

INTERVIURI

De vorbă cu Mihaela Vosgianian

Andra Apostu

Dragoste pentru tradiție în sensul punerii ei în valoare cu mijloace moderne și o preocupare constantă pentru noutate prin explorările mediale din zona tehnologiilor folosite în cele



mai noi studiouri muzicale. Un caracter sincretic extins, cu o viziune creatoare plină de culoare, energie, Mihaela Vosgianian realizează un adevărat schimb valoric la nivel artistic: nu doar împrumută elemente specifice altor arte ci, prin propriile ei demersuri adaugă un plus de valoare acestora și reușește, astfel, să aducă un aport novator nu doar în muzica ei ci și în celelalte forme artistice cu care fuzionează. Arta spiritului, știința spiritului, simbolismul arhetipal sau diverse tipuri de visare – de la

visare obișnuită până la transă – sunt doar câteva din noțiunile cheie cu care operează compozitoarea iar modul în care acestea se pot aplica în artă reprezintă, așa cum ne mărturisește, adevărata ei provocare pentru noua orientare estetică pe care o propune: trans-realismul arhetipal.

A.A.: Stimată doamnă Mihaela Vosgianian, la începutul carierei dvs. muzicale a existat o pianistă excelentă, cu activitate solistică și cu referințe foarte bune din partea

mentorilor. Când și cum s-au schimbat lucrurile și creația componistică a urcat pe primul loc?

M.V.: Eu am fost o pianistă foarte bună în perioada mea de dinainte de studiile universitare, cântam la 14-15 ani Grieg, Liszt, Chopin; aveam concerte cu orchestră și dirijori mari, cu Carol Litvin, Paul Popescu, cu Ion Baciuc, cu Ludovic Bacs, la Ploiești pentru că acolo am copilărit. Eram și nu eram foarte încântată de ipostaza mea pianistică, simțeam că nu mă reprezintă deși eram foarte bună. Nu mă simțeam în chemarea mea, făceam arta altora când eu simțeam că aș putea să fac arta mea, să mă exprim pe mine, mult mai bine. Să exprim ceva din interiorul meu, propria mea creație. Lucrurile astea erau simțite de mine încă din liceu. Mama mea își dorea să devin pianistă dar eu aveam o înclinație mai degrabă în zona de creație iar la un moment dat am decis să virez spre compoziție. Am început să studiez cu Harry Muller, am început drumurile la București și am început să mă documentez. În paralel făceam pian cu Gabriel Amiraș care mă încuraja în a urma o carieră de pianist solist. Până la urmă, am luat cea mai mare notă la examenul scris de admitere în Conservator și la proba eliminatorie de compoziție (temă cu variațiuni tip Beethoven) și am luat și 10 la pian.

Am mers la compoziție. Eu am intrat la Myriam Marbe iar Ana Maria Avram care era în generație cu mine și care, la fel, intrase cu note foarte mari, a mers la Dan Constantinescu. Myriam era minunată dar era genul de profesor de la care trebuia să furi meserie. Nu îți spunea concret ce trebuie să faci și eram ca un burete care încerca în toate felurile să absoarbă informația. Avea o viziune holistică asupra artei, ne angajam în diverse discuții și comparații între arta muzicală și arta plastică. Avea un alt fel de dăscălit decât alții. Spun asta pentru că am avut experiență și cu Ștefan Niculescu care era extrem de riguros și cu care mă înțelegeam la analize din priviri.

Pe vremea aceea nu se punea problema să îți pasul cu materia, să scrii ca să faci un examen bun ci era mult mai mult decât atât, noi mergeam la performanță. Nu te gândeați că faci tema la polifonie sau compoziție, ci să faci triplu față de ce aveai de făcut obligatoriu. Îmi amintesc – și Teodor Țuțuianu poate confirma – la polifonie făceam teme mult în avans; în loc

să fac motete pe 4 voci eu făceam motete pe 16 voci. La fel, făceam niște fugi foarte sofisticate.

A.A.: Dar la nivel estetic cu cine ați fost în „armonie”?

M.V.: Cred că cel mai bine mă potriveam cu Aurel Stroe. Gândeam muzica în același mod. L-am întâlnit la școlile lui de vară și mergeam acolo pentru că îmi plăcea tare mult să îi arăt ce lucram. Simțeam că suntem undeva pe același plan al gândirii componistice, de tip neconformist. Și el și Marbe aveau direcția spre arta de tip cathartic, spre ritual. Lucrurile astea au avut impact asupra mea; la acel moment nu știam cum o să evoluez, către ce o să merg, dar cumva, de acolo s-au simțit niște reverberații de la ei spre mine. Cu ei doi, cu siguranță, am avut o relație foarte importantă. Cu Niculescu aveam această comunicare privind rigoarea formală și îmi plăcea cum făcea el analizele, lucru pe care l-am păstrat și eu. Muzical vorbind el merge în altă direcție dar structurarea îmi vine și de la el. Mai târziu l-am avut ca mentor de doctorat pe Vieru care m-a lăsat foarte liberă dar deja puteam vorbi de alt raport, eu eram deja angajată profesor în Conservator. Era și el foarte interesat de tipologiile polifonice și era foarte deschis la tot ce îi propuneam iar când s-a prăpădit am mers la Octavian Nemescu. În ceea ce fac acum cred că sunt cel mai aproape de Octavian Nemescu și de Corneliu Dan Georgescu, pe filiera denumită arhetipală pe care poate o vom detalia mai târziu.

A.A.: Deci dragostea pentru polifonie a apărut cu mult timp în urmă, putem spune că de la început(uri)?

M.V.: Da, am avut-o dintotdeauna și a rămas chiar și la cercetarea doctorală, în cartea mea despre tipologiile polifonice și face parte integrantă din structura mea de compozitor. Este vorba despre o teorie interesantă despre tipologiile polifonice în care pun problema înțelegerii polifoniei ca și categorie sintactică, ca să îl parafralez pe Niculescu, drept cea mai complexă sintaxă care le poate subsuma și pe celelalte, cu condiția să îi definești planurile. Dacă ai reușit o astfel de abordare a planului polifonic, nu neapărat ca o melodie (ca în polifonia clasică), dar ca o posibilă structură, care poate fi o masă, sau chiar o altă sintaxă, atunci dintr-o dată tot ce este pluriplanic intră în domeniul polifoniei în acest tip de viziune. Asta demonstrem eu în 2000 când mi-am dat teza de doctorat. Culmea este că acum, după 18 ani, am văzut ceva foarte

asemănător în studiul lui Corneliu Dan Georgescu, care a apărut anul trecut. M-am bucurat pentru că sunt foarte multe idei comune deși el merge cu cercetarea ușor în alte direcții. Eu am făcut și o tipologizare foarte concretă pe care el o face într-un alt fel. Aceste lucruri sunt folosite, concret, în opusurile mele. Eu lucrez și acum cu aceste noțiuni.

A.Ă.: Lucrările dvs. se află în permanență la un punct comun dintre tradiție și noutate, noutate chiar spre experiment. Oricât am dori să evoluăm trebuie să nu uităm niciodată de rădăcinile noastre?

M.V.: E foarte interesant cum vezi tu lucrurile și este foarte corect. Pot să detaliez puțin pentru că sunt niște ramificații posibile. Este o permanență în ceea ce ai spus, o punte de legătură între foarte vechi dar esențial vechi, arhetipal, și noile tehnologii. Un picior în origini și un picior în viitor. Așa mă situez eu în multe din strategiile mele de compoziție.

A.Ă.: Puteți detalia aceste strategii și în ce direcții/creații le aplicați?

M.V.: Există o strategie pe care eu am numit-o a ciclurilor inspirate din surse tradiționale care sunt *Interferențele*. Și acolo este foarte clar acest aspect la nivel de limbaj. Am două categorii de *Interferențe* și două subcategorii, să zicem, ale filierei tradiționale: una de origine românească și una de origine universală. Piese care sunt clar cu filieră autohtonă sunt *De-a v-ați ascunselea*, *Il Gioco degli innocenti*, *Calea Ingerului uman...* opusuri care au preluat elemente comune peste ani și rezonanța este tradițional românească. Celălalt ciclu al *Interferențelor* este cel care crează o posibilă zonă de legătură între culturi, în general o interferență între cultura europeană (la care mă circumscriu clar pentru că e zona mea de formare), și cea extraeuropeană, în care găsesc punctul de conexiune, ce le unifică. La nivel extraeuropean am mers cu *Interferențele* Indiene, Africane, Armene, Coreene, Japoneze, Iraniene. Astea sunt cele 6 lucrări care sunt și imprimare pe CD. La nivel de limbaj, cum spuneam, preiau moduri, timbralități, folosesc instrumente etnice, de exemplu la iranieni folosesc tombak-ul ca instrument solist. La "africane" folosesc tot instrumente specifice, originale, în măsura în care ansamblul care interpretează le posedă, pentru că eu ofer și alternative de lucru. La "japoneze" am lucrat cu Koto și cu Shakuhachi, atunci

când am avut artiști japonezi dar există și versiunea cu harpă și cu flaut. La început, până să ajung eu să cunosc instrumentele etnice am încercat să sugerez timbralitatea altor culturi prin instrumente europene. De exemplu, la *Interferențe indiene* am folosit combinația de harpă și percuție, cumva ca să sugerez sitarul și tabla. Sau la *Interferențe armenești* am folosit într-un anumit fel clarinetul, într-o tehnică ce coboară sunetul – *libranche* - și îl schimbă ca să sugerez duduk-ul. La nivel de limbaj, de timbralitate, de structurare modală sau de raga-uri, acolo am lucrat în *Interferențe*. Aceasta era o gândire care realiza o punte între vechi și nou. Oricum, foloseam toate acestea amalgamate într-un limbaj contemporan, chiar dacă sursele de la care porneau erau vechi.

Cealaltă direcție a fost cea a numitelor *cicluri paradigmatiche*. Aici a fost ceva foarte interesant, o idee pe care îmi place în continuare să o exploatez, aceea de a epuiza o matrice inițială de limbaj în cadrul mai multor opusuri. Poate că e un element pe care îl găsim și la alți compozitori dar ei nu l-au gândit ca atare, respectiv să creeze un ciclu sau să îl denumească așa. Este vorba de ceva din propria ta creație pe care tu l-ai mai explora, l-ai mai aduce încă o dată și încă o dată. Eu mi-am zis că realizez o paradigmă creațională cu niște opusuri care pornesc dintr-o bază, dintr-o matrice. Așa am inventat ciclurile paradigmatiche, spre exemplu, primul ciclu paradigmatic cu două lucrări, respectiv o piesă de orgă intitulată *Intro fugato și sinteză*, pe care pur și simplu am inclus-o în totalitate ca parte integrantă în Simfonia mea nr. 2, denumită a Timpurilor Paralele. Pentru mine a fost o adevărată provocare să fac asta, adică să gândesc de la început lucruri care să meargă de sine stătător dar să și fie incluse în ceva amplu orchestral. Acest tip de gândire a fost inițiat prin 1996-97. Și asta a fost prima grupă. Ulterior am mai făcut încă trei, *Monolog*, *Dialog*, *Mega-dialog*, pe care le-am grupat într-un al doilea ciclu paradigmatic.

A.A.: Iar intenția, conceptul de paradigmă a existat de la început?

M.V.: Da. Practic, poate că am conștientizat asta după ce am făcut *Parallel times* și următoarele chiar le-am gândit paradigmatiche: *Dialog* pentru trombon și saxofon, *Monolog* cu trombon solo și *Mega-dialog* pentru poli-instrumentist incluzând

saxofoane/clarinete și instrumente tradiționale (precum tilinca sau piri-ul corean) și orchestră de suflători. Asta se întâmplă prin 2000-2003.

A.A.: De ce ați ales aceste timbre, aceste instrumente și combinații de instrumente?

M.V.: Totul este legat de explorarea timbrală dar și de tehnicile extinse ale instrumentelor. Este vorba de lucrul cu posibilitățile, uneori excentrice, ale unor soliști. Acolo mi-am putut permite să mă joc cu ideea de paradigmă și să o explorez în diverse feluri în mai multe opusuri când am avut soliști deschiși la acest lucru, cum erau Emil Sein, Barrie Webb. Am lansat una dintre piese și am intrat și mai profund în posibilitățile ei de explorare tocmai datorită acestui impuls din partea soliștilor, fie într-un domeniu timbral mai restrâns, fie în combinație cu orchestra și a fost foarte interesant să văd cum se dezvoltă o atare abordare. O cercetare privind tehnicile extinse ale saxofonului se poate regăsi în cea de-a doua mea carte și există deopotrivă și multe opusuri dedicate acestui instrument: *Sax Suggestions* (solo saxofon), seria *Monolog, Dialog, Mega-dialog* sau *Inquietude* (trio cu violă, pian și saxofon), sau *Warning* pentru saxofon și voce procesată unde deja am început să lucrez și cu procesarea live.

Am mai avut ciclul paradigmatic cu Ciaccone, incluzând inițial *Un altra ciaccona* pentru orchestră solo, la care s-a adăugat varianta cu bandă și varianta cu orchestră și sunete procesate.

A.A.: Și de unde a apărut dorința de a explora posibilitățile saxofonului?

M.V.: După ce l-am cunoscut pe Daniel Kientzy, în perioada în care lucram la doctorat și scriam la cea de-a treia Simfonie a mea care se și numește *Sax Symphony Concerto*. Un interpret poate schimba o viziune iar eu pentru el am scris *Sax Symphony Concerto* care, cumva, cuprindea și cercetarea mea asupra tipologiilor polifonice. Este o lucrare mare, de sinteză, o lucrare foarte importantă pentru mine.

A.A.: Și mai există și alte direcții în creația dvs., dincolo de ciclurile de interferențe, de paradigme?

M.V.: Mai există o zonă de creație de fuziune cu noile media, ca să intrăm în zona electronică pe care am explorat-o pentru prima dată în 1997 cu *Reverberații*, pe vremea când nu

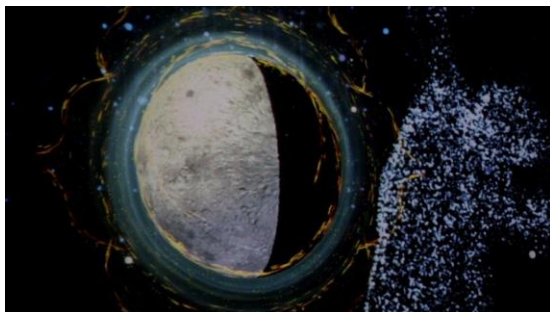
prea existau computere de gen laptop. Mergeam la studioul de la Uniunea Compozitorilor unde beneficiam de ajutorul a două mari personalități, Erica Nemescu și Călin Ioachimescu. Noi (compozitorii) nu eram ingineri de sunet dar cochetam cu ideea de a folosi resurse electronice. Prima oară am folosit un procesor existent în Uniune care era jos în subsol și cu care puteai comunica din sală. Așa am făcut *Reverberațiile* care dădeau posibilitatea de live electronics pe trombon, atunci, cu Barrie Webb solist. Asta a fost prima mea tentativă de lucru cu live-electronic. Iar din 2000 am introdus electronicele în marea majoritate a opusurilor mele. Acum nici nu pot trăi fără ele! Consider că în secolul în care suntem nu putem face abstracție de tehnologie și că o poți folosi, cu succes, și în folosul artei. E un instrument care poate fi inclus în orchestra modernă. Și lucrările mele au acest ingredient, nu numai cele camerale, ci și celelalte. Mai apoi s-au schimbat lucrurile, am început să avem procesoare la noi acasă - nu ca Acela, primul, care era imens, într-un rack fix care nu putea fi mutat - să folosim programe muzicale iar eu mi-am făcut propriul meu laborator pe care îl am și în prezent. Și acum, vorbind de tehnologii avansate cu care am început să lucrez, ultima rafinare o fac într-un studio care depășește capacitățile celui de la mine de acasă. Și am două-trei studiouri cu care lucrez care sunt surround sau 5/7+1 și care tind să se dezvolte încă, în care eu duc produsul meu gata creat și îl rafinez și mai mult.

A.A.: Și cum ați ales să folosiți resursele electronice în creație? Prin ce metode?

M.V.: Asta a fost o direcție de explorare a electronicului în muzică dar mie la un moment dat nu mi-a ajuns doar atât. Am zis că tehnologia se poate aplica și vizualului, iar eu fiind oricum o persoană sincretică am tins să înțeleg ce se poate face cu zona vizuală pe tehnologie. De exemplu, ultima explorare medială a mea este ciclul la care încă lucrez acum și care este un ciclu afiliat teoriei ciclurilor cabalistice planetare. Aici lucrez cu ultimele tehnologii audio-vizuale.

A.A.: Aspectul sincretic a implicat și colaborarea cu artiști din celelalte zone artistice, artă vizuală, artă plastică. Vorbiți-ne despre aceste proiecte.

M.V.: Eu am lucrat cu două tipuri de artiști, cu artiști formați, să zicem, pe zonă vizuală, pe de o parte, cu coregrafi, scenografi sau cu artiști formați pe zona UNATC, de film. Din toate aceste elemente eu am făcut un tot, e foarte spectaculos ceea ce am împlinit noi în opusul despre care vorbeam mai sus. Și apropo de explorarea strict medială, lucrez la laboratorul CINETIC (al UNATC-ului) pentru această lucrare și este singurul laborator în care poți lucra în 3D - nu știi dacă există în țară încă unul asemenea. Experimentez cu artiști profesioniști care s-au pus în slujba acestor căutări; chiar cel cu care lucrez acolo face o teză doctorală pe tridimensionalitate și scenografie virtuală. Cu el am lucrat pe unul dintre palierele de video de la lucrările mele. De exemplu, am trei paliere distincte în care lucrează artiști cu pregătire diferită: palierul filmat are personaje care capătă viață, se mișcă, și aici am lucrat chiar cu fiica mea, cu Armine Vosganian, pe partea de regie de film (una dintre specialitățile ei). Acest palier ar putea corespunde muzicii acustice, dacă am putea face o comparație. Există, mai apoi, un alt palier cu obiecte tridimensionale, pre-creat de artistul care folosește programele și obiectele tridimensionale existente în acest moment pe piață, costisitoare, pe care nu le accesează



oricine; sunt undeva în niște baze de date și nu poți să le folosești decât pe acelea în anume programe, nu poți pune figuri bidimensionale acolo. Este un palier pe care îl putem compara cu

banda pre-înregistrată, în muzică. În sfârșit, cel de-al treilea palier este cel cinetic, și asta înseamnă că ai niște oameni în mișcare, spre exemplu dansatori, a căror amprentă senzorială este preluată și algorimizată în laboratorul CINETIC și apoi recreată în timp real într-un spațiu scenic, în spatele unui ecran, în paralel cu celelalte două paliere video pre-reate. Este un nivel care ar putea corespunde ideii muzicale de acusmatic, dar aplicată vizualului... Tema ciclului de care vorbeam este una

super ezoterică și îmbină filozofie kabbalistică, sefiroți, gândire astrologică, gândire planetară, lucruri de genul acesta.

A.A.: Și între toate aceste preocupări de tip sincretic se detașează, poate cel mai pregnant, o direcție care a dominat creația dvs. din ultimii ani, cea a *trans-realismului arhetipal*. Cum s-a conturat aceasta?

M.V.: Da, este direcția mea dominantă din ultimii 7-8 ani, deși ea a fost demarată în 2010, cu *Meditația dinamică*, dar fără să o denumesc ca atare. Practic, am dat-o ca manifest al unei noi direcții estetice odată cu opera *Awaken dreamer* (2013) dar mai aveam deja două opusuri lucrute înainte care sunt pe aceeași direcție, *Meditația dinamică* (de care spuneam) și *White Lady's Power Places*. Acestea sunt niște spectacole multimedia, a doua este chiar o *cross media opera*, iar *Awaken dreamer* este o *trans real opera*, așa cum am și denumit-o în subtitlu. Direcția le cuprinde pe acestea trei dar și ciclul *Into my planet* și o ultimă lucrare cu soliști și orchestră intitulată *Shamanic Prologue*. Astea sunt o direcție aparte care are principii clare pe care le voi dezvolta în cartea mea *Introducere în trans-realismul arhetipal* din care primele patru capitole au și apărut. Vorbesc acolo despre demersul spiritual în artă, despre fuziunea între arta spiritului și știința spiritului, despre simbolismul arhetipal, despre tipurile de visare pornind de la visarea obișnuită până la transă și despre cum se pot folosi toate aceste lucruri în artă; de fapt, asta este provocarea mea.

A.A.: De ce ați denumit această direcție *trans-realism arhetipal*?

M.V.: Este clar că însăși denumirea arată conținutul direcției. Este o direcție arhetipală care se leagă de tot ce am făcut până acum, de toate căutările mele, de tradiție, de puntea între trecut și viitor și sondările la nivel arhetipal cu care eu lucrăm și de pe vremea *Interferențelor Japoneze*. Atunci eu am introdus ideea de personaje arhetipale ale teatrului No: aveam prototipul ascetului, prototipul femeii, prototipul bărbatului, al Divinității, al nebunului, al lunaticului, cel puțin cinci arhetipuri de atunci gândite, fără să știu că o să mă adâncesc într-o căutare arhetipală, dar lucrăm cu aceste elemente. Direcția arhetipală este conținută, dar pe de altă parte există o explorare a *trans-realului*. Direcție arhetipală au mai abordat-o și alți compozitori, dar *trans-realul* este o altă provocare. Toată lumea

este deja obișnuită cu abordarea artistică a suprarealului, acest concept arhicunoscut, folosit la noi în diverse ipostaze chiar și la cei mai noi precum la Irinel Anghel care folosește suprarealul în felul ei propriu. Din punctul meu de vedere, trans-realul este un alt fel de suprareal și este izvorât nu neapărat din explorarea oniricului obișnuit ci din experiența transpersonală, care este altceva. Experiența transpersonală nu este o neapărat una onirică și nu este egală cu suprarealul ci înseamnă o experiență pe care ți-o asumi într-un anumit protocol care poate fi un ritual, sau o transă de tip șamanic, holotropic sau hipnotic. Este, deci, un proces care te pune pe un nivel superior de conștiință, o stare de conștiință extinsă, de unde captezi alte tipuri de informații decât din cotidianul 3D, și altele decât ale oniricului obișnuit, integrat în curentul suprarealist. În spațiul oniric toată lumea se duce în timpul somnului, noi toți visăm, dar nu toți ne asumăm să facem transe sau să lucrăm cu șamani.

A.A.: Deci este vorba și de o reînțoarcere la tradiție, despre care vorbeam mai devreme, dacă ne gândim, de pildă, la funcțiile muzicii din perioada preistorică.

M.V.: *Trans-realismul* reiterează funcțiile arhetipale ale artei – cathartică, de vindecare, extatică, pentru că chiar poți să trăiești o stare specială în scenă și nu doar pentru că ești un super solist. Astfel am simțit, de exemplu, și în *Meditația dinamică*, în care am experimentat ipostaza de solist care intră într-un proces spiritual de transă, cu etape foarte concrete: mai întâi respirația de foc șamanică care îți crește capacitatea de oxigenare a creierului asigurând aproape automat ieșirea din conștiința obișnuită și ascensionarea pe un alt nivel de percepție; trăiești această stare în sine, în timpul spectacolului. Același lucru l-am făcut și în opera *Visătorul trezit*. Acolo existau cel puțin două personaje care știu mai multe despre ideea de transă și o și experimentează, respectiv eu și Irinel Anghel. Ceilalți din grupul meu, adică din grupul internațional de muzică și dans *contemporan Inter-Art* au o cunoaștere ezoterică și într-o anumită măsură și ei tind, să zicem, către o explorare a domeniului transpersonal. Și alți artiști ai grupului, precum coregrafa Liliana Iorgulescu, dansatorii Andreea Duță, Lucian Martin sau Vlad Iachim sau muzicienii Ana Chifu, Maria Chifu, Barrie Webb, Grigore Leșe, sunt artiști mai mult sau mai puțin convenționali dar nu chiar... pentru că toți din grupul meu

Inter-Art sunt oameni care nu sunt străini de meditație, de experiențe de tip ezoteric, cărora le dau atenție pentru că le pot trăi și asuma.

Revenind la *trans-realism*, sintetizam astfel, pe de-o parte funcțiile artei, pe de altă parte explorarea transpersonală.

A.A.: Cum s-a declanșat acest interes pentru acest tip de experiențe?

M.V.: La mine toate lucrurile astea au pornit dintr-o practică personală, nu pentru că am auzit și am citit și eu despre... Am practicat, am lucrat cu șamani, am lucrat direct cu Stanislav Grof care este cel care a formatat și teoretizat respirația holotropică de mai bine de 30 de ani. Căutarea asta a pornit la mine din adolescență. E foarte interesant cum se relaționează lucrurile. Am avut o experiență aproape dramatică în 1977, în calitate de pianist. Aveam recital de pian la Ploiești exact în data marelui cutremur, pe 4 martie. Și printr-o minune, cred, acest recital s-a devansat cu jumătate de oră. Nu știu cine și cum a făcut această schimbare. Cert este că eu ajunseseam acasă de maxim 5 minute când a început cutremurul. Toată sala de concert a căzut complet, s-a dărâmat, iar noua sală a fost dată în folosință patru ani mai târziu. Eu, a doua zi după cutremur, nu am putut să mai cânt la pian. Am avut un fel de crampă ciudată, s-a produs probabil un blocaj fizic, și atunci am început o căutare interioară ca să văd cum să soluționez problema. Atunci am început să studiez Yoga care atunci era ocultată. Cu toate astea informațiile veneau spre mine, la fel și oamenii care practicau și aveau informații despre asta. În acel an școlar mi-am dat totuși toate examenele de pian ca și cum nu am avut nimic. După venirea mea în București lucrurile astea au trecut cumva în penumbră dar începând cu 2009 au reintrat foarte puternic în viața mea și cam de atunci nu mai trăiesc altfel. În acel an am fost în Tibet, am fost în Peru, am avut niște experiențe spirituale care m-au marcat, apoi s-a întâmplat și întâlnirea cu Grof, cu holotropica; mai apoi am fost curioasă ce înseamnă o transă hipnotică și am găsit omul potrivit care să înțeleagă că am nevoie să experimentez o transă hipnotică spirituală, nu una de tip terapeutic care rezolvă fobii și traume...

A.A.: Deci spiritualitatea este prezentă și la nivel personal și la nivel profesional, în arta pe care o faceți.

M.V.: Este o practică personală, pe de-o parte, o practică pe care deja o dau și eu mai departe celorlalți – am publicat deja și cartea despre terapia sonoră. Fac sesiuni cu gonguri și boluri tibetane pe care mi le-am asumat deja din 2014 și, mai mult decât atât, am fost solicitată să țin un curs de master despre arta vindecătoare la UNATC și, deja din toamnă, o să predau acest curs la actorie. Din punctul meu de vedere este un curs mai apropiat de sonor decât de vizual și în măsura în care o să intereseze, o să-l propun și la Conservator. Trans-realismul are, deci, o multiplă perspectivă, nu numai ca act de creație, nu numai ca direcție de cercetare, este o viziune estetică nouă și cine vrea să adere este binevenit. Eu am pregătit toate materialele tocmai ca să există ceva scris din care oamenii să se poată informa și cred că nu e suficient să vină doar la spectacolele mele, trebuie să și înțeleagă fenomenul din interior; este unul dintre motivele pentru care am început să și public din capitolele cărții mele pe măsură ce le scriu. Dacă încă nu e pregătită o zonă de creație pentru asta, va fi cu siguranță pregătită pe viitor, iar eu am deja artiști cu care lucrez, care sunt implicați activ, și chiar și studenți care au nevoie și de un alt tip de deschidere.

A.A.: În afară de volumul care va apărea curând și din care ați publicat deja primele capitole, ce alte căi de promovare a acestor concepte mai folosiți?

M.V.: Eu am editat și niște CD-uri, cele corespunzătoare primelor module ale terapiei sonore, respectiv CD-ul Meditației Dinamice și cel cu Gonguri, iar pentru modulul al treilea, cel cu alinierea planetelor, cartea conține și un DVD. Ca feedback,



iață un fapt absolut uimitor: CD-ul cu Gonguri a ajuns într-o familie din Olanda, după un turneu acolo, iar la un an mă întâlnesc cu mama celui căruia i-am dăruit discul, care era din România. Ea a zis că mă știe, că mi-a ascultat muzica, mai precis CD-ul meu cu Gonguri pe care îl ascultau, se pare că

zilnic, copiii din familie, cu vârste de 4 și 6 ani. Aveau program de meditație și nu lăsau pe nimeni să intre în camera lor cât meditau cu CD-ul meu. Este unul dintre cele mai grozave feedbackuri ale terapiei vibraționale...

A.A.: Oamenii care vin la sesiunile dvs. de meditație sunt, de fapt, o parte din publicul dvs.?

M.V.: Asta e o discuție mai amplă, cea referitoare la public. Există, pe de-o parte, publicul de artă contemporană care e cum e, restrâns, de profesioniști, și el pe găști. Am publicul altor arte, cel interesat de noile media, de experiență în orice fel de zonă vizuală, publicul de coregrafie și publicul ezoteric. Cel din urmă nu are, neapărat, cunoaștere în artă dar are deschidere spirituală și mulți care vin pentru prima oară la un spectacol de-al meu, nici n-au citit măcar programul de sală, pliantul, pur și simplu au simțit că au eliberat ceva... Apoi mi-au împărtășit experiențele lor, ceea ce au descoperit în ei, lucruri care pentru mine erau chiar personale și nedivulgate, aflate mai degrabă la nivel de simboluri. Copiii, cel puțin, dau un feedback extraordinar. Asta vine de la părinții care sunt deschiși la o astfel de cale spirituală și le deschid și lor căutarea.

A.A.: Faceți parte din Asociația Femeilor în Artă, vorbiți-mi puțin despre activitatea acestui organism.

M.V.: Debutul acestei asociații nu a fost unul de perspectivă feministă ci a fost sugerat în Italia de către Patricia Chiti, o solistă care are o asociație la nivel internațional numită „Donne in musica” și care m-a invitat la un moment dat să țin o conferință și să mi se cânte o piesă într-un festival italian. Deși eu am încercat să îi explic că, din punctul meu de vedere, în România nu avem nevoie de o asemenea organizație, ea mi-a adus un contraargument foarte bun. Prezențele feminine din jurul meu, precum și deschiderea sincretică justificau un potențial de creare a unei atare asociații. Așa am pornit cu Liliana Iorgulescu și cu Marilena Preda, artist vizual, și ulterior și cu Ruxandra Balaci, director pe atunci al Muzeului de Artă Contemporană, un nucleu de creație feminină, în ideea de a face proiecte. Noi oricum lucram împreună dar aveam nevoie și de fonduri, iar ca să ceri fonduri ai nevoie de o structură care să te susțină precum o fundație sau o asociație. Astfel, am făcut o mulțime de lucruri în formă sincretică. Pe urmă acest organism a devenit unul mondial, a intrat în board-ul „Donne in musica”

apoi în board-ul ISCM mondial. Acesta din urmă capta nu numai secțiuni naționale, cum este și cea românească ci și alte tipuri de organizații care susțin, în vreun fel, muzica contemporană. Din 2003, ARFA a fost inclusă în acest conglomerat, care între timp a adunat mai bine de 100 de țări reprezentate. Prin intermediul acestei asociații am organizat stagioni (precum Forum Art), festivaluri precum MultiSonicFest sau am editat CD-uri de muzică românească, toate susținute de Ministerul Culturii prin AFCN, dar am făcut și turnee.

A.A.: Acum sunteți mai puțin activă în zona aceasta de management artistic, să zicem, organizare de festivaluri, proiecte etc., dar aveți o activitate susținută cu grupul Inter-Art.

M.V.: Da, am fost foarte activi în zona internațională, am făcut turnee în toată lumea și am constatat că publicul internațional este mult mai deschis. Am avut spectacole în țări minunate și nu mă refer doar la vestul Europei ci și la țări mai speciale, de pildă în Pakistan, în Japonia, în Canada, Israel. Am colaborat cu artiști străini și acesta este un atu al grupului nostru, care este un grup internațional din start. Avem cel puțin doi membri fondatori străini, saxofonistul și clarinetistul Emil Sein care era la vremea respectivă în Spania și Barrie Webb, din Anglia. Cumva ne-am construit ca un grup flexibil care să poată adopta alți artiști din alte părți, pe proiecte. Am putut, deci, să introducem artiști ca Grigore Leșe sau din zona de jazz sau chiar de teatru, precum Stephane Gallet (actor și interpret de Nei tradițional), sau să fuzionăm cu artiști din Pakistan, care practicau dans tradițional *kathak*. Am rămas pe postura asta flexibilă și suntem în continuare foarte deschiși, iar ce am făcut acum în *Into my planet* a fost să aducem în jurul artiștilor Inter-Art-ului și alți artiști foarte tineri din zona de teatru și film.

A.A.: Vorbind despre *Îngerul uman* afirmați că este o ființă între înger și om, trezită din vâlul ignoranței, conștientă de sine; nu este aceasta, de fapt, definiția omului?

M.V.: Oare toți oamenii sunt treziți din ignoranță? Un om trezit este un om care aspiră spre transcendență, care înțelege că el este într-o trecere, că a venit de undeva și se întoarce în altă parte și că este nemuritor. Ori, câți au un astfel de nivel de conștiință, și nu la nivel de teorie și filozofie ci pe care să o și perceapă cu adevărat... Să poți să te conectezi cu sufletul tău din alte vieți, să aduci ceva de acolo sau chiar să faci prospecții

în viitor. Știu că poate sună a science-fiction. În general, experiențele transpersonale te duc în trecut, în vieți din trecut; cam toți cu care am vorbit și lucrat au avut experiențe de acest tip. Mai puțini au avut experiențe din perioada perinatală dar încă nu cunosc, în afară de mine, oameni care să se fi dus în viitor. Este, de fapt, o bază de date a sufletului tău pe care tu o poți accesa dacă ai ceva de luat de acolo sau încă nerezolvat. Dacă e rezolvat nu ai de ce să te întorci.

A.A.: Și cum se transpun aceste lucruri în creația dvs.?

M.V.: În creație experimentez aceste lucruri prin lucrările mele, și fac asta conștient. Pentru că dacă eu sunt un artist care teoretizează deja asta, nu numai că știe sau recunoaște dar și experimentează și se identifică cu zonele astea. Aveam uneori discuții cu colegi din breaslă apropo de arta așa zis spiritualistă, termen pe care nu îl agreez pe deplin, când se face referire la muzicile mele sau ale lui Octavian Nemescu; pe mine parcă mă nemulțumește argumentul că *spirituală* este toată arta. Sunt perfect de acord că totul este spiritual în orice, dacă vreau să gândesc așa. Dar să facem o distincție între un artist care creează în felul lui și nu își pune deloc problemele spirituale în creație și cei ce fac din spiritualitate un manifest creator, cercetează și explorează spiritualitatea, și pentru ei un astfel de act artistic este declarat, dorit. Din acest punct de vedere trebuie delimitați clar cei care fac ceva cu intenție asumată, cum e Octav Nemescu, Corneliu Dan Georgescu, adică cei care vorbesc despre arhetipuri, spiritualitate, lucruri ezoterice, lucrează cu ele, și ceilalți care nu fac toate astea dar care ar putea considera că toată arta este intrinsec spirituală.

A.A.: Atunci există arta fără spiritualitate?

M.V.: Există o artă care nu este neapărat spirituală? Există. Poate fi spirituală în general și poate fi cu aplicabilitate în zona spirituală, să conțină astfel de căutări. Spiritualitatea este legată de spirit, nu are legătură cu religia. Ce este spiritul, este egal cu sufletul sau nu? Spiritul este egal corp sau nu? Există corp fizic și corp ezoteric. Ori în momentul în care îți pui aceste întrebări și încerci să le răspunzi devii un specialist în ale spiritului. Oricum toți suntem spirituali că așa ne-a lăsat Dumnezeu, dar nu toți conștientizăm încă acest statut sau nu avem o chemare către lucrurile de acest gen. Intenția și

cunoașterea artistului despre spiritualitate fac diferența, la fel și ținta pe care și-o propune în creația sa.

A.A.: Au mai existat compozitori spiritualiști, în perioade mai vechi?

M.V.: Da, eu cred că unul dintre compozitorii spiritualiști era Wagner care lucra cu zona ezoterică și cu tradiția Graal-ului care e tot o căutare spirituală. Poate și Mozart pe filiera lui masonică. Toți care au fost în zona asta de căutare de sine conștientă au fost în asociații care au promovat spiritualitatea, ocultismul și ezoterismul. Pe vremea aceea intrai în masonerie... Newton, Mozart, Goethe... erau și ei căutători spirituali, căutau răspunsuri ontologice, cum ar fi ce se întâmplă cu viața și moartea, există bine și rău, cum relaționăm, ne afectează polaritățile? Astea sunt probleme existențiale și țin direct de spirit. Bach este un caz aparte, eu îl consider fabulos și nu doar pentru că îl predau la cursurile mele dar pentru că este un compozitor transcendent chiar prin felul în care face muzică. Tendința lui pentru perfecțiune în limbaj îmi arată o conexiune în sine cu Divinitatea. Nu știi dacă a avut, poate că a avut, prin însăși meseria lui, tendințe ezoterice. La fel și Haendel care chiar spunea că în momentul în care a scris *Messiah* i s-a părut că s-au deschis cerurile și că a primit informația direct de la sursă. Avea, deci, o conștiință a acestei relaționări. Erau oameni care problematizau în interiorul lor lucrurile astea.

A.A.: Și dacă tot am ajuns prin trecut, ce compozitori preferați?

M.V.: În afară de Bach care are locul lui special îmi place Beethoven, tot pe zona de construcție și căutare. Îmi place Wagner foarte tare, Mahler foarte mult... nu pot spune doar unul. Îmi place Messiaen, de exemplu, tot în zona asta de explorare. La fel și Scriabin. Genul de compozitori cu care am rezonat și am empatizat înainte de a afla că au aceleași tipuri de căutări. Am început să descopăr aceste căutări când am început eu să cercetez despre ce se întâmplă. La început ai rezonanța directă a muzicii dar mai apoi începi să conștientizezi de ce îți place, ce anume te impactează, la ce nivel și de ce, iar dincolo de limbajul muzical, muzica îți spune mult mai mult.

A.A.: Iar opțiunea dvs. pentru forme polifonice?

M.V.: Se leagă de preferința mea pentru structuri polifonice, polistraturi. Cumva, toate lucrurile astea se leagă, polifonia cu gândirea pe mai multe planuri, gândirea sincretică, gândirea multitemporală, sunt domenii super stratificate de diverse feluri. Despre ce vorbesc ele? Despre multidimensionalitate. Cea umană, pe care noi nu o știm pentru că nu o recunoaștem pentru că nu suntem ființe multidimensionale. În momentul în care intrăm în transă și în experiențe de conștiință extinsă, abia atunci trăiești conștiința multidimensionalității tale. Pot să privesc multidimensionalitatea și din perspectiva unui compozitor complex care lucrează pe foarte multe straturi și dimensiuni, apropo de polifonie și de tipologiile polifonice, inclusiv la nivel spațial și temporal. De exemplu, abordarea demersului vizual, în cadrul proiectului actual multimedia *Into My Planet*, este tot una pluristratificată multidimensională, cu planuri temporale și spațiale distincte față de planurile muzicilor paralele din muzică, cu alte temporalități.

Și dacă vrei să vorbim despre visare... aici e un teren absolut minunat. Visarea lucidă este un alt fel de visare sau un alt fel de transă. Am dat mai multe detalii și exemple din cazuistica personală în ultimul studiu din revista *Muzica* pe anul acesta. A crea este un fel de a visa lucid, dar actul asumat și manifestat conștient de experiență lucidă, de visare sau de extracorporalizare este ceva diferit... Am introdus 7 dintre propriile experiențe de visare lucidă și sau transă șamanică, holotropică sau hipnotică inclusiv în opera mea *Visătorul trezit...* fiecare tablou este de fapt un vis lucid dintr-o experiență de conștiință modificată trăită de mine.

A.A.: Din perspectiva de profesor, pedagog... au și studenții nevoie de un atare tip de cunoaștere extinsă a sinelui?

M.V.: Da, eu sunt mai mult decât un profesor pentru ei. Și nu mă refer aici la cursurile individuale de compoziție. În primul rând studenții simt oamenii care ar putea să le dea răspunsuri la teme lor. Sunt întrebată deseori diverse lucruri existențiale, spirituale. Deseori se deschid pe zona asta când primesc informațiile necesare. Din păcate mulți dintre profesori, în general, nu își pun problema de a ajunge la astfel de teme cu studenții lor, poate din lipsă de timp, chiar dacă ei ar avea de dezbătut niște teme foarte umane, profunde. Eu lucrez poate, puțin mai diferențiat cu studenții mei, în funcție și de „urgențele

lor spirituale”. Uneori stau mai mult cu ei sau chiar în timpul meu liber, să lămurim lucruri importante pentru ei sau pentru evoluția lor viitoare. Am făcut concerte cu ei, unii au participat și la sesiunile mele de gonguri, iar acum sunt pe propria lor cale, unii prin țară alții prin lume. Mie mi se pare că în toate generațiile există speranță de evoluție, evident spirituală și profesională. De pildă, cu cei cu care lucrez la polifonie încerc să le insuflu dragostea pentru muzica contemporană și am reușit cu mai multe generații, iar acum unii dintre ei sunt interpreți de muzică contemporană. De curând am intrat mai mult în legătură cu studenții instrumentiști din orchestra UNMB condusă de Bogdan Vodă, cu ocazia premierei mele simfonice *Shamanic Prologue* din concertul de deschidere SIMN din luna mai. Fiind un opus trans-realist și mai ales unul care pune probleme noi de limbaj și scriitură a trebuit să intru cu ei în detalii de înțelegere inclusiv spirituală. Interesant este că mulți mi-au mulțumit pentru muzică și pentru ce le-am împărtășit cu această ocazie... și le sunt profund recunoscătoare pentru feedback.

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Mihaela Vosganian

Worshipping tradition by placing it in the best light via modern means and a constant concern for novelty through her medial explorations in the area of technologies used in the newest music studios, wielding a colourful and energetic creative view, Mihaela Vosganian operates a true change of values at the artistic level: not only does she borrow elements specific to other arts but, through her own endeavours, she adds extra value to them and thus succeeds in making an innovative contribution not only in her music, but also in the other artistic forms with which she merges. The art of the spirit, the science of the spirit, archetypal symbolism or various types of dreaming – from ordinary dreams to trances – to mention only a few of the key-notions with which the composer operates, and the way in which they can be applied to art are, as she confesses, the real challenge for the new aesthetic orientation that she proposes: archetypal trans-realism.