

INTERVIURI

De vorbă cu George Balint

Andra Apostu

*George Balint (1961) este dintre acei compozitori cărora le este caracteristică experiențierea vieții muzicale din mai multe și variate perspective: **practică** – pianist, în prezent dirijor la Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian” (din 2000);*



***administrativă** – consilier în Ministerul Culturii (1990-'94), Director Artistic al Operei Naționale din București (1997-2000); **media** – realizator al unui ciclu de emisiuni „Compozitori români de la A la Z” pentru canalul Radio România Cultural (2000-2001), Redactor Șef al revistei UCMR „Actualitatea Muzicală” (din 2015), autor de cronici, eseuri și studii; **pedagogic** – Conferențiar la Universitatea din Pitești (din 2011).*

Este membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (UCMR), fiind totodată ales în Biroul de Muzică instrumentală și multimedia, precum și în Consiliul Director al acestui organism profesional. Opera sa componistică atinge mai toate genurile, profilându-se prin nuanțe aparte de limbaj și formă. După cum însuși mărturisește: „Muzica pe care o fac interpretând componistic este, deopotrivă, formă de cugetare interogativă și mod de exprimare adresativă; atât o stare, cât și un fel propriu de ființare.”

A.A.: Domnule Balint, aveți o formație inițială de pianist, ce anume v-a făcut să virați către compoziție, unde anume a apărut "scânteia" și ce/cine a transformat-o într-un foc viu al creației?

G.B.: Ca să pornesc de la un termen oarecum amuzant, *virajul* survine fie într-o intersecție (unde se încrucișează cel puțin două drumuri), fie într-o curbă (din topografia aceleiași drum). Încă din anii copilăriei, prin voința și veghea părinților mei, dar și a regretaților profesori de pian din cursul primar la Liceul de Muzică din Galați – Gabor Kis apoi, Carmen Capato Velincov (ambii, dirijori la Teatrul „Nae Leonard”) –, m-am aflat tot timpul pe același drum al formării ca muzician, care, la un moment dat, a fost conturat semnificativ (nu însă și intempestiv) de o “curbă” spre compoziție. Nu m-am șenilizat pe un format exclusiv instrumental și pentru că, deși eram un “excelent pianist” – cum avea să sublinieze Dan Buciu într-o cronică la primul concert al studenților anului I de compoziție la Conservatorul “Ciprian Porumbescu” din București, în 1982 (unde toți protagoniștii ne-am remarcat atunci ca buni pianiști) -, totuși, nu aveam și o valoare de excelență în contextul unei foarte strânse concurențe pentru foarte puține locuri la pian (doar două, la admiterea din iulie 1980). Zic asta și pentru că natura mea excesiv emotivă îmi fractura uneori linearitatea unei redări din memorie. În mod naiv, mă simțeam mai sigur într-un concert interpretând la pian o lucrare personală, gândind că o eventuală abatere nu va fi sesizată de majoritatea auditorilor, având astfel posibilitatea să improvizez pe moment. Paradoxal, nu mi s-a întâmplat niciodată asta cu o lucrare proprie, dar trăiam cu această idee.

Formativ, am început să scriu în cadrul unui cerc de compoziție inițiat în anii de gimnaziu de minunatul meu profesor de pian, armonie, contrapunct și forme Huba Bertalan, pe când eram elev la Liceul de Muzică din Ploiești. Câțiva ani mai târziu, la sugestia pianistului Gabriel Amiraș (cu care studiam în particular), cu doar cinci luni înainte am început să mă pregătesc intens pentru susținerea admiterii la compoziție, principalii îndrumători fiindu-mi Dumitru Avakian (teorie, solfegiu, dictat) și Constantin Simionescu (forme și compoziție).

La Conservatorul „Ciprian Porumbescu” (cum se numea atunci UNMB), am avut imensa șansă, în raport cu natura mea, să fiu înscris la clasa de compoziție și forme a maestrului Ștefan Niculescu iar la armonie, revelator, mi-a fost dascăl maestrul Alexandru Pașcanu, autorul manualului pe care-l studiasem în cei patru ani de liceu. De la primul am deprins mai ales disciplinaritatea gândirii componistice iar de la celălalt, justetea implicării emoționale într-un demers componistic.

A.A.: Dat fiind că aveți și o activitate pedagogică, cât de important considerați că este profesorul pentru formarea unui tânăr muzician?

G.B.: Profesorul trebuie să devină *vocea interioară* a discipolului său: călăuzitoare, blândă în critică (inspecție) și fermă în decizie (corecție). Odată pătrunsă în lăuntrul conștiinței doritorului spre inițiere, această voce comportă prin ea însăși o extensie a sinelui celui ales să o poarte de-a lungul întregii vieți.

A.A.: Ați intrat ca membru în UCMR la un an după terminarea studiilor. Vorbiți-mi despre acea perioadă, poate cea mai grea pentru un tânăr muzician, de după desprinderea de maeștrii săi.

G.B.: Nu am devenit imediat membru UCMR, deși, în 1987, luasem examenul de admitere în acest for de elită, dar, nefiind deja membru în *partidul unic* (PCR), primirea mi-a fost amânată sine die. N-am considerat politica drept prilej de legitimare și parvenitism. Totuși, dintr-un elan idealist, m-am apropiat odinioară de „Alternativa României” (partid care nu mai există), alături de Adrian Iorgulescu și Varujan Vosganian. Oficial, am devenit membru UCMR abia după '89.

Autenticitatea compozitorului nu se legitimează automat, prin absolvirea facultății de profil. Eventual, se pot prezuma doar anumite competențe de ordin tehnic. Asta, pentru că a compune trebuie să devină totuna cu a fi, în mod exclusiv. Vorba Violetei Dinescu: „Nici nu puteam altfel.” Iar acest proces de însubstanțiere durează pe cât viața biologică a celui care

trudește întru și pentru această calitate. Nu voi ajunge să mă consider vreodată un compozitor „iluminat”. Cel mult și, poate, uneori, îmi place să cred, inspirat. Noroc că este o preocupare strict liberală, altfel riscam să nu-mi găsesc de lucru sau să fiu concediat la un moment dat, pe motiv de atitudine rebelă, nonconformistă.

Privitor la singurătatea post-facultate, de maestrul meu Ștefan Niculescu, ca om și mentor, nu m-am desprins niciodată. Întâlnirile cu el le trăiam plinar, din toată ființa. Poate și pentru că niciodată n-au avut de-a face cu cricumstanțe de ordin existențial. În preajma lui respiram metafizic și, totodată, simțeam cum spiritul mi se purifică; dobândeam *claritate*. Sigur că, stilistic, am mers pe propria-mi cale, dar nu sub imperativul diferențierii de conturul operei lui Niculescu sau a altcuiva, ci tocmai pentru că el însuși, pedagogic și tenace, m-a determinat să tind spre mine însumi căutându-mi nu atât calea, cât modul.

A.A.: Ați dirijat foarte mult, este preocuparea artistică care vă face cea mai mare plăcere?

G.B.: Ei, nu am dirijat chiar atât de mult. În orice caz, nu în sensul unei cariere dirijorale. Postura de dirijor la Teatrul de Operetă „Ion Dacian” mi-a prilejuit însă teaurizarea unor importante experiențe utile și compozitorului ce sunt. Și da, îmi face plăcere să mă aflu la pupitru, mai cu seamă în ședințele de lucru, atunci când pregătesc cu echipele orchestrei și scenei un anume spectacol. Având o înclinație către expresia lirico-dramatică, reușesc să intru în transa necesară conducerii în act a spectacolului. Sub acest aspect, subliniez că dirijorul este singurul din ansamblul artistic de concepție și execuție care mânduiește *durata* spectacolului odată cu desfășurarea acestuia. Altfel zis, el este și *incursiv*, ca dregător al timpului *în-durat* (impresiv), și *discursiv*, ca preparator, redator și evaluator a ceea ce timpul conține *de-durat* (expresiv): *Spectacolul* cu toate ale sale. Prin acțiunea dirijorală, *Spectacolul-în-Act* (reprezentăția) capătă coerență, unitate și unicitate fenomenologică, dezamorsându-se posibilitatea oricărei incidențe cu întâmplarea. Este un lucru minunat!

A.A.: Despre creația dvs. Ați scris muzică de cameră, la începutul carierei dvs., iar mai apoi v-ați îndreptat atenția spre voce, fie ea solo, fie în ansamblu coral. Vreun motiv anume?

G.B.: Am cântat mult în cor, și în școală și în facultate. Ba chiar, în anii de studenție, am fost corepetitor la Corul Universității din București, dirijat pe atunci de Ligia Balica, o muziciană excepțională prin erudiție și vocație. (În prezent, trăiește în SUA.) Exprimarea cu ajutorul vocii este și utilă și necesară în practica muzicală, mai ales atunci când o lucrare trebuie apropiată, adică adusă în forul intim al persoanei celui ce urmărește să și-o poarte. Asta am învățat-o în special de la maestrul Constantin Bugeanu cu care am studiat particular dirijatul vreo doi ani. *Orice simfonie poate fi redusă monovocal.* Stăpânirea acestei tehnici este la fel de utilă și compozitorului. Însă, la formatul meu dirijoral o contribuție substanțială au avut-o și maeștrii Iosif Conta - un foarte rafinat psiholog al relației cu instrumentiștii din orchestră și, ulterior anilor de facultate, Cristian Brâncuși cu care am aprofundat aspectele de Stilistică Dirijorală (în cadrul UNMB). Pardon!, am alunecat puțin de la subiectul întrebării dumneavoastră. Revenind, spun că și atunci când scriu pentru un instrument sau mai multe, în fond, scriu tot pentru voce. De altfel, consider instrumentul muzical drept o *extensie de intonabilitate* a vocii umane.

A.A.: Sub aspect literar, observ preocupări foarte diverse în muzica dvs. pentru voce și ansamblu (Eminescu, Sf. Augustin, N. Stănescu), în lieduri (Goethe, Bacovia, Boethius), ori în lucrările de spectacol (Pitagora, Lucretius, Osho etc.). Vreo preferință anume, ce tip de compatibilitate există între estetica muzicii dvs. și aceea a textelor pe care le alegeți?

G.B.: Operele literare/poetice îmi servesc înclinației pentru dramatizarea muzicală. Mai toate liedurile le-am scris din această perspectivă. Mă simt atras de textele filozofice, dar și de cele lirice, focalizate pe trăirea contemplativă (inspirativă) ori descriptivă (narativă). Am tot pus în „scenele” mele poeme de

G. Bacovia, „umbrindu-le” cu o nuanță de dramatism. Și eu scriu poezie, dar, până acum, nu am cutezat să public. Am însă o piesă în care am pus o povestire proprie: „*Un singur copac și atâtea păsări!*” pentru opt clarinete, percuție, povestitor și bandă (2010), pentru care, în același an, am primit și Premiul UCMR. Datorz realizarea muzical-instrumentală ansamblului „*Clarino*”, condus de clarinetistul Emil Vișenescu, percuționistului Alexandru Matei, regretatului actor Eusebiu Ștefănescu și d-nei ing. de sunet Erica Nemescu, cu sprijinul căreia am făcut banda însoțitoare, Titlul piesei este enunțat generic și pentru al doilea CD-portret cu lucrări camerale apărut la Ed. Muzicală (2011).

Sub aspectul contribuțiilor mele literare în cadrul unor piese muzicale proprii, amintesc de încă două lucrări, care au fost și premiate de UCMR: „*Treceri*” - *șapte episoade muzicale pentru un spectacol coregrafic* (2004) pus în scenă la Teatrul Național de Operetă, protagoniștii fiind compania „Contemp” condusă de Adina Cezar, semnatara coregrafiei, Orchestra, Corul și doi soliști ai Operetei – Ligia Dună și Orest Pîslariu. Pe lângă conducerea muzicală, am elaborat și scenariul-libret în care am inserat câteva fragmente din textele unor filozofi antici. Premiera a fost programată în deschiderea ediției din același an a SIMN, sub direcția artistică a compozitorului Sorin Lerescu.

O altă fericită experiență a constat în realizarea unei quasi-opere modulare intitulată prin acronimul „*MAIISM*” (*Moduri de Așteptare, Imnuri, Istorioare și Sunete Muzicale*), în care diferitele numere/scene, nefiind legate de un fir narativ, sunt interjanjabile. Am avut aici trei pachete de texte: *Imnurile pitagoreice*, *Povestiri de Osho* și o „*Conferință*” proprie – „*Condiția de mediocritate pentru posibilitatea unui înțeles*” – în care parafrazez, cumva pe dos, o serie de idei din teoria lui Nassim Nicholas Taleb, numită „*Lebăda neagră*”. Merită să redau aici un fragment concludiv: „*Concluzionând în termenii lui Taleb, zicem că înțelesul este cu atât mai posibil cu cât creativitatea se păstrează în registrul Mediocristanului. În Extremistan, creativitatea fie ne încremenește de uimire, atunci când e catastrofic de monstruos-zgomotoasă ori de încântător-miraculoasă, fie ne plictisește de moarte, atunci când e infinit-continuu de netedă.*” Prima versiune publică a acestei lucrări

am fost onorat s-o prezint în cadrul SIMN 2012, sub codirectoratul artistic al compozitoarelor Irinel Anghel și Mihaela Vosgianian, colaborând cu soliști de la Operă, Operetă, UNMB, doi actori studenți la UNATC, împreună cu reputatul ansamblu instrumental „Profil” înființat și condus de maestrul Dan Dediu, asistența regiei de sunet fiind asigurată de ing. Erica Nemescu cu sprijinul căreia am realizat și banda sonoră însoțitoare, în cadrul Studioului de Muzică Electronică al UCMR.

A.A.: Ce fenomen muzical vă interesează cel mai mult, al periplurilor armonice, ritmica, forma?

G.B.: Asta depinde de felul în care pătrund într-o lucrare. Uneori pornesc de la un acord („*Leagăn de-amurg*” – nonet instrumental – 2000), alteori de la o melodie („*Zoom in pe o stare de liniște*” – septet instrumental – 2008), de la o formulă ritmică („*În general, percuție*” duo-fantezie – percuție și pian – 2005) sau, mai abstract, de la un concept („*Proodos*” – cvartet de percuții – 1998) ori pur și simplu de la o stare („*Sineion*” – cvartet de coarde nr. 2 – 2013). Sigur, raportat modului prin care operăm și coordonatele sonore sunt diferite utile: mentalul este lucrativ mai ales pe înălțime; emoționalul, pe armonie; senzația de mișcare este generată prin ritm; nevoia de caracterizare (dramatizare) a expresiei, prin orchestrație; în fine, reflecția de conștiință, prin ideatica formei. Nu mă comport însă asemenea cercetătorului. Practic, nu experimentez. Contrar domeniului științific, unde experimentul este autentic și necesar, în artă acesta nu poate fi decât simulat și artizanal. La propriu, un artist nu poate poza ca *științific*, tocmai pentru că trebuie să se pună pe sine în fapt, adică nu poate beneficia mijlocitor de un interval de protecție deoarece, ineluctabil, substanța pusă în chimia „experimentului” ține de chiar ființa sa, unic și ireversibil (irecuperabil). Bunăoară, muzicologul poate experimenta o anumită metodă de analiză; la fel și compozitorul, un anumit tip de scriitură grafică. Dar, ca artist, sub aspectul prefigurării unei sonorități muzicale, compozitorul *experiențiază*. Putem admite noțiunea de experiment și în domeniul comercial, al prospectării de piață. Acolo însă, cel care operează este impresarul sau producătorul, în niciun caz artistul.

A.A.: Cum înțelegeți un parcurs sonor complet?

G.B.: Prin termenul de *parcurs* introducem o perspectivă de ordin instrumental în abordarea textului muzical. De-parcursul este un traseu relevabil prin interpretare analitică. Ca atare, parcurgerea sugerează o „pășire” pe relieful profilat de expresia formei muzicale. Felul pășirii prin/ca instrumentare relevă un mod de adecvare la mișcarea conținută formei. Sunt observații pe care le-am detaliat în volumul meu de eseuri „*Opera sonoră - niveluri în perspectivă oblică*” (Ed. Muzicală, Buc. 2015).

Cu privire la realizarea *completă* a de-parcursului sonor, referința este mai degrabă de ordin ideatic. Ce ne propunem, în fond, un model de exemplaritate sau un chip de expresivitate? Exemplaritatea pretinde o retrospectivă analitică în abordarea obiectului ca deja-făcut (*pre-dat*), căutând la modelul lui *cum* (de) s-a făcut. Complementar și sensibil diferit, expresivitatea ne orientează către un *ce* din orizont, implicând aventura cunoașterii prin *trăire*. Ea accentuează simultan-interogativ în două feluri: motivațional – oare *de asta este* (s-a făcut)?; investigativ – oare *ce a (mai) rămas* dincolo-de-făcut (ca încă-nefăcut sau neafiat)?

Dar, în vreme ce competența poate fi delegată, prin ștafetare formativă (constitutivă) – obiectul de referință fiind abstras parcursului temporal –, trăirea nu poate fi decât aici-acum, în circumstanța persoanei ca atare (institativă) și care tocmai ce se petrece (experiențial) – timpuită fiind laolaltă cu obiectul prin intermediul căruia și trece (existentțial). Continuând în același registru filozofic, oricare idee este completă în sine (abstract de conținut) și, odată concretizată în circumstanța realității – ea însăși un tot-grămadă de resturi/fragmente –, i se relevă insuficiența. Așadar, proiectul componistic simbolizează un mod *exemplar*-(de)-complet care, apoi, în faza concretizării sonore, ne apare drept oarecum-ceva *expresiv*-(de)-neîntregit. De aici și probabilitatea *misterului* imanent Operei-în-Act. Este un paradox continuu, tensionând fertil gândirea și simțirea muzicale.

A.A.: Aveți o lirică aparte, o aplecare pentru plastic, creând adevărate tablouri sonore...

G.B.: În toate genurile exprimării mele componistice mă comport sub semnul unui lirism personal. Atât în faza inițială, inspirativă sau proiectivă, cât și în aceea finală, tehnică sau decizională, practic intonațional de-parcursul monovocal al unei compoziții. Suprapuse, „monodiile” celor două faze nu prea sunt la unison. Adesea survine o diferență notabilă. Reflexiv, îmi rămâne să optez pentru ajustarea fie în sensul accentuării proiectului – ca demers ideatic (exprimabil rațional, chiar cu riscul unor malformări estetice, uneori) – fie în cel al profilării faptului – ca travaliu artistic (expresivizabil intuitiv, aici existând însă riscul unor încântări diletantice). Două exemple pozitive:

1. Poemul pentru cor și orchestră „*Tocirea*” (2006), pe versuri de Nichita Stănescu, mi-a fost inspirat de ritmica unei recitări făcute chiar de magnificul poet (înregistrată pe un disc Electrecord). Într-o seară, dar ani mai târziu de la momentul acestei fascinante *audiții*, am compus aproape dintr-o respirație prozodia (conductul ritmic) al întregii lucrări. Ulterior, selecția, organizarea înălțimilor și orchestrația au reprezentat demersuri mai degrabă administrativ-regizorale, de dramatizare muzicală. Este situația când am ajustat ideatica proiectului în favoarea abordării intuitive, bazându-mă pe empatia cu textul poetic rostit. Prima audiție a beneficiat de semnătura interpretativă a Orchestrei de Cameră și Corului Academic Radio, dirijate de Cristian Brâncuși, respectiv Dan Mihai Goia. Piesa a fost distinsă în 2008 cu Premiul UCMR pentru creație vocal-simfonică.

2. Într-o altă piesă, „*Povestea unei aripi*” (1985) pentru șapte clarinete (sopran în si bemol) – al cărei titlu dă și genericul primului meu CD cu lucrări camerale – viziunea proiectului mi-a fost stimulată de *lectura* unei povești a lui Garcia Marquez intitulată „*Un domn foarte bătrân cu niște aripi enorme*”. Ideea pe care am întrezărit-o în subtext consta în etapizarea unui proces de *descensio*, imaginat de mine în șapte trepte, odată cu transfigurarea esteticii sonore dinspre spectral către modal, și, sintactic, dinspre *pluri* către *mono*. Este expresia unei deveniri de la strigăt la cânt. A fost o elaborare

efectiv la masă, probată *into-rațional*. Lucrarea s-a prezentat atât prin mixarea în bandă a șase dintre cele șapte voci instrumentale, ultima fiind *live*, toate fiind puse în execuție de prietenul Dan Avramovici, cât și cu un ansamblu de clarinetiști (în 1986), ca urmare a premierii la secțiunea de compoziție a Concursului „Gh. Dima” organizat de Conservatorul din Cluj.

A.A.: Cât de importantă este forma, arhitectonica unei lucrări și ce ar aduce după sine lipsa ei?

G.B.: Raportat oricărui *dat* muzical, semnificantul este conștiința participativă. Ca *semnal*, sunetul este instrumentat prin formule de-*suprafață*, vocabulând cu termeni convenționali, dintr-un limbaj constituit prin aglutinări aluvionare quasi-istorice, precum obiceiurile. În exprimarea artistică însă, suntem încântați de muzicalitatea unui sunet de-*profunzime*, sedimentat prin tradiție. De această dată forma se vedește ca *valoare* de expresivitate (ideatică) iar nu doar ca expresie metodologică (tehnică). Chiar dacă putem abstrage mental dintr-o muzică scheme sau tipare, identificând norme de sistematizare a elementelor sonore, forma muzicală reprezintă un *proces* (de devenire) iar nu o *ipostază* (cadru de expunere). Numai didactic analogia între un proiect componistic și unul arhitectonic poate fi sugestiv-lucrativă. Pe plan artistic, acolo unde survine *trăirea*, forma trece din expozitiv în transformațional, respectiv din static în dinamic, dobândind *unicitate prin expresivitate* odată cu eliberarea de referința exemplară a unui model abstract, impersonal și reversibil (multiplicabil). Prin urmare, nu poate să fie muzică și să nu existe formă, adică muzică *informă*, câtă vreme de-audiatul este recondiționat prin reflecție, ca *ascultare*. Funcționalitatea formei muzicale ni se relevă astfel printr-o *expresie călăuzitoare spre posibilitatea ascultării*, sublimând impresia audierii. Abia aici se poate vorbi de o relație spirituală cu și prin muzică. Spre deosebire de audiție, luând ca obiect cultural *estetica* sonorității (suprafața exterioară, vizibilă spre admirare) iar ca efect armonic *impresia* acesteia (emoția, ca suprafață interioară, simțită întru afectare), noema unui fapt de *ascultare* este *forma ideatică* din și prin care se dobândește un *înțeles axiologic*, menit să releve ca atare o *valoare de sens*.

Aș spune și că, după cum limbajul muzical ține de Logos – ca selecție și sistematizare (imperativă, normativă, limitativă, logic-ordonatoare) *ritmică* –, iar concretitudinea sonoră generează o stare de Ethos – ca sentiment al valorii (disciplinative, etice, delimitative, intuitiv-ascensionale) *armonice* –, ideatica formei muzicale evocă Telosul – ca orientare într-un proces incadențial de realizare catartică pe un nivel superior (creativ, spiritual, deschis, inspirativ-transcendent) *melodic*.

Am menționat mai sus trei termeni cu valoare de coordonate, proprii gândirii și practicii muzicale – *melodia*, *armonia* și *ritmul* –, asupra cărora voi zăbovi puțin, spre lămurirea funcțiilor specifice fiecăruia într-un demers formal¹.

MELODIA se *profilează* în *dinamica* undei de *continuitate* (dezlmitare), prin *intensia* (resortul) unui *ton interior* (imersiv, atributiv), echivalent *sentimentului de sine* (ca intenție de evoluție și vocație spirituală), *receptat* în *sfera* unei *sensibilități* de ordin *sufletesc* (afectiv), implicând ideea de Substanță. Orientativ (inspirativ) și *introspectiv* (reflexiv) ține de Telos (ca proces ființial-catarctic).

ARMONIA se *instituie* în *atmosfera* relațiilor de *locativitate* (delimitare), prin *contensia* (diapazonul) unui *ton rezonator* (împrejmuitor, contributiv), sinonim *senzației de adecvare* (ca acordaj de ansamblu și ambianță culturală), *conceput* în arealul unei *virtualități* de ordin *mental* (rațional), implicând ideea de Spațiu. Critic (axiologic) și *retrospectiv* (rezumativ) ține de Ethos (ca valoare etic-activă).

RITMUL se *marchează* în *secvențialitatea* modului de *mișcare* (instrumentare), prin *extensia* (proiecția) unui *ton exterior* (pulsativ, articulatoriu), simetrizabil acțiunii de *pășire fizică* (ca fapt de motricitate și posibilitate naturală), *concretizat* pe traseul unei *discursivități* de ordin *structural* (intervalic), implicând ideea de Timp. Caracterial (formal) și *prospectiv* (informațional) ține de Logos (ca funcție disciplinativ-lucrativă).

¹ Cele expuse aici nu redau *expresis verbis* formulări făcute anterior (în alte texte publicate). Ele sunt însă inedite reformulări în același areal tematic care mă preocupă de multă vreme.

Asociate în perechi de câte două sau trei, coordonatele fundamentale gândirii muzicale (de mai sus) pot redefini forma operei interpretativ-componistice pe niveluri de supraordonare.

- Melo+armo = **Melarmonie**
- *esteticitate* (chip de asemănare), expresivitate, contornabilitate (aspectare, prezentare);
- Melo+ritm = **Meloritm**
- *textualitate* (unitate de sens/formulare), cantabilitate, monovocalitate (apropriere, purtare);
- Armo+ritm = **Armoritm**
- *constitutivitate* (mod de asamblare), instrumentalitate, orchestrație (distribuire, concertare);
- Melo+armo+ritm = **Melarmoritm**
- *artisticitate* (lucrare de calitate, Operă), exemplaritate, memorabilitate (întemeiere).

Toate cele sintetizate în acest capitol-moment al interviului, stimulativ pentru mine și pentru care vă mulțumesc, sper să le deschid în textul unui articol mai amplu, expozabil, probabil, tot în paginile revistei Muzica.

A.A.: Dacă nu ați fi urmat o carieră muzicală ce altceva ați fi făcut? Cu siguranță o preocupare tot în zona artistică, poate ați fi fost poet?

G.B.: Hm, nostim! Induceți prin această întrebare o perspectivă ludică. Nu putem alege chiar așa, ca într-un joc, tocmai pentru că suntem prinși radical în estimea propriei vieți. Aici nu ne putem mișca prin simetrii de tip dus-întors fără riscul de a ne scădea din durata fiirii noastre, întrucât scenariile incluse *fiindului probabil* nu se pot elabora cu totul obiectiv, pe bază de analiză statistică și prognoză. După cum mi se pare că sunt, bănuiesc doar că, dacă nu ar fi fost să fiu muzician, poate aș fi „ales” filozofia. Așa cum elocvent prezintă Gabriel Liiceanu în cartea sa „*Nebunia de a gândi cu mintea ta*”, atunci când vorbește despre diferența dintre *otium* și *negotium*, respectiv dintre gândirea reflexivă (ideatică, vocațională), suspendată (detimpuită) din arealul preocupărilor cotidiene, de existență, și aceea lucrativă (practică, circumstanțială), angrenată imperativ

în teritoriul facticității necesare (în imediat), cred că și compozitorul, asemenea filozofului, își permite răgazul *răstimpului* atunci când, în loc să artizaneze muzică (servindu-i pe ceilalți cu impresii de cantabilitate), concepe forme, făcând să tresară cugetul semenilor cu „stranii” efuziuni de interogativitate, determinându-i discret să „cadă pe gânduri”. Dar, permițându-mi o analogie între filozof/gânditor și compozitor (ca interpret întru gândirea muzicală), așa cum spune același autor-filozof: „Ca să existe gândire (componistică (n.mea)) este nevoie în primul rând de *tehnică* - dobândită prin *conectarea fericită* a obiectului gândirii la istoria gândirii lui. Întâlnirea la sursă cu predecesorii presupune deprinderea *uneltelor filozofiei* și lungul drum al parcurgerii și înțelegerii gânditorilor clasici. În al doilea rând, este nevoie de o *tehnică a gândirii*, de a face ca gândul să progreseze (adică să *interpreteze componistic*, zic eu) în direcția dorită, pe scurt, de o metodă. [...] În istoria gândirii contemporane această tehnică a gândirii s-a numit *văz fenomenologic*.” Termenul mi se pare excelent și printr-o anume forță de sugestie. În accepțiunea componisticii muzicale l-aș numi *auz-fenomenologic*. Liiceanu explică mai departe: „Ce este văzul (auzul) fenomenologic? Este un tip de gândire (și nu un „simț”) care are nevoie de o capacitate prealabilă a mirării.” – ceea ce eu aș numi drept *uimire inspirativă*. [...] „Mirarea gândirii trebuie să atingă ființa lucrurilor de care nimeni nu se mai miră. Iar lucrurile de care nimeni nu se mai miră sunt tocmai cele pe care le întâlnim la fiecare pas și care, prin îndelunga lor frecvență, au căzut direct în subînțeles.” Mutatis mutandis, compozitorul pornește și el tot de la lucruri extrem de comune, redundant de banale și, totodată, anonim de cotidiene. Numai că felul lui de a se întreba privitor la *cum* (de sunt astfel cele de-auzit) nu se cuvântează, ci se intonează lăuntric, metamorfozând, cu magică măiestrie, sunetul ordinar într-o estime de cant. Astfel, prin știința, voința și harul interpretării componistice, oricare sunet stradal/grosier, fie el zgomot sau simplă melodioară de amorțit plictisul, se poate eleva ca *valoare Tematică*, potențând generic posibilitatea fundamentării unui edificiu Simfonic (cosmogonic).

A.A.: Scrieți frecvent articole, pe teme diverse, dar păreți a fi preocupat și de evoluția muzicii românești („Gânduri despre muzica românească” din revista Muzica – 2002, „Poate să placă publicului muzica zilelor noastre?” din Actualitatea Muzicală – 2004).

G.B.: De fapt, sunt două titluri acordate de redactorii revistelor pomenite, Irinel Anghel, respectiv, Mihai Cosma, ca tribune generice pentru expunerea propriilor opinii de către diferiți compozitori și muzicologi. Mărturisesc că nu am avut în vedere în mod bine documentat și riguros sistematizat fenomenul, conduita sau estetica muzicii românești. Desigur, se poate face acest lucru, iar cele două festivaluri internaționale organizate de UCMR – „Săptămâna Internațională a Muzicii Noi” și „Meridian”, pe lângă o sumedenie de alte manifestări aflate generic sub tematica „Zilele Muzicii Românești” – oferă o imensă bază de date. Chiar dacă, profesional și nu numai, mă interesează ce și cum compun ceilalți, contemporani sau clasici, de aici sau de oriunde, nu mă preocup în mod științific (muzicologic) de acest aspect, ci doar informal (empiric). Mai degrabă sunt interesat de abordarea fenomenologică, încercând să deslușesc relațiile subtile de structură și conținut ale gândirii muzicale în genericul sau arhetipalitatea ei, ca forță modelatoare. Recunosc însă că sunt anumite expresii ale folclorului muzical românesc care m-au fascinat încă de copil. Nu le-am citat niciodată ca atare și nici nu m-am simțit tentat să le imit (degajându-le în lucrările proprii – exceptând, pe alocuri, stilizările din „*Suita pentru pian pe teme de colinde populare românești*” culese de Béla Bartók și „*Sonata pentru clarinet și pian*”, scrise în anii de conservator, ca și unele lucrări corale), dar le am adesea drept referință launtrică, fără a mă aventura în abordări demonstrativ-erudiționale de virtuozitate teoretică.

A.A.: Acum mulți ani ați deschis un ”Iacăt” (așa cum spuneți chiar dvs.), cel al fenomenologiei actului componistic iar în 2015 ați încercat să schițați o adevărată teorie generală în volumul dvs. „Opera sonoră – niveluri în perspectivă oblică” apărut la Editura Muzicală. Vorbiți-mi despre acest demers și cui se adresează el?

G.B.: Într-un fel, cred că am atins deja acest subiect. Volumul la care v-ați referit (singurul publicat până acum) cuprinde o sumă de eseuri având în comun interogația privitor la Opera Muzicală ca fenomen artistic și lucru sonor. Mai toate textele exprimă *deschideri* de perspectivizare asupra aceluiași peisaj cultural populat de operele sonore ca lucruri care, mișcându-se aparent, sunt percepute cu atribute de ființialitate. Demersurile de itinerare sunt trasate doar ca faze de început. Prin anumite strategii (figuri, tablouri, scheme logic/poetic-verbale) de sugestivitate (mai mult sau mai puțin reușită, criptică uneori), ele urmăresc să tresară conștiința celui care tocmai ce caută. Sunt discrete chemări (atenționări) adresate celui aflat deja pe drumul propriilor întrebări cugetătoare. De dragul rigorii, trebuie să precizez că nu eu sunt cel care a folosit termenul de „Iacăt”, ci Dan Dediu, referindu-se la contribuția sa în domeniul fenomenologiei muzicale, cotându-mă și pe mine acestui demers în onoranta prefață făcută volumului meu de eseuri de care tocmai ați și am pomenit.

A.A.: Este o lucrare muzicală închipuirea creatorului ei? Dacă da, în ce sens?

G.B.: Pentru o bună cugetare spre adevăr, termenul de *creator* nu este tocmai înlesnitor. Teoretic, este labirintic. Practic, generează confuzie. La limită, îi pot admite utilitatea doar ca metaforă. Creatorul subzistă în câmpul metafizicii și al miracolului. Cognitiv, omul și-l poate *închipui* (pe criterii de asemănare/neasemănare cu știutul și/sau sentimentul de sine), fără să-l poată contempla revelatoriu, dincolo de extazul sau exaltarea autosugestiei. La scară cultural-umană, prefer termenul generic de *Interpret*, prizabil gândirii muzicale prin trei funcții: *Compozitor* – *concepe* (proiectează) un mod de configurare sonoră; *Instrumentist* – *prezintă* (intonează) un discurs muzical; *Ascultător* – *accede* (gândește) la un înțeles metamuzical. Cele trei funcții sunt active în mod conjugat. Diferența survine la nivelul lucrativ al exprimării: compozitorul *notează* partituri – ca expresii grafice (vizuale); instrumentistul *cântă* sunete – ca expresii muzicale (auditive); ascultătorul *meditează* sensuri – ca expresii spirituale (de conștiință).

Dincolo de imaginar, relația *Creator-creație/creat* poate fi survolată autentic doar prin filozofare, singura modalitate propice fructificării nedumeririi. Oricum, dacă creatorul creează, acțiunea ca atare nu poate fi conjugată decât la timpul prezent, întrucât creația, în esență, necontenește. Creatul este doar în aparență ca ceea ce a fost făcut *miraculos* o (singură) dată (pentru totdeauna astfel) și la un prim/unic moment (mitic). Noi, desigur, ne putem percepe sub calificativul de *creaturi*, adică de lucruri finite (muritoare). Dar asta este o perspectivă fatalistă, căci, dacă suntem pe cale de a muri (încă de la naștere), atunci la ce bun să tot invocăm Creatorul, implorându-l pentru o derogare de la propriu-i Logos - ca să trăim mai mult, ca să suferim mai puțin etc. Iar dacă suntem creaturi, este irațional să admitem că putem, la rândul-ne, crea. Însă, din perspectivă religioasă, în raport cu instanța/entitatea divinității unice și atotcreatoare, prefer să cred că există un *rost către Bine* al acestui fapt secvențial-continuu, nu sub aspectul perfecționării (corectării erorilor) și nici sub cel al absolvirii (iertării greșelilor) de „păcatul originar”, ci sub imperativul armonizării în substanța Totului. Poate că Omul este cel chemat/așteptat ca *agent cosmogonic* spre a da la iveală o lume mai bună, determinând astfel miracolul unei *armonii pluriversale*. Iar faptul de a face muzică este semnul că da, este foarte probabilă această circumstanță de adevăr: de a investi Totul cu (sau jertfi Totului) o anume identitate/vocație de *expresivitate-în-ordine* și *armonie-în-dezordine*, conferindu-i prin aceasta un *Chip de asemănare* cu ceea ce și Omul speră/visează (dorindu-și) să fie. Făcând muzică, Omul comportă un act sublimativ referit Totului (divin) în și din care își are ființarea. Deși nu poate decât închipui (interpretativ), nu și *întruchipa* (creator), stă totuși în puțința Omului să-i inspire Totului creativitatea într-un sens uman, (în)devenindu-l calitativ ca *Tot Omenos*.

A.A.: O posibilă teorie despre viitorul muzicii românești (așa-zis academice)?

G.B.: O, sunt departe de o atare competență. Muzica nu este nici întru totul fizică și nici pe deplin metafizică. Este fenomenal-spirituală. În actuala atomizare culturală e greu să-ți

mai imaginezi o ipostază probabilă cândva ori să întrezărești o direcție, întrucâtva. Determinantele sunt complexe și multiple. Ca să le surprinzi „mecanica” (legitatea), pe traseul cauză-efect, ori „destinuirea” (finalitatea), sub raportul de voință (intenție)-realizare (fapt), ar trebui să te situezi într-o a n -a dimensiune. Admițând că, pentru noi, care ne cuprindem fizic/rațional doar în trei dimensiuni de Spațiu (anistorice, expirative) plus una de Timp (istoric/ciclic, inspirativ), Spiritul este o metadimensiune (a -spațial-temporală și aprioric creatoare), între cele fizice și până la aceasta dintotdeauna s-ar ascunde intervalul unui număr posibil infinit de *alte*-dimensiuni. Cum să anticipăm, chiar și numai imaginativ-teoretic/-descriptiv, muzica viitorului? Poate doar prin viziuni oniric-revelatorii... Spre deosebire de tehnologie, arta unei epoci nu cred că poate fi prescrisă și nici prezisă. Trăim constelați într-un eon (cuantic) din a cărui pleromă toate cele dinainte, ca și cele posibile de-a fi cândva, sunt modulate percepției prin cultura epocii noastre, în organicitatea unei relații de ordin evolutiv: *dinspre-ascendent* – *înspre-descendent*, din care ne și deducem rostul. Zicerea despre ele, eventual, nu poate fi decât *metafora* unei premoniții, a unei viziuni rememorative; aserțiunea unei simple iluzii. Cred, de aceea, că una din funcțiile fundamentale utile ale artei este să ne împiedice elegant alunecarea în siajul iluziei.

Deși subtilă, există totuși o sensibilă diferență între închipuirea dinăuntru, inspirativ-familiară și *intim-lămuritoare*, a cărei întremătoare ivire în lume se prezintă ca mod de încuprindere prin *Operă* (interpretarea asumat-autentică), și închipuirea dinafară, *hipnotic-amăgitoare* și încrementor-nefamiliară (paradox al inocenței în nevoie), ce tulbură firea cu fantasmе seducătoare, nimicitor de vide (ca false interpretări), presărind pe de-văzutul lumii urme de *de(s)*cuprindere înfipte strigător și insular ca *evenimente*. Disparitatea lor nu va putea coagula nicicând într-o soliditate continentală, ca Eveniment. Act de ordin prim, ascensional, numai Opera poate să cultive, în mod nevăzut și de neprețuit, mereu o alta și alta din aceeași nesfârșită Operă întru Ființă. Evenimentele sunt doar efemere fapte secundare, dezidente și egotice, limite-resturi ponderând disipativ dintr-un aleatoriu discontinuum, înstrăinător de sine.

În adâncimea conștiinței gravitând de-lume Opera este acel ivit originar și *iluminator* al unei ascunderi fertil însuflețite dinspre autorul lăuntric, inefabil și relevabil ca de-*tăinuit* al Operei sale. De cealaltă parte, pe suprafața ludicei obișnuințe de-a cu-lumea, evenimentele neorânduiesc (cu) ordinare *luciri* de dezascundere mascate în chip de *vedete* palpabile, neconținut sterile și gratuit afabile. Vedeta ne este indusă pervers, comercial (prețuit), ca imagine-ambalaj a unei pseudo-opere de vândut/cumpărat spre a se consuma imediat, doar aici-acum și pe negândite; ca mod de a-ți „trăi” nesățios *evenimentțialitatea* clipei. De aici și alegerea locului în-lumirii: Opera se prezintă protocolar în deschisul unei instituții adecvate ca fond-de-tăcere și spațiu-de-rezonanță – sala de concert, de teatru, de lectură, de cinema; evenimentele se distribuie spontan în freamătul-zgomot ce închide asurzitor posibilitatea oricărei ascultări reflexive – strada, mall-ul, holul. Astfel, în vreme ce Opera ne prilejuiește *dezvățul de timp*, orientându-ne călăuzitor și onest spre transcendența spiritului creator, evenimentele ne *înrobesc cu timp*, îmbrâncindu-ne rătăcitor și perfid sub seductivitatea necesităților futele și incidente. În cele din urmă, aș spune că dacă arta ne insuflă *ființialitate* – din deplinul Ființei ce (ne) este –, fantasma, dimpotrivă, ne soarbe avid, *desființial* – din deja atât de puținul ființei ce (ne) suntem.

Amplific momentul acestei digresiuni filozofice referindu-mă la doi poli atractori ale căror forțe interferează în registrul Omului cultural: *naturalul* și *spiritualul*. Dacă *naturalul* reprezintă originea fenomenală a umanului, care necontenește condițional determinându-l din *sub-fiirea* sa, ca deschis-închizător (precum pământul), respectiv ca limitare în fiire (*putința* de posibilitate), *spiritualul* reprezintă o origine ființială, neconținut eliberator din *peste-firea* omenească, ca fel de cuprindere prin *de-cuprindere* (asemenea cerului) sau dezlmitare în ființare (*voiuța* de străduire). Raportat naturii ce-o conține, Omul necontenește secvențial (formal, istoric) *în* lume, prin consecutivitatea generațiilor *epocale* (memorabile, narative/discursive); referit spiritului în care este conținut, Omul ființează continuu (informal, ciclic) *ca* lume, prin radiația substratificării generațiilor

cosmogonice (imemoriale, inspirative/incursive). Perspectiva naturală o putem asocia bazinului de resort arhetipal al *rostirii* (articulației) instrumentale, orientată prin cromatică reperelor de existență (necesitate). De cealaltă parte, spiritualul este diatonic paradigmei de *intonabilitate* vocală, asimilabilă prin infuziile de transcendență (libertate).

În estimeea sa, *Omul actual nu poate fi decât cultural*. Parcurșiv, el ponderează alternativ: *dinspre-natural*, ca pășire lucrativă (cu *abnegație*), analog *dansului* (motricității în sincronie); *dinspre-spiritual*, ca pășire nostalgică, invocativă (cu *dor*), asemenea *refrenului* (ciclicității în unisonie). Incursiv, Omul cultural imponderează simultan: *înspre-natural*, ca alunecare instinctuală (temătoare, reactivă), simetric *strigătului*; *înspre-spiritual*, ca plutire inspirativă (eroică, activă), echivalent *cântului*. Dansul, referenul, strigătul și cântul cardinalizează cuaternitatea Omului cultural ca aflat-fiindu-și în(spre) și din(spre) lumea ivirii sale.

Alterarea Omului cultural nu-l redă ca natură animalieră. Nici sublimarea nu-l relevă ca spirit elevat. Ispita Omului cultural este: din umbra-mprejurul ființei sale, ca mineralizare naturală, *neființa* – tăcere vidă (inflexivă, absorbantă); din neveghea conștiinței proprii, ca diluare spirituală, *neștiința* – zgomot absurd (ireflexiv, disturbator). Deculturat astfel, omul condensează caracterial în *monstruos* (din fire) și *vinovat* (din conștiință). Adversativ, monstruosul vrea să *distrugă* tot ceea ce nu poate avea cu totul și dintr-o dată. Parșiv, vinovatul tinde să *ascundă* tot ceea ce nu poate pricepe și realiza onest, autentic. În mod necesar, continența și coeziunea Omului cultural sunt antrenate prin orientarea *etică* a conștiinței sale.

Odată orizontul etic încețoșat, Omul cultural va luneca-n abisul *plictisului*. Spontan, va încerca să și-l inhibe prin abordări diletantice, consumând satisfacție. Sistematic, va căuta să-l oculteze prin aspecte de falsitate, debitând „reclame”. Deconturat ca masă (anonim), incultul naiv va plonja fără urmă în divertimentul la modă (de conformitate, imitabil). Mascăt cu o identitate (anume), incultul inteligent se va insinua marcant unei elite, simulând Opera ca trăire de adevăr (exemplaritate, universalitate). Prin efect, ambele atitudini sunt catastrofice.

Oare, acum, în contingentul (fiindul cotidian al) Omului cultural, nu dereglarea etică – ca declin moral și axiologic – ne infioară?

A.A.: Vă puteți alătura, ca estetică, stil, predilecții creatoare, unui grup anume de compozitori, poate unei generații?

G.B.: Cu siguranță, cineva care mi-ar analiza opera de până acum, ar putea-o face. Eu nu mă încumet, deoarece nu beneficiaz suficient de intervalul optim pentru o asemenea privire critic-contemplativă și/sau retrospectiv-clasificatoare. Mai tot timpul mă (re)găsesc în faptul interpretativ de a compune. Pentru mine e destul!

SUMMARY

Andra Apostu Dialogue with George Balint

George Balint: In all the types of compositional expression, my approach is defined by a personal lyricism, as I *sing* my works. Both in the initial, inspirational and/or projective (questioning) stage, as well as in the last, technical and/or decisional (assertive) stage, practically mono-vocally throughout a certain musical composition. Although they are overlapping, the two “monodies” are not always in tune with one another. One can often hear a significant contrast between them. Therefore, as a reflection, my option is to perform an abridgment, either in the sense of *project emphasis* - as an idealistic endeavour (it can be rationally expressed, even if there is the risk of an esthetical prejudice, in some contexts) – or in the sense of *shaping the fact* – as an artistic endeavour (it can be expressed intuitively, however, there is also here another type of risk, that of amateurish delight). Basically speaking, the music I create at the compositional level is, equally, a form of *questionable thinking* and a way of *addresative expression*, both a state, as well as an individual way of existing.

Traducerea rezumatului: Maria Alexandra Ganea