

INTERVIURI

De vorbă cu Diana Rotaru

Andra Apostu



Un compozitor care face parte din generația actuală a celor înzestrați și apreciați pe măsură. Transmis genetic pe linie maternă de la compozitoarea Doina Rotaru, talentul creator al Diane și-a găsit locul său și propriile sale „cuvinte”. „Imaginea compozitorului-burete, sau compozitorul-himeră, “peticit” din tot ceea ce trece prin sufletul său și lasă un impact, îmi este cea mai apropiată...” spune compozitoarea.

Foto: Lavinia Pollak

Este preocupată de o afirmare sinceră a ideilor sale creatoare și crede în puterea onestității artistice, în originalitatea personală nu în cea a inovației cu orice preț. Deși ar fi putut rămâne în străinătate de nenumărate ori, așa cum e tendința actuală, Diana Rotaru a preferat pianul bunicii în defavoarea unui alt context social și cultural de peste hotare, poate mai prietenos cu artiștii contemporani.

A.A.: Dragă Diana, povestește-ne puțin despre tine, despre începuturile tale muzicale. Cum ai descoperit atracția pentru compoziție printre game, studii și repertorii `clasice` pentru pian?

D.R.: Provin, pe linie feminină, dintr-o familie de muzicieni. Bunica a făcut canto, avea o voce foarte frumoasă, dar, așa cum se întâmpla pe atunci, s-a căsătorit cu un ofițer chipeș care nu i-a mai permis să se ocupe de cariera personală, și a renunțat la facultate. Mama este, bineînțeles, compozitoarea Doina Rotaru, al cărei inginer chipeș nu i-a cerut nimic de felul acesta. Așa că am luat contactul cu muzica încă de foarte mică, pe la 4 ani cântam la pian și făceam și mici compoziții; țin minte că primul meu opus s-a numit „Luna”. Țin minte și că cel mai mult mă atrăgeau piesele mai „altfel”, modale, disonante, șui, probabil acolo a fost sădit primul sâmbure în destinul meu. Față de mama nutream o admirație foarte mare, mai ales că meseria îi permitea, în acele vremuri odioase, să călătorească – spre exemplu la celebrul festival de la Darmstadt. În liceu mi-am suflecat mânecele într-o zi și i-am ascultat toată muzica, tot ce avea pe casete, mi-a plăcut la nebunie și gata, a intrat microbul în mine. Am avut și imensa șansă ca marele flautist Ionuț Ștefănescu, practic nașul meu într-ale compoziției, să îmi cânte o lucrare în primă audiție la Muzeul Enescu. Țin minte și acum senzația de panică imensă dublată de emoție și fericire. Așa că în momentul când a trebuit să aleg la ce dau la Conservator, îmi era deja foarte clar ce vreau să fac. Până atunci fusesem pianistă și trebuie neapărat să le menționez pe două profesoare care au contribuit imens la educația mea muzicală și la bucuria pentru sunet: Ileana Busuioc, cu care am studiat în liceu și Steluța Radu, care m-a preluat în facultate. Doi oameni și doi dascăli incredibil de frumoși și de talentați.

A.A.: Și, ca la orice început, ai nevoie de repere, de puncte de sprijin, foarte importante pentru un tânăr compozitor. Care au fost acestea pentru tine?

D.R.: Primul profesor de compoziție a fost de fapt mama, care m-a încurajat să iau creionul în mână și, împotriva voinței mele (eram foarte încăpățânată în dorința mea de a mă

distanța de ea și de muzica ei, lucru care acum mi se pare o copilărie) mi-a injectat niște lecții esențiale: bunăoară, necesitatea de a-ți „desena”, de multe ori chiar la propriu, muzica, de a doza jocul cu registrele și cu densitățile; dragostea pentru frumusețea și straniețea timbrală, care în creația ei există cu prisosință. La facultate am studiat cu Maestrul, sau Maître, cum îi mai spuneam între noi, ultimii săi trei studenți. Pentru mine întâlnirea cu Ștefan Niculescu este poate cea mai importantă din punctul de vedere al compoziției și sunt incredibil de mândră, dar și de tristă, că am făcut parte din ultima generație care a studiat cu dumnealui. Mai avea foarte de multe de oferit, era un om care duduia de inteligență și carismă, un Leu solar și frumos, născut pentru a fi profesor. De acolo am preluat tot așa, niște pastile formidabile, pentru că Maître era destul de scump la vorbă. Dar când îți spunea ceva, și se întipărea direct în tine, în suflet, îți punea instantaneu creierul pe moațe și îți deslușea exact ce și cum trebuie să faci, cu lucrarea respectivă sau cu viitoarele. Și asta fără să îți modifice el nimic în partitură, te lăsa pe tine să cauți. Acribia și dragostea pentru structură de la dumnealui am învățat-o. Era și un om de o decentă și o modestie greu de imaginat, deși în mod clar conștient de propria valoare – și ce valoare! – și mândru de creația sa. Ne rugam la fiecare oră de el să ne arate lucrările sale și refuza, cred că o singură dată l-am păcălit. În schimb analizam ore în șir capodopere ale secolului XX și nu numai. Avea o afinitate deosebită pentru Ligeti, cu care a fost și prieten. Și pentru Xenakis, cu a cărui muzică pisicile Maestrului nu erau deloc prietene. În paralel, cursul de compoziție de la facultate, care se face cu întreaga grupă de studenți, îl ținea Dan Dediu, fost student al Maestrului, cu care are foarte multe în comun: mințea brici, bagajul cultural imens, rafinamentul structural, în macro și micro, carisma fantastică, darul pedagogic incontestabil, umorul hâtru. Tot ce am făcut cu domnul Dediu mi-a folosit incredibil de mult, nu numai compoziția, dar și analizele, cursul de melodică, cursul de estetică. Îl pândeam pe holuri și îi aratam piesele, îmi plăcea foarte mult că nu avea filtru, spunea exact ce credea, chiar dacă tăia în carne vie, firește, cu drag și umor, și punea degetul

fix pe rană: aici e prea lung, aici e prea puțin, asta trebuie dezvoltată, asta nu merge. Mestecai îndelung sfaturile, îți “cântai în cap” lucrarea respectivă și întotdeauna se dovedea că avea dreptate. O intuiție și eficiență excepțională cu care dădea diagnostice întotdeauna corecte. Ce are domnul Dediu în muzica sa diferit de profesorul său este un simț al umorului absurd, acea bizarerie ludică pe care cred că o continuă, într-o manieră originală, de la Aurel Stroe. Pentru mine acești patru compozitori reprezintă de fapt cele patru modele, cele patru puncte cardinale din muzica românească: pe de o parte, cele două limbaje omogene și foarte originale, Doina Rotaru și senzualitatea, frumusețea dureroasă la nivelul tuturor parametrilor (timbru, sintaxă, melodie, armonie); Ștefan Niculescu și frumusețea geometrică, austeră, de “catedrală sonoră” cu broderii bizantine. Pe de cealaltă parte, eterogenii: Dan Dediu prin visceralitate, umor și energie, Aurel Stroe prin bizarierea timbrală și structurală. După mine, Stroe era un compozitor spontan, al instinctelor pe care le traducea extrem de meticulos și științific în concepte, dar eu cred că de fapt era vorba despre talent în stare pură.

A.A.: Vorbeai într-un material publicat acum ceva vreme despre condiția de `călător` a compozitorului. La ce te refereai?

D.R.: Compozitorul este un călător nu numai din punct de vedere fizic – sigur, e extrem de tentant și aspectul acesta, al prezenței în festivaluri, al rezidențelor, care îți permite să iei contact cu o mulțime de oameni și de concepții altfel decât ale tale sau ale locului de unde provii. Tentant și extrem de necesar, de fapt, pentru dezvoltarea permanentă la care orice muzician trebuie să lucreze. Dar compozitorul este și un călător în sunet: îmi vine acum în minte muzica lui Toshio Hosokawa, inspirată de caligrafia japoneză, unde impuritățile trăsăturilor de pensulă și spațiile albe create pe hârtie sunt la fel de importante ca mesajul propriu-zis, și același lucru se întâmplă și în creația lui. Și a multor altor compozitori, Scelsi, Murail, Harvey, Doina Rotaru. Ai posibilitatea să forezi și să intri direct în sunet, în ADN-ul muzicii. Pe urmă, compozitorul și improvizatorul sunt cumva privilegiați și pentru faptul că își inventează singuri lumile sonore în care călătoresc, sisteme muzicale aparte,

structuri populate de personaje care acționează după reguli mai mult sau mai puțin laxe.

A.A.: Și pentru că vorbeam de călătorii, în 2011 ai fost compozitor în rezidență la Winterthur în Elveția și nu numai, dar aceasta este o experiență dragă ție. Cât de important este pentru un compozitor mediul în care creează?

D.R.: Am avut șansa să beneficiaz de mai multe rezidențe în străinătate: prima la Paris, la Cité des Arts, obținută prin ICR în 2007, ultima la Viena, în 2015, prin KulturKontakt. Cea de la Winterthur îmi este, într-adevăr, până acum, cea mai dragă, pentru că a implicat și două concerte-portret cu muzica mea, interpretate de ansamblul TaG la Theater am Gleis și la Villa Străulli, împreună cu o soprană extraordinară, Irina Ungureanu. Tot acolo am scris și una din lucrările mele de suflet, „enter no silence”, special pentru Irina și pentru TaG. După cum spuneam, compozitorul trebuie să călătorească și să interacționeze cu noi și noi culturi, cu noi și noi artiști. Este marele privilegiu al meseriei. Pe de altă parte, cel mai bine tot acasă mă simt când scriu, la pianul vechi al bunicii, în spațiul acela atât de familiar și care îmi oferă siguranță. Poate de asta nu am simțit niciodată nevoia să plec, deși cu siguranță mi-ar fi fost mai bine „afară”, din multe puncte de vedere, mai ales cel al networking-ului: ești privit din păcate altfel dacă locuiești într-un centru cultural important și ești implicat direct în viața muzicală de acolo. Dar pe de altă parte cred cu tărie ce spunea George Crumb, că mediul în care te naști are o influență foarte puternică asupra muzicii tale, amprenta acustică a spațiului geografic și chiar a casei, aș adăuga eu. Simt niște legături foarte tari cu spațiul meu, cu spațiul românesc așa că am învățat să îl accept, oricât de dificil mi-ar fi câteodată, în defavoarea carierei. Și să îi păstrez amprenta și în muzica pe care o scriu.

A.A.: Îți trebuie curaj pentru a compune? De fapt, pentru a-ți prezenta cele mai intime gânduri în fața publicului, mai cu seamă că există riscul ca acesta să nu înțeleagă și, de ce nu, chiar să nu rezoneze deloc cu ideea ta creatoare?

D.R.: Este fascinant și terifiant în același timp, compoziția o văd ca o formă de exhibiționism în care te relevi în

cea mai profundă esență a ta, dar și ca o formă supremă de aroganță: compozitorul generator de lumi sonore este în primul rând un generator de emoție (și pentru alții, și pentru el), devenind astfel, prin muzica sa, un agent de manipulare; manipulare a interpretului și a auditorului, deveniți astfel și ei părtași la călătorie și contribuind din plin la aventurile sonore – interpretul prin imprimarea propriei viziuni, auditorul prin percepția subiectivă. Revenind, prin muzica pe care o crezi te comunică în primul rând *pe* tine și comunică în primul rând *cu* tine. De multe ori comunică emoție în stare pură, nici nu știi exact ce comunică – îmi aduc aminte de ce spunea Stravinski, că muzica „nu înseamnă nimic”, sau Niculescu, care o apropia de poezie, la fel de abstractă și profundă. Iar călătoria și comunicarea prin lumile astea noi sonore se face cu ajutorul unui proces de codificare a unor comportamente umane, cum frumos spune Octavian Nemescu, a unor coordonate spațiale, a unor densități, a unor senzații și așa mai departe. Construiești povești și catedrale de sunete folosindu-te de cărămizi invizibile, de metafore. Partea asta cu povestea mi se pare foarte importantă în muzică, chiar și atunci când nu vorbim de un limbaj muzical cu specific narativ, adică ghidat cu ajutorul unor procese, unor mecanisme de transformare. „Ce vreau să spun? Și cum?”. Eu caut mereu să îmi creez scenarii, chiar abstracte – Dan Dediu a teoretizat procesul acesta într-o carte („Cei 9 „i” sau cum compunem”) și l-a numit „metoda ficționalistă”. Iar în periplul acesta al Meșterului Manole te folosești de această calitate supremă a muzicii, forța ei manipuloare. Să nu uităm că muzica a început prin a avea un rol funcțional, magic, inducător de transă în muzicile de rit, un rol de a omogeniza comportamentele sociale în cadrul unui grup și de a coagula grupul respectiv: nu numai Ritualicul are rolul acesta, dar și Spectacularul, sala de concert unde vii, ca public și ca interpret, să fii implicat într-un act muzical; vii în mod conștient să fii, practic, manipulat. Mi se pare ceva fantastic. Și apoi, bineînțeles, reacția publicului nu o poți controla sau anticipa decât într-o anumită măsură. Poate ți-ai turnat sufletul într-o lucrare (și tu, compozitor, și tu, interpret) și te lovești de un zid de gheață. Sunt mulți factori de care

depinde comunicarea cu publicul, unul important pe care l-am menționat fiind disponibilitatea acestuia de a *primi*, de a asculta cu adevărat, fără prejudecăți, pe scurt, de a fi un receptor deschis. Dar la fel de importantă este și disponibilitatea compozitorului și apoi, evident, a interpretului, de a dăruii (și de a avea ce să dăruiască; aici intervine, aș zice eu, diferența între compozitor și constructor de sunete, între interpret și mercenar...). Dar, așa cum spuneam și înainte, cred că dacă muzica este scrisă și interpretată cu sinceritate și bucurie, ceva sigur ajunge la cineva, măcar o frântură din mesajul inițial. Toate aceste lucruri sunt banale, niște truisme, dar câteodată uităm de ele... Eu mai fac ceva ce probabil e făcut de mulți alți compozitori, asta tot de la mama am învățat: scriu muzica pe care vreau eu să o ascult. E inutil să încerci să mulțumești un public poate foarte eterogen, nu știi cine îți va asculta muzica. Și atunci tu ești singurul auditor care trebuie mulțumit. Asta e sinceritatea de care vorbeam mai înainte.

A.A.: Știm că fiecare compozitor, artist care creează, are propriul său mod de lucru. Cum ia naștere, la tine, o lucrare muzicală? Cum și de unde apare sâmburele, embrionul?

D.R.: Sunt mai multe trasee posibile. Cel mai pragmatic este necesitatea de a scrie pentru un anumit eveniment și pentru o anumită formulă instrumentală, respectiv, „comanda”, care din păcate la noi rămâne, de foarte multe ori, doar verbală. Ești programat într-un concert, trebuie să scrii atâtea minute pentru atâția oameni, și începi să cauți idei de pornire. Idei care pot fi pe de o parte muzicale, generate prin improvizație: dai peste ceva, peste o sămânță de natură melodică, ritmică, armonică sau toate la un loc și începi să o transformi și să o dezvolți. Pe de altă parte, pot fi și idei extramuzicale, un text, o imagine, un cuvânt, un simbol. Aici intervine de multe ori și un „rău necesar”, faptul că multe festivaluri îți cer titlul dinainte de a te apuca propriu-zis de scris, iar atunci te vezi cumva pus în Patul lui Procust, obligat să te ții de ideea titlului, chiar dacă pe tine te-a dus imaginația pe alte drumuri. Punctul de pornire poate fi și unul structural, aici compozitorul contemporan are mai multă libertate dar și mai multă responsabilitate de a construi o arhitectură valabilă, puțini au mai rămas cei ancorați

În formele trecutului, cum ar fi sonata, unde structura de bază este cumva *ready-made*. Și atunci ne ghidăm mulți după acele forme arhetipale pe care Salvatore Sciarrino le numește „figurile muzicii” și care apar în mai toate formele de artă: aglomerarea sau rarefierea, realizate haotic sau prin mecanisme repetitive, suprapunerea omogenă sau eterogenă și așa mai departe. Eu am fost inspirată în repetate rânduri de structurile unor filme, de exemplu, sau de personaje din filme. După sădirea acestei sămânțe inițiale, care mie mi se pare cel mai dificil moment al procesului compoziției, începi să te gândești la strategii de articulare în timp a formei, la strategii de dozare a densităților, a registrelor, la direcționalitatea muzicii. Pentru mine este foarte important să simt muzica înainte de a o pune pe hârtie, să simt cum se va termina, să îmi proiectez cumva traseul ei, chiar dacă nu știu exact ce note și ce ritmuri voi folosi, dar să simt că evoluează natural, că totul este logic din punct de vedere al materialului generator. Partea cu logica muzicală este foarte complicată și din păcate nu se poate învăța decât într-o mică măsură, ascultând de exemplu foarte multă muzica a altora și încercând să analizezi de ce și cum funcționează. Nu mă refer aici la partitură, ci la logica internă a muzicii, la modul în care compozitorul respectiv știe să dozeze timpul muzical (pentru mine, cel mai important aspect al muzicii!) și densitățile de informație muzicală, de la teme la registre. Dacă ai, de undeva, intuiția asta formidabilă în tine, munca ți se ușurează extraordinar. Asta ar putea să fie o definiție a talentului componistic: capacitatea de a simți și genera muzica în mod logic, neștiind ce anume este cea logică și ce reguli are.

A.A.: Dacă ai putea să definești muzica printr-un singur cuvânt, care ar fi acela și de ce?

D.R.: Aș alege cuvântul „structură”, dar asta nu are nicio legătură cu conceptualismul sau structuralismul. Mă refer la faptul că muzica, fiind articulată în timp, este absolut dependentă de un schelet structural care să o țină în picioare, schelet care se construiește prin acea logică misterioasă a muzicii, dar și pe baza unor tehnici învățate, bunăoară decizia conștientă de a te folosi de repetiție, de contrast sau de un sistem de semnale pentru a ajuta ascultătorul să identifice niște

secțiuni, să aibă niște puncte de reper. Chiar dacă muzica este emoție în stare pură și este un mod de comunicare, *și emoția este o cărămidă* cu care trebuie să știi să construiești. Trebuie să știi să o dozezi, să știi unde să o plasezi ca să o poți comunica mai departe interpretului și auditorului. Așa că pentru mine a fost un mare noroc faptul că am primit mai mult ore de analiză muzicală de la începutul modestei mele cariere pedagogice: practic, predau exact ce mă interesează mai mult!

A.A.: O să încep discuția despre creația ta cu unul dintre cele mai importante opusuri, opera de cameră *În trup*. Este singura ta creație de scenă?

D.R.: Până acum *În trup* este cea mai importantă lucrare scenică, dar nu este singura. Lucrarea mea de la masterat, când am fost plecată prin schimb Erasmus la Paris, este tot o operă de cameră, dar pentru copii, pe un libret delicios scris de Ionuț Ștefănescu, *Noapte albastră*. Nu s-a pus în scenă niciodată, mi-am propus însă să o refac aproape în totalitate, m-am schimbat foarte mult de atunci. Și am mai avut experiența lucrului cu diferite spectacole multimedia, al lucrului în echipă; amintesc ultima aventură, spectacolul de dans *Moving Fields* al Cristinei Lilienfeld, care a avut premiera în 2017. Opera *În trup*, dacă tot vorbeam de sâmburele de inspirație, s-a născut dintr-un vis și din niște obsesii vizuale. Am visat o femeie cu coarne imense, singură pe scenă, la început puternică dar apoi din ce în ce mai apăsată de greutatea „coroanei” care îi devenea treptat „închisoare”; în afară de asta, mă obseda imaginea personajului Ofelia devorată de flori. I-am povestit aceste obsesii scriitorului Ciprian Măceșaru care a născocit pornind de la ele un libret fantastic, și la propriu și la figurat, original, profund și ludic în același timp. Și am lucrat foarte îndeaproape cu coregrafa Cristina Lilienfeld pe acest libret, muzica și dansul s-au născut aproape în paralel, fiind ambele foarte importante în spectacol: fiecare personaj este reprezentat de o voce și de un corp de dansatoare. Este un proiect extrem de drag și de special pentru mine, iar lucrul cu scena, mai ales cu vocile și în echipe sincretice, îmi doresc să îl continui pentru că mi se pare fascinant. Deja am pus la cale împreună cu regizorul operei,

minunatul Rareș Zaharia, un proiect nou, trebuie să ne găsim doar timp să îl și facem.

A.A.: Aș vrea să încercăm să creionăm un „timeline” al creației tale dar să adăugăm criteriului cronologic și pe cel al direcțiilor expresive; putem vorbi despre un stil doar al tău?

D.R.: Nu știu dacă se poate vorbi neapărat de o cronologie a lucrărilor mele, deocamdată încă destul de puține...mai degrabă de niște zone de interes expresiv. De scenă am vorbit și de dragostea profundă pentru voci, mai ales cele feminine. Apoi, în timpul studiilor doctorale în care am lucrat, sub îndrumarea lui Dan Dediu, la o teză care avea ca subiect transa muzicală în muzica contemporană, m-am îndrăgostit foarte tare de ideea de visare lucidă, de *hipnagogie*, starea între trezie și somn care implică și halucinații vizuale și acustice, un fenomen fascinant pe care am avut și ocazia să îl experimentez pe pielea mea. De fapt, eu așa văd muzica: o visare lucidă, undeva la granița dintre real și ireal. Zona asta expresivă aș defini-o ca pre-onirism, pentru că deși fac aluzii la un timp elastic, al ralenti-ului, la un spațiu al lentorii populat de diferite himere și sonorități „stranii”, structura de bază este controlată, perceptibilă și foarte rațională – dar distorsionată prin timbralitate și statism. Aici s-ar încadra lucrări precum, firește, „Hypnagogia”, pentru grup solistic, ansamblu și bandă, lucrarea de doctorat, scrisă în 2011 și dedicată Irinei Ungureanu și ansamblului Profil. Apoi, două lucrări mai vechi „Chant du sommeil” (2007) și „Hypnos” (2008), pentru ansamblu, „Fly in Amber” pentru cvartet de saxofoane (scris în 2009 și inspirat de picturile lui Graeme Todd), „enter no silence” sau „Silence is Ornament” (scrisă în 2011 pentru ansamblul Archaeus). Aceste lucrări au fost și profund influențate de interesul pentru metafora revelatorie a somnului în gândirea și opera lui Lucian Blaga, care vede somnul ca transă, ca așteptare, ca ieșire din timp și intrare într-un spațiu oniric, somnul ca anticipare a morții dar și ca modalitate de comunicare și comuniune cu originile. În somn, corpul adoarme, mișcarea amorțește, pentru a lăsa spiritul, mentalul să se „trezească”, exact ceea ce se întâmplă și în transa extatică. Un alt aspect al acestei direcții „hipnagogice” este folosirea „cutiei

muzicale”, nu ca obiect propriu-zis ci ca structură, ca tip de mecanism muzical cu o anumită timbralitate. Pentru mine cutia muzicală este un mecanism mimetic al cărui ethos straniu intră în sfera estetică a bizarului, a *non-expresiei expresive*. O asociez cu universul copilăriei, cu cântecul de leagăn, deci cu o anumită regresie temporală, apropo de forța muzicii de a manipula și timpul. Lucrarea de licență din 2005 chiar așa se și numește, „Corale și cutii muzicale” pentru orchestră. Am mai folosit „cutii muzicale” și în lucrări precum „Legat” pentru voce, Blockflöte și pian (2009), pe versuri de Marin Sorescu, sau spectacolul „Ani-motions” din 2013.

Pe urmă, dacă tot am vorbit de fascinația exhibiționismului din compoziție, am remarcat că m-am tot apropiat de zona psihicului uman în câteva din lucrările mele, prin două direcții, trauma și seducția. La traumă ar intra mimetizarea unor trăiri foarte intense, de la durere la temeri, nevroze sau sentimente de claustrofobie, iar această mimetizare o fac prin *noise*, prin distorsiune timbrală și printr-o gestualitate, să zicem, de factură aproape expresionistă. De exemplu, „Ultimul strigăt al inorogului” pentru saxofon și trombon, o lucrare scrisă după moartea regizorului Cristian Nemescu, în 2006, e un urlat mocnit, de neputință, provocat și de condiția creatorului în societatea de azi, un fel de animal fantastic aflat pe cale de dispariție; „Meander” (2008) și „Meanders” (2009) ilustrează aspecte ale claustrofobiei, la fel și ciclul de lieduri „Soresciana” (2007), care e articulat ca o mini-monodramă, personajul pornind cu voce de copil și ajungând la emisii din ce în ce mai distorsionate. „tremurcutremur” (2008), dedicată ansamblului suedez *Pearls before swine experience*, explorează tulburări mentale, cum ar fi delirul, atacul de panică, autismul. A doua direcție, a seducției, e tratată cu destul de mult umor și pune sub lupă în general diferite materializări ale arhetipurilor feminine și ale erotismului, în majoritatea cazurilor, cu ajutorul vocilor feminine – de exemplu, în „I like”, pentru voce, mașină de scris și bandă, scrisă în 2013 pentru cântăreața Anat Spiegel și unde explorez puțin imaginea divei hollywoodiene, a „femeii fatale”, sau „2 little whos” pentru voce și flaut, dedicată Irinei Ungureanu în 2014, sau, bineînțeles, în

opera „În trup”. Ca o mică anecdotă, o lucrare pentru flaut dedicată lui Ionuț Ștefănescu în 2006, „The Rite of Seduction” pentru flaut și bandă, care prezintă diverse aspecte ale procesului de seducție, de la frustrare la umor sau la durere, și se interpretează la modul ideal împreună cu un dansator, a provocat deja două căsătorii după ce a fost interpretată, deci iată că mai există, poate un strop de magie în muzică.

O altă direcție care tot revine în muzica mea este folclorul imaginar. Mi se pare că una din trăsăturile muzicii românești contemporane este existența unei amprente arhaice, apropo de amprenta acustica a spațiului în care te naști și crești, chiar dacă este vorba de generațiile actuale și chiar dacă este un lucru involuntar. Doi dintre compozitorii care lucrează cel mai interesant cu acest tip de expresie sunt două din modelele mele, Aurel Stroe și Doina Rotaru, fiecare în mod foarte diferit, deci era cumva normal să mă obsedeze și pe mine această cale, de a fuziona diferite influențe din muzicile tradiționale, cu precădere cea românească, fără a apela neapărat la citate. Aș menționa aici din nou lucrarea „Legat”, un fel de doinare stranie izvorâtă din cutii muzicale, dar și „Lut” pentru două violoncele, o lucrare scrisă în 2017 pentru doi violonceliști formidabili, Ella Bokor și Mircea Marian, Duo Cello Jaya, sau „Glossolalia” pentru vioară și bandă, scrisă în 2010 pentru suedezul George Kentros, pe care îl multiplic pe bandă într-o textură eterofonică din ce în ce mai amplă. Sau „Verde”, scrisă în 2015 pentru Green Thing Ensemble din Viena. Punctul de pornire a fost însă „Shakti”, un concert pentru saxofon și orchestră de tip simfonietta, scris în timpul facultății, în 2004, prima mea lucrare de care sunt mulțumită, prima lucrare în care am devenit cumva „eu” și am depășit stadiul încercărilor și a exercițiilor componistice. Acolo am și avut la dispoziție întreaga paletă de culori și emisii ale saxofonistului Daniel Kientzy, care m-au ajutat foarte mult să realizez o muzică a unui spațiu imaginar.

A.A.: Ce preferințe ai în ceea ce privește ansamblul pentru care compui? Ți-ar plăcea să scrii mai mult pentru orchestră ori, poate, preferi genul cameral?

D.R.: Din păcate nu am avut încă posibilitatea de a explora îndeajuns de mult orchestra, din lipsă de ocazii...de obicei scriem pentru cine ne cere, și ne cer de obicei fie prieteni interpreți, fie ansambluri camerale mici sau medii. Sigur că am ajuns să stăpânesc destul de bine domeniul cameral, dar mi-aș dori să pot exploata și aparate instrumentale mai ample.

A.A.: Ce elemente din creația ta ori ce lucrări îți pot alcătui un adevărat portret de compozitor?

D.R.: Nu știu în ce măsură am o „identitate componistică” clară în momentul de față, pot să spun că nu sunt deloc adepta purismului stilistic și că muzica îmi pare un fel de burete imens care absoarbe tot felul de influențe, tot ceea ce asculți, sau vezi, sau visezi. Imaginea asta a compozitorului-burete, sau compozitorul-himeră, “peticit” din tot ceea ce trece prin sufletul său și lasă un impact, îmi este cea mai apropiată. Așa că muzica mea este cumva un amalgam de influențe, compozitori care îmi plac și a căror muzică am asimilat-o, dar și filme, muzici pop sau rock, oameni care mi-au fost sau îmi sunt dragi. De altfel, Maître Niculescu ne spunea că în momentul în care îți place ceva, acel ceva devine al tău și ți-l poți apropria, devine parte din tine. Compoziția este, oricum, după cum îi spune și numele, o combinatorică de elemente pre-existente într-o manieră, la modul ideal, cât mai originală, deci țelul meu este deocamdată să asimilez cât mai multe experiențe, acustice și umane, tot felul de călătorii, sonore și reale. Îmi place mult grotescul, poate nu l-am explorat îndeajuns până acum, îmi plac elementele străine bizare inserate într-un cadru “serios”, îmi plac lucrurile bizare în general, un anumit umor absurd, cumva oniric. Tot spuneam că prin compoziție te relevi pe tine însuși, eu sunt un om cuminte dar ușor tăcănit și probabil că așa este și muzica mea. Sunt două categorii de compozitori, așa cum se spune, deschizătorii de drumuri, inventatorii și exploratorii în sisteme pre-existente, combinatorii. Eu mă aflu în cea de-a doua categorie, a “modernismului moderat”, mă preocupă mai mult sinceritatea actului creației și a lumilor sonore făurite decât originalitatea, cred că originalitatea iese oricum la suprafață în general atunci când creația este sinceră. În ceea ce privește lucrările mele, sigur că pe unele le iubesc

mai mult decât pe altele. Dacă ar fi să aleg în momentul acesta câteva, probabil că ar alege “Shakti”, “enter no silence”, “În trup”, “Verde” și “Lut”. Dar îmi iubesc toți copiii, chiar și pe cei mai nereușiți!

A.A.: Cum a contribuit la călătoria ta câștigarea celor două concursuri Enescu dar și a altor competiții de profil?

D.R.: Orice premiu contează, în primul rând pentru că îți confirmă ție, ca tânăr creator, că te afli pe drumul cel bun, te impulsionează, îți dă curaj. Pe urmă, hai să recunoaștem, cartea de vizită cea mai profundă este muzica pe care o scrii, dar până ajunge lumea să îți asculte muzica, cartea de vizită cu care ia contact prima dată este CV-ul. Consider și că premiile pe care le-am luat, de la Enescu la Irino Prize sau premiul ISCM-IAMIC Young Composer Award, sunt și cadouri făcute profesorilor mei de compoziție, cei care m-au ajutat să devin ceea ce sunt și să cresc, sper, în continuare.

A.A.: Ce părere ai despre relațiile dintre compozitori, spiritul de competiție dar și despre relațiile cu artiștii din alte domenii?

D.R.: Competiția este un lucru foarte bun; în primul rând competiția cu tine însuși, dorința de a te autodepăși, dar aceasta este condiționată foarte mult și de contextul în care lucrezi. De asta mă și doare atât de tare sistemul actual de educație muzicală din România, în care tinerii talentați nu au de multe ori cu cine să „concuze”, pe cine să admire. Ca orice lucru bun, are și spiritul de competiție, firește, o latură urâtă, a invidiei, a obsesiei pentru „capra vecinului”. Eu îmi iubesc și respect colegii talentați de generație și încerc în general, pe cât posibil, să admir și să respect și stilurile muzicale cu care nu rezonoz, dar care sunt bine făcute. Așa cum se spune, muzica e de două feluri, bună și proastă. Iar ceea ce îmi place mie nu înseamnă neapărat că e bun, și invers. În ceea ce privește colaborarea cu artiști din alte domenii, mi se pare absolut esențială. Suntem prea adesea închiși în bisericuțe și specializări, muzica este un organism viu care are nevoie ca de aer de contactul cu celelalte arte și cu alt tip de creatori. Pe de altă parte, cred că în momentul de față, cea mai interesantă direcție și, totodată, cea care are cel mai mare impact la public,

este sincretismul, interdisciplinaritatea. Este poate calea cea mai potrivită pentru a re-construi punțile pierdute în secolul XX cu publicul, dar și un drum fascinant de explorat.

A.A.: Exista multe voci care se exprimă sceptic despre generația actuala de tineri muzicieni. Ție cum îți pare această generație, din postura de compozitor dar și din cea de pedagog la Universitatea Națională de Muzică din București?

D.R.: În orice generație au existat vârfuri și văi. Nu cred că generația actuală este mai bună sau mai proastă din acest punct de vedere, vârfuri avem în continuare, unele foarte înalte (îl dau ca exemplu, deja confirmat, pe Sebastian Androne), chiar dacă mulți nu sunt foarte curajoși din punct de vedere stilistic, așa cum au fost cei din așa-numita „generație de aur”. Sigur că din păcate stratul mediu, al „mediocrității”, ca să îi spunem așa, este în momentul acesta foarte jos. Mi se pare esențial pentru viitorul muzicii românești renunțarea la sistemul educațional actual, mult prea permisiv, și reinstaurarea unor examinări mai severe, care să îi filtreze pe cei care trebuie cu adevărat să continue drumul acesta al muzicii, un drum care devine din ce în ce mai dur! Așa cum este absolut esențială educația primită în liceele de muzică, care în momentul acesta mi se pare de-a dreptul toxică, mai ales în ceea ce privește îndoctrinarea nu numai în sistemul tonal, dar într-o lume în care muzica începe cu Bach și se termină cu cel mult Debussy. Dar asta este o discuție foarte lungă și cred că cel mai important este ca fiecare din noi să încerce să facă puțin bine, să construiască ceva pozitiv.

A.A.: Există și o altă ipostază a ta, cea de manager de proiecte muzicale când vorbim de Ansamblul SonoMania dar și poziția de coordonator al CIMRO (Centrul de Informare Muzicală din România). Cum se îmbină aceste activități atât de pragmatice cu compoziția?

D.R.: Activitatea de promovare a muzicii contemporane, cu precădere a celei românească, a apărut în viața mea dintr-o necesitate de a face ceva. Nu m-aș fi văzut niciodată în postura de organizator, sunt un om haotic și destul de asocial, însă am avut norocul unor prieteni muzicieni cu care am lansat câteva proiecte dintre care cel mai de durată și cel care mi-e cel mai

drag este ansamblul de muzică nouă SonoMania. La un moment dat recunosc că a început să îmi și placă partea asta de *management*, întră la un moment dat microbul acesta în tine, pentru că până la urmă este tot o formă de compoziție – organizarea unui concert, al unui festival (cum ar fi CIMRO DAYS), găsierea unei idei, a unui fir roșu conducător. Obosisem să mă plâng de lipsa de ocazii în care se cântă muzica nouă, de blazarea unor interpreți, de lipsa de prezență sau reacție a publicului, adesea refractar la muzica secolului XX și XXI pur și simplu din ignoranță sau lipsă de curiozitate.



Ansamblul SonoMania. Foto: Lavinia Pollak

Cred că muzica bună găsește întotdeauna cumva o cale să convingă și să ajungă în sufletul oamenilor, dar pentru asta trebuie și disponibilitate din partea acestora, și un context potrivit care nu înseamnă numai profesionalismul muzicienilor, dar și schimbarea atitudinii organizatorului, a modului de prezentare. Sunt adepta elitismului în calitate, niciodată în atitudine. Oricât de banal ar părea, muzica rămâne un mijloc de comunicare - firește, o comunicare abstractă care are loc în mare parte într-un plan mental mai profund, dar are loc și într-

un plan imediat, instinctual și trebuie și „împachetată” deștept pentru a ajunge la mai mulți oameni. Nu la „mase”, nici nu trebuie, dar la cei care au nevoie de ea (și poate încă nu știu că au!). Pe de altă parte, mitul artistului-savant închis în turnul de fildes mi se pare astăzi desuet și inutil. Un muzician, oricât de brilliant ar fi, este în primul rând un om care are o mare responsabilitate, de a dăruia ceva mai departe. Mă refer la compozitori, la interpreți, la dirijori, la muzicologi și mă bucur să observ că se coagulează niște insule din ce în ce mai mari sau mai puternice, SonoMania fiind una dintre ele. Acolo s-au creat și niște prietenii foarte profunde. Mi se pare că este datoria fiecăruia dintre noi să contribuie într-un fel sau altul la o mișcare de generație, oricât de diferiți am fi între noi, uman sau estetic. De fiecare dintre noi depinde viitorul muzicii.

A.A.: Îți mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Diana Rotaru

Diana Rotaru: There are two categories of composers, as they say: pathfinders or inventors on the one hand, and those who explore in pre-existing systems or combiners on the other hand. I belong to the second category, that of “moderate modernism”. I am more concerned with the sincerity of my creation and of the phonic worlds that I create than with originality. I think originality surfaces in general when the creation is sincere.

I do not know to what extent I have a clear “compositional identity” at this moment. I can say I am not at all an adept of stylistic purity and that music seems to be some sort of giant sponge that absorbs all sorts of influences, everything you listen to, or see, or dream of. This image of the sponge-composer, or of the chimera-composer, a “patchwork” made of everything that touches the composer’s soul and makes an impact upon it is the closest to me. Thus my music is somehow an amalgam of influences, of composers that I like and whose music I have assimilated, but also of films, pop or rock music, of people who have been dear to me.