal nemodulatoriu. Folosesc permanent această culegere în lucrul cu studenții și am semnale că li se pare utilă.

În timp, am încercat să înțeleg de unde provin anumite deformări în modul în care unii studenți înțeleg anumite aspecte ale fenomenului muzical. Și am realizat că marea majoritate se datorează modului eronat în care acele noțiuni au fost explicate sau înțelese inițial, în anii de școală. E foarte important ca, încă de la nivelul elementar, fiecare pas să fie corect, să nu declanșeze asociații greșite. Trebuie acordată mare atenție nu doar textului din manuale, ci și ilustrațiilor, pentru că uneori acestea pot deforma o noțiune, prin corelațiile sugerate. Și, după cum se știe, e mult mai greu, adesea e imposibil să corectezi ceva ce s-a sedimentat greșit în ani de studiu.

Prin urmare, când în 2016 s-au revizuit programele pentru gimnaziu, am participat *pro bono*, împreună cu alți colegi. Cu acea ocazie, în cadrul unei echipe numeroase, alcătuită din oameni entuziaști și dedicați, am așezat pe alte baze programa respectivă. Mai târziu, a fost actualizată și cea pentru ciclul primar.

Dar modificarea programelor nu era suficientă. Era necesar să se creeze și noi manuale, care să pună în practică respectivele programe. Din fericire, am găsit trei colegi la fel de entuziaști, care au multă experiență în preuniversitar (îmi amintesc cu mare plăcere de perioada în care am lucrat și eu în Liceul Enescu, după terminarea facultății): Tatiana Hilca, Anca Haralambie și Bogdan Vodă. Și împreună am pornit acest demers, de a crea noi manuale. Nici nu vă închipuiți cât e de greu. Pentru că trebuie să te pui în locul copilului și să te gândești la toate corelațiile pe care le-ar putea face, pornind de la un text, de la o imagine sau de la o structură muzicală. E un efort asumat, pe care îl facem în pofida câștigului financiar aproape inexistent. Apreciem faptul că există o editură, Grafoart, dispusă să susțină acest proiect.

Pe scurt, aceste manuale își propun mai mult decât familiarizarea copilului cu elementele limbajului muzical. Obiectivul nostru este formarea și dezvoltarea gândirii muzicale, a auzului interior și a creativității. De pildă, încă de la început, copiii sunt antrenați în activități cu mai multe variante de rezolvare, spre deosebire de vechile manuale, în care predominau exercițiile mecanice. Sistemul tonal este așezat pe bazele lui firești, care presupun relații armonice. Tot pe baze logice se realizează și studierea intervalelor muzicale, oferind necesarele busole pentru construirea mentală, în auzul interior, a sunetelor de sprijin și evidențiind și în acest perimetru importanța gândirii contextuale, funcțional-armonice. Abordarea sistemului modal este întregită, pentru prima dată, cu scările de 2-5 sunete (o omisiune greu explicabilă a programelor anterioare). Și, pentru că cea mai bună cale de a demonstra modul de funcționare a elementelor de limbaj este, desigur, creația muzicală a marilor compozitori sau a geniului popular, am ilustrat toate aspectele teoretice printr-o multitudine de exemple muzicale atent selectate – un plus evident față de vechile manuale, unde acestea apăreau sporadic.

Mai vreau să menționez faptul că într-un studiu foarte recent, încă nepublicat, am investigat unul dintre manualele de „Teorie și solfegii” concepute pentru copiii din ciclul primar (clasa a III-a), iar în final am comparat ediția din 1977 cu cea publicată de aceeași autoare în 1992, după evenimentele din decembrie 1989. E manualul care se utilizează și astăzi, fiind reeditat de nenumărate ori. Am descoperit cu tristețe că o serie de cântece puternic ideologizate, utilizate în perioada comunistă, au fost păstrate și în ediția „nouă”. Textul este schimbat, dar structura muzicală este identică, păstrând, desigur, caracteristicile tipice

cântecelor acelor vremuri. De pildă, *Școală nouă-n țară nouă* a devenit *Cântecel de toamnă*, *Jocul cravatelor roșii* s-a transformat în *Flori, mândre flori*, *Republică* s-a metamorfozat în *Graiul păsăresc*, iar *În zi de August* a devenit *În lumea cu povești*. Pare incredibil, dar copiii noștri intonează încă, fără să știe, cântece care, acum câteva decenii, proslăveau regimul comunist.

Prin urmare, chiar e nevoie de manuale noi, bine gândite și structurate, pentru învățământul preuniversitar.

A.A.: Ascultam un material realizat în perioada pandemiei de Prodocens Media, un dialog online cu dvs. intitulat *Educația muzicală ca nevoie fundamentală.* De ce este educația muzicală o nevoie **fundamentală?** Nu doar o alternativă, un „ceva" dedicat doar copiilor înzestrați cu ureche muzicală și care studiază muzica la nivel profesionist?

O.L.: Eu cred că muzica este mult mai mult decât o disciplină. Este un mod de a comunica – cu noi înșine și cu ceilalți. De aceea este profund uman și intrinsec oricărei ființe. Cred că, indiferent de aptitudinile muzicale, un om, pentru a fi complet, trebuie să poată comunica și prin intermediul muzicii, chiar dacă asta se face la un nivel elementar. Așa cum comunicăm prin gesturi și fizionomie, prin limbajul natural, prin imagini, prin matematică. Asta nu înseamnă că devenim actori, scriitori, plasticieni sau matematicieni. Comunicând în toate aceste moduri, devenim pur și simplu oameni. Ceea ce spune muzica e dincolo de sunet. Muzica e un act de cunoaștere a lumii și de comunicare a acestei cunoașteri prin sunet, prin emoțiile, sentimentele, atitudinile și ideile sugerate de alcătuirile sonore.

Efectul muzicii asupra omului e complex, pe mai multe paliere (somatic, psihic, spiritual), și a dat naștere unor discipline recente, precum cogniția muzicală sau psihologia muzicii. Muzicoterapia a evoluat mult în ultimele decenii, în sensul că ceea ce în trecut se făcea oarecum empiric, acum se bazează pe studii solide, iar rezultatele sunt uneori spectaculoase.

De aceea cred că educația muzicală e o nevoie fundamentală. Mi se pare esențial să ne implicăm și în modul în care se face educația muzicală în școlile generale, nu doar în școlile de specialitate. Pentru că trebuie să-i apropiem de muzică pe toți copiii, nu doar pe cei înzestrați. Fiecare din ei are dreptul de a învăța să comunice prin muzică. Și nu

doar prin muzica de consum, care e echivalentul limbajului comun, dar care are mult mai puține de spus.

În plus, cei din școlile generale vor forma (sau nu) publicul de mai târziu. Ca să avem cui să ne adresăm, noi, muzicienii, trebuie să ne îngrijim să formăm audiența. Iar acest proces în sine poate fi foarte plăcut, dacă e făcut cum trebuie, folosind metodele moderne de educație muzicală, de mediere, integrând în ora de muzică instrumentele, percuția corporală, implicarea activă și creativă. Cunosc profesori de educație muzicală excepționali, care reușesc să construiască acele fire nevăzute ce leagă muzica de sufletul fiecărui copil.

A.A.: Sunteți un analist meticulos al fenomenului muzical, studiile dvs. sunt exemple de metodă și de coerență pentru cercetarea muzicologică. Cum se construiește o astfel de metodă de lucru? E un lucru înnăscut sau deprins, „formabil”?

O.L.: Cu siguranță, nu e înnăscut, ci e deprins. În muzicologie, mă regăsesc din mai multe puncte de vedere. Pe de o parte, scrisul și cititul mi-au fost dintotdeauna foarte buni prieteni. Îmi amintesc că doamna Iulia, bibliotecara Liceului Enescu, nu mai știa ce să-mi împrumute, citeam cu nesaț tot ce îmi recomanda. Sau țin minte că uneori, în loc să studiez, improvizam și în paralel citeam cartea pusă pe pupitru.

La fel de mult mi-a plăcut și să citesc partituri la prima vedere. Devoram orice îmi cădea la îndemână și puteam parcurge ca nivel tehnic. Inclusiv lieduri, culegeri întregi, pe care le cântam cu vocea și la pian, concomitent. Mai târziu, grație doamnei Veturia Dimoftache, cu care am studiat citirea partiturilor simfonice în timpul celor cinci ani de facultate, m-am apropiat și mai mult de această disciplină, pe care o și predau în prezent.

Ca muzicolog, încerc să abordez lucrările muzicale și din perspectiva compozitorului. Mă interesează mereu să înțeleg „de ce” a procedat așa și nu altfel, cum se explică anumite alegeri. În compoziție, sunt numeroase momentele în care compozitorul se află la o răscruce, la o intersecție, asemenea unui scriitor. Și trebuie să decidă încotro vrea să se îndrepte, cum modelează dramaturgia lucrării, cum gestionează raporturile dintre „personajele” muzicale. În analizele pe care le făcea la clasă, Olah sublinia întotdeauna, dincolo de limbajul muzical (care putea fi modal, tonal, atonal, serial etc.), dramaturgia evenimentelor muzicale, relația dintre așteptarea confirmată și infirmată, coerența și coeziunea

obținute prin înrudirile uneori surprinzătoare dintre entitățile muzicale aparent diferite. Pornea mereu de la întrebarea „de ce?” și încerca să recompună, prin analiză, procesul decizional complex al compozitorului. Și asta mi s-a părut absolut fascinant.

Mă străduiesc să refac acel traseu decizional, având ca reper modelul oferit de Olah. M-au inspirat mult și analizele lui Eero Tarasti, despre care am menționat anterior, sau lucrările muzicologului Leonard B. Meyer, compozitor la origine, care s-a aplecat asupra sensului muzical, asupra relației dintre muzică și emoție.

În general, pornesc de la premisa că granița dintre cercetare științifică și creație artistică e falsă. Deși sunt adesea percepute ca antagonice, cred că de fapt sunt foarte asemănătoare. Pentru că în cercetare e nevoie de inventivitate și creativitate, după cum în creația artistică e nevoie de rigoare și de un solid fundament teoretic.

A.A.: Sunteți, de formație, compozitor – premiul UCMR pentru lucrare camerală în 2016 (*Psalm* pentru mezzosoprană și pian) și nu numai. Cum faceți alegerile de gen? Aveți piese camerale, instrumentale dar și corale foarte frumoase.

O.L.: Am compus puțin, în primul rând din lipsă de timp. În general, am preferat să compun piese de mici dimensiuni, corale sau camerale (instrumentale sau vocal-instrumentale). A contat, între altele, și faptul că pot fi mai ușor cântate. Uneori, inițiativa a venit din partea interpreților, ceea ce mi-a facilitat și mai mult alegerea. Le mulțumesc în special Claudiei Codreanu și Dianei Dembinski, care m-au impulsionat în mai multe rânduri să compun lieduri pe care le-au interpretat cu deosebit rafinament.

A.A.: Și pentru că tot am întrebat de cor – sunteți fiica domnului profesor diacon Jean Lupu, președinte fondator și dirijor al corului Symbol, un mare iubitor de muzică corală, vocală, la rându-i îndrăgit de comunitatea corală românească. V-a influențat, copil fiind, în perioada de dezvoltare, de alegeri...?

O.L.: Da, cred că a contat foarte mult. Nu am povestit la început, dar îi datorez tatălui meu intrarea pe făgașul muzicii. Eu m-am născut la Slatina. Când aveam trei ani, din întâmplare, un coleg al său, venit la noi în vizită, a descoperit că am auz absolut. Tatăl meu nu știa, dar el mi-l formase, involuntar, prin faptul că asistasem, zi de zi, la multiplele conexiuni între sunete și denumirea lor, când își pregătea orele sau

repertoriul coral. La un moment dat, în finala unui festival coral național, tata s-a întâlnit cu maestrul Vasile Donose și i-a relatat descoperirea. A vrut să vadă cu ochii dânsului, apoi a trimis un reporter de la televiziune, pe domnul Aristide Buhoiu, care a făcut o emisiune. Pe atunci, orașele mari erau închise. Nu puteai să te muți în centrele mari decât cu aprobare. Tata a realizat foarte repede că nu puteam să-mi dezvolt aptitudinile muzicale rămânând în Slatina, așa că a făcut cerere în mai multe asemenea centre. Singurul în care a fost aprobată cererea a fost București, pentru că primarul Gheorghe Cioară văzuse emisiunea.

Ambii părinți m-au ajutat foarte mult și mi-au influențat substanțial devenirea, în primul rând prin modelele pe care mi le-au oferit. Amândoi s-au născut la țară și au avut o copilărie dificilă, cu multe lipsuri. Apoi au lucrat toată viața în învățământ și și-au luat rolul foarte în serios, se pregăteau și acasă, își făceau diverse materiale. Mi-au cultivat anumite valori care au fost ulterior întărite prin contactul cu mentorii mei: respectul față de ceilalți, aproape un cult al muncii, empatia, responsabilitatea, simțul datoriei, perseverența, corectitudinea, autocontrolul, o anumită doză de idealism. Am muncit foarte mult, de când mă știu, uneori până la uitarea de sine. Fac totul cu pasiune, cu implicare, chiar și când răsplata muncii e doar satisfacția lucrului împlinit. Așa am fost crescută. Iar muzica (pianul, compoziția, citirea de partituri) m-a antrenat să pot să cuprind și să coordonez mai multe planuri simultan. Cred într-o viață trăită cu rost, în care îi ajuți pe cei din jur, în care reușești să lași în urma ta ceva mai bine decât ai găsit.

În final, aș vrea să mai adaug faptul că am o foarte bună colaborare cu colegii muzicologi și compozitori din București și din țară. Ne sfătuim și ne sprijinim reciproc ori de câte ori avem ocazia. De asemenea, sunt foarte bucuroasă să constat că sunt mulți tineri muzicologi și compozitori de valoare, pasionați de ceea ce fac, dinamici și dornici să schimbe lucrurile în bine. Într-o lume pragmatică, e nevoie și de puțin idealism.

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with musicologist Olguța Lupu

Olguța Lupu is a composer and musicologist, currently Dean of the Faculty of Composition, Musicology and Music Pedagogy at the National University of Music in Bucharest. Her writings are examples of passion and method, two essential components in the definition of a musicologist. Her research in the field of music is carried out with full commitment, each subject is carefully chosen and treated with great care and dedication. Alongside her strictly musical concerns, Mrs. Olguța Lupu is also a beloved pedagogue, a subject that would deserve to be dealt with later, separately: her relationship with students, her love for music education in all its forms, as well as her involvement at administrative level with a mind open to change and innovation are just some of the elements that make up her professional portrait. Without any hint of exaggeration, to these qualities I add with all conviction those of a human nature: empathy, patience, dedication and integrity, which seem increasingly rare today.