

INTERVIURI

De vorbă cu Cristian Bence-Muk

Andra Apostu



Școala de compoziție de la Cluj, așa cum a fost ea creionată peste timp de Sigismund Toduță, Cornel Țăranu, Valentin Timaru, Adrian Pop și nu numai, se bucură de continuitate, păstrând echilibrul între tradiție și noutate. Exact în acest punct se află compozitorul Cristian Bence-Muk, muzician activ și pasionat, cu un declarat respect pentru ce a primit de la maeștrii săi dar și ancorat în prezent; nu mă refer aici doar la compozițiile sale ci la întregul său „eu” artistic exprimat atât în

plan strict muzical dar și în proiectele pe care le inițiază și coordonează.

A.A.: Dragă Cristian, ești muzician de mic, ai studiat vioara, instrument care educă auzul poate cel mai bine dintre toate instrumentele „clasice”, cum ai optat pentru a scrie muzică? Ce ți-a stârnit interesul într-un domeniu atât de complex cum este compoziția muzicală?

C.B-M.: Într-adevăr, am început studiul vioarei la 6 ani, cu doamna profesor Nickel Georgeta, care era și vecina noastră, în Deva, iar apoi, din clasa a treia până la terminarea studiilor liceale, la Liceul de Muzică „Sigismund Toduță” din Deva, am continuat cu domnul profesor Soltan Viorel (un om și un muzician cu totul deosebit, care m-a învățat că trăirea în prezența muzicii nu se face în teamă, ci cu bucurie), cu care am lucrat în particular și teorie-solfegiu-dicteu, dar și elemente de teoria instrumentelor, o perioadă și o colaborare de neuitat. Nu m-am despărțit cu totul de vioară nici în studenție, deoarece în toți cei cinci ani am parcurs modulul de instrument secundar, vioară, sub îndrumarea prof. univ. dr. Valeriu Maior. Mama mea îmi reamintește că încă din clasa I m-a surprins cântând la vioară melodii noi, ce nu apăreau în manualul de vioară, și când m-a întrebat ce fac, se pare că i-am răspuns: „Compun. Nu e greu să compui”. Desigur, între timp, mi-am nuanțat semnificativ această opinie. Dorința de a deveni compozitor a reapărut cu putere în clasa a zecea – doream să fondez o trupă rock și să compun rock simfonic, iar profesorul meu de teorie-solfegiu-dicteu, de la clasă, prof. Tiberiu Bardan (un om providențial, pentru mine), a intuit în mod extraordinar acest lucru, deși nu i l-am împărtășit niciodată și mi-a recomandat să încep să studiez compoziția cu un profesor de la Cluj. Tot dânsul m-a prezentat domnului profesor Valentin Timaru, aspect care mi-a marcat profund viața și evoluția profesională până astăzi, deoarece pe lângă inițierea în compoziție (1994-1997), în paralel cu pregătirea pentru admiterea la Academia de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca, domnul profesor Timaru a mijlocit ca, odată admis la Compoziție, să studiez la clasa profesor univ. dr. Hans Peter Türk (un muzician și un om extraordinar, un adevărat model profesional, pedagogic și uman), iar apoi, după terminarea studiilor de licență, mi-a oferit ocazia de a deveni preparator (ulterior asistent, lector și conferențiar) la disciplina Forme și Analiză muzicală. Revenind la pasiunea pentru compoziție muzicală trebuie să-ți povestesc

despre o altă preocupare a mea, literatura, deoarece cred că există o legătură între cele două, în cazul meu. În copilărie am manifestat un talent literar promițător, concretizat în mici nuvele proprii, povestiri sau chiar scurte romane începute și neterminate, în compuneri de mare succes la ora de Limba și literatura română (compunerile libere erau preferatele mele, iar profesoara mea de română era convinsă că voi ajunge scriitor și mi-a cerut să-i promit că primul volum i-l voi dedica), dar și în improvizarea și povestirea pe loc a unor povești (necitite vreodată) în fața întregii clase, în ciclul primar. Totul a început cu un concurs de spus povești, pe care l-am câștigat cu singura poveste citită de-adevăratelea în acea perioadă, *Muzicanții din Bremen* de Frații Grimm, iar apoi, de fiecare dată când învățătoarea noastră avea de realizat diverse situații, raportări sau când întârzia, eu ieșeam în fața clasei și le spuneam povești, inventate pe loc, iar colegii mei se pare că mă ascultau cu mare interes, dat fiind că promisem titlul de cea mai cuminte clasă din școală. S-a întâmplat odată ca directorul școlii să vină în inspecție, special pentru a asculta cum inventez povești (este vorba de același profesor Tiberiu Bardan). Eu văd o legătură între această pasiune și compoziție; cred că pasiunea de a inventa și a nara s-au transferat în muzică, de aceea, multe dintre lucrările mele muzicale au o tematică, o idee clară sau chiar un fir narativ, cu alte cuvinte, de fiecare dată când scriu o piesă și ea este prezentată public regăsesc ceva din acel fior deosebit trăit în fața clasei, din vremea când inventam povești pentru un altfel de public: colegii mei.

A.A.: Cât ai fost student la Academia de Muzică „Gh. Dima” din Cluj ai avut un model de urmat, un compozitor preferat cu care ai fost compatibil cumva în concepțiile de creație, poate în tehnici, în stil?

C.B-M.: În primul rând, am avut parte de o generație de profesori, adevărați monștri sacri, compozitori importanți și autori ai multor volume muzicologice de referință: Hans Peter Türk, Cornel Țăranu, Valentin Timaru, Ede Terényi, Constantin Râpă, Cristian Misievici, Péter Szegő, dar și Adrian Pop (care nu mi-a fost profesor direct, dar de la care am învățat foarte multe lucruri ulterior, ca preparator, asistent, continuând și astăzi să învăț, grație colaborării pe care o avem în cadrul cursului său de compoziție, unde eu predau parte din

seminarii). Trebuie să mărturisesc sincer, că această enumerare nu este una formală ori protocolară, eu chiar cred că am învățat enorm de la acești maeștri, fiecare, în felul său, a reprezentat și poate reprezenta un model de compozitor, muzicolog, muzician, intelectual, deschizându-mi o perspectivă înaltă asupra a ceea ce ar trebui să însemne un profil academic. Datorită unor factori multipli – schimbarea profundă a felului de viață, incluzând aici provocările digitale, viteza supersonică a vieții noastre, în general (poate cu excepția acestei perioade de pandemie, care ne-a pus pe toți pe pauză și ne-a oferit un *screenshot* al adevăratelor noastre probleme, deoarece atunci când nu mai poți privi în afară, privirea se redirecționează automat înăuntru), dar și datorită birocratizării maligne a sistemului universitar – eu cred că noi, generația noastră, foarte greu ne vom putea ridica la înălțimea profesorilor noștri, iar această formulare eufemistică are scopul de a masca, de fapt, teama mea că nu vom reuși.

Am menționat, deja, într-un paragraf anterior impactul extraordinar avut asupra mea al studiilor de Compoziție, desfășurate la clasa profesorului Hans Peter Türk. În perioada studiilor doctorale l-am cunoscut și pe compozitorul și profesorul Dan Dediu, în cadrul unor ateliere și cursuri de muzică contemporană la București și Breaza, iar personalitatea și anvergura sa profesională m-au fascinat profund. Însă, așa cum ai intuit încă din întrebare, am avut și niște super modele internaționale. Poate că liderul absolut al acestora pentru mine și dezvoltarea mea ulterioară a fost Witold Lutosławski, cu al său aleatorism controlat, profund apreciat și de maestrul meu, H.P. Türk. Și în prezent apreciez enorm muzica sa, regăsind mereu aspecte noi extraordinare și regăsindu-mă, chiar, în biografia sa: a studiat și vioara, alături de pian, iar până în jurul vârstei de 41 de ani a fost un super compozitor ancorat în tradiție, mărturie stând superbul său *Concert pentru orchestră* (1950-1954), cu toate elementele ce trimit la B. Bartók și I. Stravinski și abia ulterior s-a detașat de filonul tradițional, înscriindu-se în elita avangardei muzicale, prin lucrarea manifest a aleatorismului controlat, *Jeux Vénitiens* (1961), succedând unei alte lucrări ale sale de referință, *Muzica funebră* pentru orchestră de coarde. În limbajul și scriitura mea componistică actuală, utilizez elemente texturale aleatorice,

preluate și personalizate după modelul lui W. Lutosławski, alături de elemente discursive tradiționale, revalorizate într-un context postmodern. După părerea mea, marii compozitori care au stăpânit mai întâi tradiția, arătând că pot scrie și într-un limbaj cursiv, de sorginte tradițională, posedă o deosebită consistență și în creațiile lor importante de avangardă, acesta fiind și cazul lui György Ligeti, de exemplu. Și dincolo de toate lucrurile menționate mai sus, ca o încununare a pasiunii mele pentru W. Lutosławski, în una dintre fotografiile sale (probabil și datorită frizurii epocii) semăna izbitor cu bunicul meu, Muk Aladar.

A.A.: Lucrarea ta de finalizare a studiilor de doctorat a avut ca subiect genul operei și oratorului în creația proprie. Să înțelegem că genul vocal este cel în care te exprimi cel mai liber, cel mai bine?

C.B-M.: Cu cât mă gândesc mai mult la întrebarea ta, cu atât cred tot mai mult că ea emite o intuiție corectă. Teza mea de doctorat, *Aspecte actuale ale operei și oratorului în creația proprie* (2005, între timp publicată la Editura Media Musica în 2015 sub același titlu, dar dobândind și un subtitlu: *Particularități analitice*), coordonată de Acad. prof. univ. dr. Cornel Țăranu, analizează, aproape până la ultimul detaliu, două lucrări importante din creația proprie, oratoriul *Apocalipsa* și opera de cameră *Moara lui Călifar* (ambele lucrări au fost premiate la nivel național, prima a fost menționată în decizia juriului de a-mi conferi Premiul de Excelență pentru tineri compozitori, oferit de Uniunea Națională a Patronatului Român – 2005, iar opera de cameră a obținut Premiul U.C.M.R. – Filiala Cluj, pentru anul 2006). Pasiunea pentru voce poate că are legătură și cu pasiunea pentru literatură, deoarece atunci când scrii pentru voce ai nevoie de un text literar, care, implicit, îți oferă un înțeles, un subiect și o sursă importantă de inspirație. Eu am nevoie de acest subiect, chiar și în lucrările instrumentale, deoarece un fir narativ, oricât de vag schițat, îmi poate oferi sensul și coerența pe care eu le caut în muzica contemporană și pe care încerc să le ofer în piesele mele. Deseori, un public neavizat reacționează negativ în fața muzicii noi, afirmând că muzica nu are niciun sens. Acest lucru am încercat să-l evit, în primul rând pentru mine, deoarece eu am nevoie de sens, iar cel mai rău lucru care se poate întâmpla

unei piese proprii nu este ca ea să fie respinsă de public (deși cred că niciun compozitor sincer cu sine însuși și pe deplin sănătos mental nu-și dorește așa ceva) sau de specialiști, ci ca mie să nu-mi placă rezultatul final. Sunt convins că dacă mie îmi place ceea ce am scris (de preferat fiecare secundă a piesei), piesa respectivă va avea șanse mult mai mari să se regăsească și printre preferințele celorlalți. De aceea, opera de cameră a reprezentat o piatră de hotar în creația mea. Fiind o comandă a Fundației Ernst von Siemens din München (comandă intermediată de Dan Dediu, căruia îi sunt recunoscător pentru aceasta) și destinată a fi interpretată de celebrul ansamblu *Profil*, mi-am dorit foarte mult să iasă o lucrare deosebită, motiv pentru care, după finalizarea procesului propriu-zis de compoziție a operei, am mai zăbovit încă două luni istovitoare, în care am corectat, tăiat, refăcut astfel încât, în cele din urmă, fiecare milisecundă a piesei să mă satisfacă, să nu mă plictisească, să sune așa cum mi-am imaginat inițial sau chiar mai bine. Atunci am învățat o lecție esențială, și anume cât sunt de importante corecturile și ajustările finale, după ce fluxul componistic inițial a fost dus la bun sfârșit. Pentru mine, o piesă necorectată în acest mod e doar o schiță, iar astfel de corecturi intense și solicitante pot salva aproape orice lucrare, chiar și una care inițial nu părea prea reușită sau inspirată. Revenind la lucrările vocale, ca o confirmare a observației tale, prima piesă pe care eu am realizat-o și pe care o menționez în lista de lucrări proprii este o prelucrare corală a unei colinde folclorice românești, *În orașul Vifleem*, prelucrare ce datează din 1995, atunci când eram elev în clasa a X-a, iar cel care mă ghida, cu multă dedicare, prin labirintul compoziției, era, atunci, compozitorul, muzicologul și profesorul Valentin Timaru. Acest coruleț a fost și încă este interpretat de către coruri diverse, este accesibil tehnic și ca limbaj (urmărește un discurs modal diatonic) și am revenit de mai multe ori în creațiile mele asupra lui, ca un memento sau omagiu adus începutului aventurii mele componistice, utilizând această prelucrare, ca citat sau parafrază, în baletul de cameră *Strigoii* (2006), în lucrarea concertantă pentru vioară și orchestră de cameră *Transylvanian Seasons* (2012), dar și într-o prelucrare vocal-sinfonică omonimă din anul 2013, în cadrul unui proiect asupra căruia voi reveni, cu permisiunea ta, de

prelucrare vocal-simfonică a 27 de colinde folclorice românești. Pe lângă acestea, lucrările corale, singurul lied (de până acum), piesa *Momente memorabile din viața lui B.* (pentru bariton, mezzo-soprană și ansamblu), dar și cele 27 de aranjamente vocal-simfonice reprezintă concretizarea acestei pasiuni pentru scriitura vocală și potențialul său uriaș.

A.A.: Ai scris piese corale, vocale, camerale, simfonice, vocal-simfonice, operă de cameră și balet. Aș vrea tare mult să ne vorbești despre muzica ta din mai multe perspective: genurile pe care le abordezi cu predilecție, trăsături de stil, considerente de ordin estetic și, mai ales, ce lucrări consideri tu a fi fost esențiale pentru definirea ta de compozitor.

C.B-M.: Îți mulțumesc pentru această întrebare și sper să pot răspunde la nivelul așteptărilor și al ofertei tale generoase.

O periodizare plauzibilă, implicând subtile modificări de limbaj și abordare, cred că poate fi realizată în funcție de piatra de hotar din viața și cariera oricărui tânăr universitar, adică doctoratul, dar și în funcție de proiectele de cercetare ample pe care le-am inițiat și în cadrul cărora am avut șansa deosebită de a activa.

Astfel, cele trei lucrări compuse sau definitivate în perioada studiilor doctorale (2002-2005) reprezintă, pentru mine, opusuri deosebit de importante pentru dezvoltarea și creșterea mea muzicală și componistică, aducându-mi și aprecieri pozitive din partea colegilor de breaslă și a criticilor, dar și premii frumoase. Oratoriul *Apocalipsa* pentru soliști, cor mixt și orchestră, cu o durată de aproximativ 42 de minute a fost conceput ca lucrare de licență, sub îndrumarea maestrului meu, H. P. Türk, iar apoi, pentru a fi interpretat, a necesitat o reorchestrare și parțial transformare a părții a treia (dintre cele patru părți, precedate de un *Prolog* și succedate de un *Epilog*) în anul 2004, în timpul studiilor doctorale desfășurate sub îndrumarea maestrului Cornel Țăranu. Prima audiție absolută a avut loc în 9 iunie 2004, la București, cu orchestra de cameră a Radiodifuziunii, Corul Academic Radio, dirijat de Dan Mihai Goia, soliștii fiind tenorul Marian Someșan, baritonul Ștefan Popov și recitatorul Miklos Bács, fiul înegalabilului Ludovic Bács, sub bagheta căruia a debutat, de altfel, această piesă. Vă dați seama că o astfel de premieră nu este la îndemâna oricărui

tânăr absolvent compozitor, ilustru anonim. Acest eveniment muzical de neuitat pentru mine a fost posibil doar datorită profesorului Valentin Timaru (șeful meu direct în acea perioadă, eu activând ca preparator și realizând seminariile de Forme și Analiză muzicală), care a renunțat la programarea în concert a unei lucrări proprii în favoarea mea, convingându-l pe maestrul Ludovic Bács să-mi acorde o șansă. Ați mai auzit așa ceva? Eu, sincer vă spun, nu. Îmi dau seama scriind aceste rânduri că unii cititori nu vor găsi drept verosimile anumite fapte redade de mine, datorită generozității extraordinare a unor oameni deosebiți pe care am avut șansa să-i cunosc și să lucrez alături de ei sau sub îndrumarea lor; totuși, vă asigur de sinceritatea necosmetizată a conținutului acestui interviu. Limbajul muzical al oratorului se plasează în sfera unui modal cromatic, vehiculând liber totalul cromatic, dar gravitând, totuși, în jurul unor centri sonori modali, cu inserții aleatorice (în maniera lui W. Lutosławski), abordând forme muzicale standardizate și consacrate de tradiție (sonată, passacaglie etc), dar oferind impresia globală a unei exprimări actuale, contemporane.

A doua lucrare reprezentativă din perioada studiilor doctorale, *Opriți războiul!*, pentru 16 instrumente de coarde, a reprezentat un proiect componistic ce viza testarea limitelor coerenței unui discurs muzical ce opunea o temă modal-cromatică unei texturi sonore, care oscila prin microintervale, într-un cadru sonor parțial descriptiv, sugerând sirene, avioane, bombardamente, dar și cu un final cathartic, în care, rând pe rând, instrumentiștii abandonează speranța și se „predau” în fața „opresorului” (se ridică în picioare, cu mâinile la ceafă), până când o singură vioară rămâne să întrețină un licăr de speranță, undeva în registrul supraacut. În ciuda elementelor de avangardă prezente, piesa a avut un oarecare succes la public (fiind interpretată de două ori la Cluj-Napoca, în anii 2004 și 2005, în cadrul festivalurilor internaționale *Toamna muzicală clujeană* și *Cluj Modern*, de către orchestra *Giovani Musicisti*, dirijată de Cristian Sandu, dar și în anul 2011 la București, cu orchestra de cameră a Radiodifuziunii, sub bagheta lui Adrian Morar).

În cele din urmă, opera de cameră *Moara lui Călfar* a reprezentat prilejul experimentării sistematice a combinării elementelor polistilistice, opera fiind, în sine, un teritoriu

genuistic propice unor astfel de abordări. Dacă oratoriul *Apocalipsa* a avut la bază un libret biblic, selectat de mine, iar *Opriți războiul!* a pornit de la o idee programatică a protestului față de conflictele armate declanșate sau întreținute de marile puteri politice și militare la începutul secolului al XXI-lea, opera de cameră a fost inspirată de nuvela omonimă a lui Gala Galaction (a cărui lume fantastică mă fascinează și astăzi), cu un libret din nou realizat de mine, tot ca o continuare și manifestare a preocupărilor literare, menționate anterior. Aici, limbajul modal cromatic, elementele improvizatorice de tip aleatorism controlat, se îmbină cu citate folclorice, prelucrate în sens tradițional, tonal-funcțional, având rolul localizării spațiale și temporale a acțiunii. Melanjul astfel obținut a cunoscut până în prezent două prezentări publice memorabile: prima, în concert, în 20 martie 2005 la București, în sala „George Enescu” a U.N.M.B. cu ansamblu Profil, dirijat de Tiberiu Soare și soliștii: Martha Cristina Sandu (Tecla), Cătălin Petrescu (Stoicea), Ion Dimieru (Rovin) și Orest Pîslariu (Călifar), iar a doua interpretare a beneficiat și de o montare scenică și s-a desfășurat la Cluj-Napoca, în 2 aprilie 2007 (festivalul internațional *Cluj Modern*), în Sala Studio a Academiei de Muzică „Gh. Dima”, cu ansamblul *Giovani Musicisti*, dirijat de Cristian Sandu, cu soliștii Lucia Bulucz (Tecla), Cozmin Sime (Stoicea), Gheorghe Mogoșan (Rovin) și Petre Burcă (Călifar), în regia deosebit de inspirată a Ancăi Mihuț.

Ulterior acestei lucrări, experimentele personale în sens polistilistic au continuat o vreme prin lucrările *Radio.zip* (2006-2008), baletul de cameră *Strigoii* (2006), simfonia de cameră *Fun Land* (2007), *Golem* (2011) sau *Transylvanian Seasons* (2012) și se referă, în special la utilizarea elementelor folclorice (românești, țigănești, evreiești) sau a preluării unor citate (sau autocitate) din alte muzici (ca în gluma muzicală *Fun Land*).

Chiar dacă acest capitol al creației mele, prin prisma descrierii de mai sus, poate nu stârnește un interes prea mare în rândul iubitorilor de muzică nouă, totuși mă voi opri puțin asupra acestor lucrări, deoarece au reprezentat o etapă în dezvoltarea mea, iar lucrările enumerate au fost foarte bine primite de public la acea vreme, în țară și în străinătate.

Gluma muzicală *Radio.zip* (2008) a reprezentat o prescurtare a piesei *Radio* din 2006, cu o durată de 11 minute,

scrisă la solicitarea *Ansamblului Baroc Transilvania* (blockflöte, flauto dulce, clavecin și violoncel), lucrare, care, din păcate, nu a fost niciodată interpretată în versiunea integrală inițială, datorită destrămării componentei de atunci a ansamblului baroc. De această versiune, însă, se leagă o anecdotă grozavă, categoric un apogeu al activității mele de compozitor. Într-o seară, la o farmacie (în celălalt capăt al Clujului față de cartierul în care locuiam), încercând să valorific o rețetă scrisă pe numele meu, farmacistă (pe care nu o cunoșteam) mă întrebă: „Pentru cine este rețeta? Știu că este un compozitor cu numele Bence-Muk.” În acel moment, pentru câteva secunde, m-am simțit ca un superstar rock. Imediat, am aflat că doamna era soția unui membru al *Ansamblului Baroc Transilvania* și, întâmplător, povestiseră (probabil recent) despre piesa mea, pe care au apucat să o repete înainte de plecarea unuia dintre membrii ansamblului și se pare că le-a plăcut. Revenind la anul 2008, prescurtarea la cinci și apoi chiar la patru minute a fost realizată pentru ansamblul suedez de muzică contemporană *The pearls before swine experience*, a cărui repertoriu conținea doar piese de maxim cinci minute. Datorită acestui ansamblu celebru, precum și compozitorului Cristian Marina (care a realizat și organizat acest frumos proiect româno-suedez), piesa a fost interpretată cu succes la București (în cadrul SIMN 2008), Cluj-Napoca, dar și la Göteborg, Stockholm sau Lisabona, intrând, pentru o perioadă, în repertoriul suedezilor. Este vorba de o glumă muzicală polistilistică, sugerând un ascultător nervos care în permanență schimbă postul de radio, pendulând între patru posturi, în general, unul cu muzică contemporană, altul cu muzică folclorică românească, altul cu muzică barocă și ultimul cu jazz. Aceste premise au condus la o formă de sonată cu patru teme, contrastante din multe puncte de vedere, inclusiv stilistic, ulterior combinate, suprapuse și transformate în dezvoltare, revenind parțial în repriza prescurtată și foarte fragmentată de nervozitatea crescândă a ascultătorului, care, din ce în ce mai repede, schimbă posturile. Probabil datorită accesibilității sale (în receptarea sa de către un public divers), am primit multiple solicitări de transcriere a piesei pentru diferite combinații instrumentale, iar piesa a continuat să fie interpretată la București (2014, în cadrul

CIMRO-Days, dar și în 2019) și Timișoara (2018, în cadrul Festivalului internațional Timsonia, dar și cu alte ocazii).

Baletul de cameră *Strigoii* (2006) și simfonia de cameră *Fun Land* (2007) au fost scrise în cadrul primului proiect C.N.C.S.I.S., pentru un ansamblu instrumental alcătuit din 15 instrumentiști (câte un interpret la fiecare instrument de bază al orchestrei simfonice, acestora adăugându-li-se pianul și doi percuționiști), abordând două subgenuri mai puțin reprezentate în acea perioadă, cel puțin în peisajul muzical clujean. Elementele polistilistice, tratate în sens postmodern, vizează citatul folcloric în *Strigoii* (cu un libret propriu, bazat pe elemente de mitologie românească), respectiv parafraza sau autocitarea din lucrări anterioare în *Fun Land*, o simfonia *giocosa*, în fapt, tot o glumă muzicală, urmărind aventuri muzicale într-un parc de distracții (partitura are și o hartă color a distracțiilor și a traseului urmat de vizitatorul imaginar, concretizat în structura piesei și în numele secțiunilor sale).

Pentru a încheia această etapă a elementelor folclorice, din cadrul pieselor mele cu caracter asumat polistilistic, voi menționa piesa *Golem* (după fabulosul roman omonim al lui Gustav Meyrink), pentru clarinet, pian și muzică electronică (ce conține și un moment realizat în stil folcloric iudaic, piesă realizată în debutul celui de-al doilea proiect de cercetare C.N.C.S.), dar și *Transylvanian Seasons* pentru vioară și orchestră de cameră. În *Golem*, solistul schimbă mai multe clarinete în timpul piesei, de la clarinet în si bemol, la clarinet bas în si bemol și clarinet piccolo în mi bemol, dar interpretează un pasaj și la un instrument hibrid, improvizat din componentele clarinetului obișnuit în si bemol, întrebuintate parțial sau într-o combinație aparte. Lucrarea a fost interpretată în premieră la Cluj-Napoca (12 octombrie 2011, dar a fost reluată și în anul 2012 la Cluj-Napoca și Roma, iar în 2013 la Varșovia). Lucrarea concertantă *Transylvanian Seasons*, pentru vioară și orchestră de cameră, a fost scrisă la solicitarea unui foarte bun violonist, Daniel Szasz, concertmaestru al Orchestrei Simfonice din Alabama, care și-a dorit o replică contemporană și autohtonă a *Anotimpurilor* lui Vivaldi sau Piazzolla, cu elemente folclorice transilvănene. „Nicio comandă nu se refuză” – ne-a învățat domnul profesor Türk în studenție, motiv pentru care am realizat cu plăcere această piesă, care a fost bine primită atât la

premiera absolută din Cluj-Napoca (19 iunie 2015, cu Filarmonica de Stat „Transilvania”, solist: Daniel Szasz, dirijor: Tiberiu Resteșan), cât și la premiera americană din Alabama în două concerte succesive din aprilie 2018, cu același solist inegalabil, acompaniat de Alabama Symphony Orchestra, dirijată de Jan Wagner). Piesa este monopartită, având o durată de aproximativ 19 minute, cele patru anotimpuri reprezentând, fiecare câte o secțiune, iar *Iarna*, ca secțiune finală, conține și o autocitare (la corzi, în flageolete) a primului colind pe care l-am prelucrat pentru cor mixt în anul 1995 (*În orașul Vifleem*).

Dacă am amintit piesa *Golem* (2011), scrisă în cadrul celui de-al doilea proiect C.N.C..S., pe care l-am coordonat ca director de proiect, pentru a completa tabloul creativ al proiectului ar trebui să amintesc și piesa *21.12.2012* pentru cvartet de coarde și clarinet, cu referire la prezisa și neconcretizata apocalipsă maiășă, cu o primă audiție absolută la Cluj-Napoca (5 noiembrie 2012) în interpretarea fabuloasă a cvartetului de coarde de talie internațională *Arcadia* și a colegului de grant, nu mai puțin talentatul clarinetist, Răzvan Poptean. Ultima piesă scrisă în cadrul proiectului de cercetare este o altă glumă muzicală, pentru bariton, mezzo-soprană și ansamblu instrumental, *Momente memorabile din viața lui B.*, unde B. e Bulă, iar „libretul” este, de fapt, o colecție de bancuri, urmărind traseul „profesional” al celebrului personaj din folclorul urban, din clasa I și până la Conservator, unde, bineînțeles, se înscrie la Compoziție. În această piesă, pe lângă elementele de limbaj sonor deja menționate și în cazul altor lucrări, apare și elementul serial dodecafonic (utilizat parțial și în alte piese, ca de pildă în lucrarea pentru două pianе *A few musical horror scenes* – 2011 – piesă scrisă la comanda Concursului național Duo Pianistic, ca piesă impusă).

Cam tot din aceeași perioadă, cu unele dintre primele piese amintite mai sus, datează și *Meditațiile unui fagot singuratic* (2006), care, deși o piesă solo, a fost destul de des interpretată în România (Cluj-Napoca și București) și Franța (de cel puțin cinci ori, din câte am aflat), fiind foarte bine primită atât de specialiști, cât și de public. Este din nou vorba de o glumă muzicală, care, pe lângă limbajul modal cromatic vehiculat, utilizează intens tehnica extinsă, cu efecte comice, în unele

momente. Aceasta a fost scrisă special pentru proiectul doctoral al prietenului meu, fagotistul Florin Cârlejan, un muzician și un om cu totul deosebit. Ulterior, lucrarea a fost preluată și interpretată savuros de un alt muzician valoros, care mi-a devenit și prieten, Laurențiu Darie și care mi-a oferit noi interpretări memorabile. Structura piesei, pe lângă cele patru părți principale: *I – Duo?*, *II – Solo!*, *III – Trio??!* și *IV – Finale...*, conține și trei intermezzo-uri satirice, ce surprind, în viziunea mea, aspecte socio-politice ale anului 2006 din țara noastră. Astfel, *Intermezzo I – Politic...* cuprinde un scurt citat (patru măsuri) din celebrul desen animat Popeye Marinarul, printr-o aluzie transparentă la președintele de atunci al țării; *Intermezzo II – Medical...* apelează la respirația continuă a instrumentistului, care trebuie să realizeze un neverosimil de lung legato al unui pasaj în șaisprezecimi, la finalul căruia pare să-și piardă respirația, dar și să strănute, prin elemente care apelează la teatrul instrumental, ca o aluzie la veșnicele probleme din sistemul de sănătate românesc. Acum îmi dau seama că o interpretare a acestei piese în prezent s-ar opri inevitabil la acest *Intermezzo II*, deoarece după strănuturi repetate ale solistului, eventualii spectatori ar ieși mâncând pământul din sala de concerte. Cel mai apreciat de public este *Intermezzo-ul III – Taxe și impozite – Executare silită...*, în care bietul fagotist asistă la confiscarea de către Stat a instrumentului său, componentă cu componentă, fiind nevoit să cânte pe un fagot din ce în ce mai scurt (fără pavilion, fără „cizma” fagotului, fără „aripa mică”, fără „S”-ul fagotului) până când rămâne doar cu ancia și nu poate decât să scâncească ca un bebeluș (sau ca o jucărie de pluș).

Aș dori să reamintesc și participarea mea în mai multe proiecte interculturale sau interdisciplinare, experimentale, aspect care m-a stimulat creativ într-un mod extraordinar. Mă refer la piesa *Zi și noapte* pentru 8 instrumente (2005), piesă scrisă în cadrul proiectului *Imagini remanente*, muzica pornind ca sursă de inspirație de la niște picturi autohtone contemporane (un triptic, în cazul acestei piese). O foarte interesantă colaborare cu tineri poeți contemporani s-a concretizat în cadrul unui proiect coordonat de artistul multimedia Irina Botea, rezultând piesa corală *Dor abstract de România* (în care textul literar conține doar nume de localități

din țara noastră, mai puțin sau deloc cunoscute, ca într-o incantație lexicalo-imagologică). Cu mare plăcere îmi aduc aminte de colaborarea cu Mihai Zgondoiu, atunci când, în cadrul Festivalului Innersound 2013, am realizat muzica pentru un scurtmetraj mut, *Hefaistos Dream*. Nu ar putea lipsi din acest paragraf proiectul *Scara* (2014) al sculptorului clujean Liviu Mocan, pentru al cărui vernisaj am scris o muzică pentru 5 percuționiști, care produceau ritmuri și efecte sonore diverse direct pe anumite sculpturi metalice expuse (oferțante și diverse din punct de vedere timbral și acustic), devenite instrumente muzicale de percuție. Toate aceste colaborări și deschideri înspre alte arte și alți artiști contemporani m-au îmbogățit și stimulat semnificativ. Maestrul Cornel Țăranu, într-un interviu televizat, cândva în prima decadă a secolului nostru, afirma că nu cunoaște niciun mare compozitor contemporan care să nu fie în primul rând un om de cultură, pentru că celelalte arte și domenii colaterale oferă inepuizabile și extrem de valoroase surse de inspirație.

Referitor la genul coral, așa cum ai intuit foarte bine într-o întrebare anterioară, jalonează preocupările mele componistice chiar de la început, din anul 1995 și până astăzi, cu manifestări diverse din punct de vedere stilistic, cauzate de diversitatea comenzilor și a publicului țintă. Astfel, pe lângă prelucrări de colinde folclorice pentru cor mixt, datând din studenție și din perioada imediat următoare absolvirii sau piese destinate corurilor de amatori din cadrul diferitelor confesiuni religioase (cum ar fi, de pildă, *Rugăciune* pe versuri de Mihai Eminescu – 2002, piesă simplă, tonal-funcțională, cu un vag colorit modal diatonic, dar care este de departe cea mai interpretată piesă a mea, cu peste o sută de interpretări publice, în țară și în străinătate), aș dori să amintesc următoarele creații corale: *Cântări* pe versuri de Lucian Blaga – 2003, piesă ce a obținut premiul al II-lea ex-aequo la Concursul Național de Creație Corală, Ediția a VII-a, București, *Domnul de la Putna* pe versuri de George Coșbuc - 2004, lucrare ce a obținut Premiul I la Concursul Național de creație corală „Ștefan cel Mare și Sfânt 500”, lucrare, care, dacă îți vine să crezi, încă nu a fost interpretată public, deși a câștigat un concurs, *Dumnezeu umbla, Sfinții'L întreba* – 2008, prelucrare de colindă românească, dar într-un limbaj modal cromatic mai nou (piesă

achiziționată de U.C.M.R.), *Dor abstract de România* – 2009, în cadrul proiectului intercultural amintit, cu poezie și muzică, dar și ampla piesă corală, *Meditazione sul Cantico delle Creature* – 2018, pe versurile fabuloase ale Sfântului Francisc de Assisi, considerate a fi prima creație literară cu autor cunoscut din literatura italiană, lucrare comandată pentru Concursului Internațional de Dirijat coral „Gh. Dima”, 2018, Cluj-Napoca, piesa devenind piesă impusă în semifinala și finala acestei competiții, cu cinci interpretări memorabile, oferite de finaliștii și premianții acestui concurs (din Finlanda, Marea Britanie și Lituania).

Un alt moment important pentru mine a fost câștigarea concursului de proiecte (2014) inițiat de UCMR, concretizat prin obținerea comenzii și compunerea unui balet cu titlul *Tulburarea apelor* după drama omonimă a lui Lucian Blaga. Baletul a fost finalizat în 2016 și are dimensiuni ample, cu o durată estimată de 50 de minute și este scris pentru orchestră mare și muzică electronică. Segmentele de muzică electronică sunt realizate cu softurile Reason și Audacity și reprezintă a doua mea abordare a sonorităților electronice în tandem cu cele acustice, după piesa *Golem*. Și aici, limbajul muzical cromatic se structurează fie în sens modal, fie serial, iar momentele cu pulsație ritmică clară, favorabile baletului sunt alternate cu momente de scriitură aleatorie controlată. Din păcate, până în prezent, baletul nu a fost montat integral, dar la sugestia d-lui profesor Adrian Pop, am realizat o suită de balet pentru Ansamblul *Ad Hoc*, dirijat de Matei Pop, iar apoi o suită orchestrală (pentru Filarmonica de Stat „Transilvania”, dirijată de colegul și prietenul meu, Jankó Zsolt), interpretată în Cluj-Napoca, București și Timișoara.

Dintre proiectele ultimilor ani îmi reamintesc cu plăcere de *Moartea lui Laios*, scurtă scenă de operă de cameră, scrisă la invitația Adinei Sibianu, în cadrul unui proiect componistic colectiv, *Oedip 2016*, prezentat de două ori la București, ultima oară chiar în cadrul unei manifestări afiliate Festivalului internațional „George Enescu”. Tot aici aș aminti piesa *Șapte/Seven* pentru două pianе și orchestră, prezentată în primă audiție absolută la Sibiu (3 mai 2018, Sala Thales, cu Filarmonica din Sibiu, dirijată de binecunoscutul Theo Wolters, având doi soliști foarte talentați: Cadmiel Boțac și Mihai

Fodorean). Piesa a fost scrisă ca o continuare a proiectului *Duo pianistic* amintit anterior, prin extinderea sa la două pianе și orchestră, la solicitarea aceluiași neobosit și extrem de generos și talentat muzician care este Vera Negreanu. Menționez această lucrare nu doar pentru că este o piesă concertantă cu orchestră mare, dar și datorită tematicii și originii sale: șapte se referă la cele șapte păcate capitale, iar lucrarea pleacă de la piesa 7 pentru pian solo, scrisă între anii 2009-2010 la comanda unui pianist japonez, Atsushi Tamura, ulterior fiind interpretată și în România, la Cluj-Napoca (2011) de către pianista Marta Cârlejan.

Piesecele cele mai recente sunt *Song for the children of men* (2019) pentru violă și ansamblu și *Sepulcralis labyrinthus* pentru trombon și pian (2020). Prima piesă dintre cele două de mai sus a avut premiera în cadrul festivalului internațional *Cluj Modern*, în interpretarea extrem de pasionatei violiste Aida-Carmen Soanea, a ansamblului *Ad Hoc*, dirijat de colegul meu, deopotrivă dirijorul și compozitorul talentat, Matei Pop. Piesa este inspirată de nuvela *Noaptea* de Ellie Wiesel, un omagiu sonor adus milioanele de victime ale Holocaustului. Poate și datorită premiselor programatico-literare, revin elementele postmoderne, eterogene din punct de vedere stilistic, elemente ocolite în creațiile ultimilor ani (din dorința de a explora noi trasee sonore personale), prin aluziile folclorice evreiești, amplificate până aproape de stadiul citatului (perturbat, însă, de ansamblul acompaniator), dar și printr-un fragment consistent al secvenței medievale *Dies irae*, ca unic reper metaforic posibil al tragediei neverosimile, trăită de o întreagă nație cu mai puțin de 80 de ani în urmă, în plină „civilizație” a secolului XX. Cea de-a doua piesă, cu adevărat cea mai recentă, este dedicată duoului de interpreți și compozitori, alcătuit din Barrie Webb și Mihai Măniceanu și a fost programată în cadrul SIMN 2020, dar din cauza situației actuale încă nu se cunoaște, cu precizie, data reprogramată a primei audiții absolute. *Sepulcralis labyrinthus* este o piesă exclusiv serială, utilizând toate variantele și transpozițiile seriei, alături de o utilizare relativ importantă a tehnicii extinse și reprezintă un decupaj gotic, întunecat și straniu, inspirat de romanul *Cimitirul din Praga* al lui Umberto Eco. Chiar și numai titlurile în latină ale secțiunilor piesei sunt capabile să-ți dea fiori: *Catacumbae*, *Sacrarium*

desertum, In tenebris, Dissolutio, Defanatus locus, Ossuarium corruptum, Exitus (titlurile îmi aparțin, nu au nimic în comun cu romanul lui Eco, cu excepția atmosferei și a limbii latine).

Oarecum aparte, de toate lucrările menționate până acum, aș vorbi și despre un proiect, care a început ca un proiect secundar, de realizare a unor orchestrații, dar care continuă, până acum fără întreruperi, de șapte ani. Este vorba de orchestrarea unor colinde românești, pentru soliști, cor mixt, cor de copii și orchestră mare, adică de înveșmântare într-o haină pretențioasă, vocal-simfonică a unor obiecte de patrimoniu cultural național. Totul a început în 2013, când un generos și inimos om de afaceri, Timotei Giurgi, prin intermediul unui bun prieten, Nicușor Crăciun – artist liric în corul Operei Naționale Române din Cluj-Napoca – care mi-a solicitat să orchestrez paisprezece colinde românești (la alegerea mea), cu scopul realizării unui spectacol și a imprimării unui CD.

Am pornit de la linia melodică folclorică și am creionat forma lucrărilor, armonia și orchestrația. La vremea aceea nu exista un „model” al prelucrării vocal-simfonice a colindului românesc, astfel încât a trebuit să-mi imaginez unul. Întâmplarea face că exact în acel an, în noimbrie 2013, când noi terminam de imprimat CD-ul *Maria se preumbla*, am văzut pe posturile tv naționale că un proiect similar, de care nu am știut nimic, s-a desfășurat la București, proiectul sopranei Angela Gheorghiu, cu orchestrații vocal-simfonice realizate de mai mulți compozitori români. Entuziasmul neașteptat cu care ne-a primit publicul, a condus la șapte ediții consecutive, ultimele desfășurate cu o sală de 900 de locuri arhiplină și cu spectacolul „sold out” cu două săptămâni înainte. Astfel, în prezent am realizat 27 de astfel de prelucrări și orchestrații (2013-2019), iar CD-ul *Maria se preumbla*, reunind primele 14 prelucrări (cele din 2013) s-a vândut în peste 10.000 de exemplare la nivel național, epuizând aproape în totalitate tirajul inițial (6000 de exemplare au fost distribuite împreună cu Jurnalul Național din data de 23 decembrie 2013). Pe lângă cele șapte ediții clujene, spectacolul a fost prezentat și la Satu Mare (2019), iar o parte dintre aceste prelucrări au fost interpretate și la Iași, Deva, Onești, Baia Mare, dar și Chicago, obținând și un premiu: LSM Excellence Award – „pentru

prelucrarea și orchestrarea vocal-simfonică a colindului românesc” – Chicago, S.U.A., 2019.

Spectacolul multianual a fost realizat în compania orchestrei Academice Transilvane, a corului de cameră Cappella Transylvanica al A.N.M.G.D., a corului de copii Junior Vip, dirijat de Anca Mona Mariaș și a soliștilor: sopranele Carmen Gurban (2013), Paula Crișan (2014), Diana Țugui (2015-2017), Noemi Modra (2018-2019), tenorul Tony Bardon (2013-2019), baritonii Cristian Hodrea (2013-2019) și Florin Estefan (2017) și mezzo-soprana Alexandra Leșiu (2019). Dirijorul acestor spectacole anuale din preajma Crăciunului este maestrul Cornel Groza, dirijorul celebrului cor al Filarmonicii de Stat „Transilvania”.

Deseori, traseul afirmării unei piese nu poate fi anticipat sau controlat de compozitor, uneori investești foarte multă preocupare într-o lucrare care moare înainte de a se naște, alteori, o piesă pe care ai considerat-o, poate, „un copil nelegitim”, dovedește un mare potențial de afirmare artistică. Investind întotdeauna totul, oferi șansa fiecărei creații să devină, poate, o piesă reprezentativă.

În concluzie, la întrebarea cum am reușit să elimin elementele folclorice din lucrările mele de muzică nouă, răspunsul ar fi, canalizându-le într-un proiect unitar, multianual.

În urma acestui nejustificat de amplu periplu prin creația proprie, cred că se pot desprinde câteva elemente care mă pot defini ca individualitate cu aspirații creatoare. Pe de-o parte, recunosc în piesele amintite mai sus o predilecție pentru două tematici recurente și anume elementul întunecat, înfricoșător, cu sonorități stranii, uneori încărcate și apăsătoare (ca în piesele *Apocalipsa*, *A few musical horror scenes*, *Strigoii* sau *Golem*), dar și eliberarea salvatoare a tensiunii prin glume muzicale (*Radio.zip*, *Meditațiile unui fagot singuratic*, *Fun Land*, *Momente memorabile din viața lui B.*), mult mai aproape de interfața mea socială, care, în cazul primei tematici producea la început nedumerire cunoscuților mei, ulterior consternare. Poate că o altă constantă este și tematica religioasă creștină (*Apocalipsa*, *Strigoii*, *Rugăciune*, *Meditazione sul Cantico delle Creature*, prelucrările corale sau vocal-simfonice de colinde), în acest sens chiar și prima mea piesă publicată (la Editura Müller & Schade AG, Bern, Elveția, 2002), *Psalmi*, pentru clarinet,

marimbă, vibrafon și violoncel, a fost realizată în cadrul unui proiect româno-elvețian intitulat *Muzică din liniște*, iar prezentarea publică a pieselor presupunea existența unor premise literare, care precedau prin lecturare publică audierea pieselor; în cazul acestei piese, fragmentele literare erau, evident, din Psalmii biblici.

Limbajul sonor utilizat preponderent este unul cromatic, ordonat modal sau serial, cu inserții aleatorice și cu o preocupare spre tehnica extinsă, dar nu în sensul utilizării sale exclusive, ca în *Pression* de Helmuth Lachenmann, o piesă fabuloasă, dar care, atunci când ne-a fost exemplificată la un curs de vară din Cesky-Krumlov de către asistentul compozitorului, care, după ce ne-a interpretat notă cu notă, sonoritate după sonoritate, la final, ne-a mărturisit că el nu știe să cânte la violoncel (deoarece în niciun moment din cadrul piesei nu se interpretează vreun sunet în mod tradițional și, drept urmare, niciunul dintre cursanții de atunci, tineri compozitori din Europa Centrală și de Est, nu a recunoscut, în urma audiției inițiale de pe bandă, instrumentul sau ansamblul pentru care a fost scrisă piesa).

O altă abordare total necontemporană, tradițională, a creației, în cazul meu, este dorința ca o piesă scrisă după standardele autoimpuse de tipul „cât pot eu de bine” să nu fie cântată doar o singură dată, trăindu-și simultan prima și ultima audiție. Îmi amintesc, în acest sens o afirmație grozavă a lui Bruno Mantovani, din cadrul unui masterclass de compoziție, susținut a doua zi după conferirea titlului Doctor Honoris Causa, ceremonie în care am avut șansa extraordinară de a-i rosti *Laudatio*. Acesta ne mărturisea că, la un moment dat, s-a plictisit să scrie pentru ansambluri instrumentale inovative, unice, piese care nu mai puteau fi interpretate și de alte ansambluri, deoarece nu mai existau nicăieri în lume altele asemănătoare, astfel încât a decis să se dedice muzicii orchestrale (ca sursă sonoră inepuizabilă, dar cu un format standardizat la nivel mondial) și astfel se explică cele nu mai puțin de 27 de piese orchestrale din creația sa de până acum.

În continuarea acestei idei vine și următoarea, cea a importanței publicului și a reacției sale în raport cu muzica mea, neconferindu-i neapărat puterea de veto, dar încercând să stabilesc un dialog echilibrat din această perspectivă. De altfel,

cred că orice compozitor, sincer cu sine însuși, își dorește ca muzica sa să fie recunoscută, aplaudată și apreciată peste măsură. Chiar și A. Schönberg, care și-a asumat rolul de „revoluționar” solitar (și a cărui contribuție la reconfigurarea și evoluția muzicii secolului XX este una epocală), visa ca publicul să-i fredoneze muzica, așa cum se întâmpla cu muzica lui Ceaikovski, deși realiza că acest lucru nu este cu puțință. Aceasta devine o preocupare de comunicare artistică, nu doar cu sine (aspect fundamental, dar nu singular), ci și cu ceilalți. Ruptura dintre compozitori și public, produsă de la începutul secolului trecut poate că ar trebui reconsiderată și reevaluată, pentru a putea exista o muzică actuală pentru omul actual, însă cred că primul pas înspre o întâlnire, **la mijlocul drumului**, trebuie să-l facă compozitorii, așa cum tatăl din parabola fiului răătăcitor aleargă în întâmpinarea acestui fiu pierdut și nu așteaptă în izolare (fiind la modă, termenul, în aceste zile, din păcate) și teamă sau poate autosuficiență, ca acesta din urmă să-l găsească.

A.A.: Ai fost și ești implicat și în domeniul cercetării prin cele două proiecte finanțate de C.N.C.S.I.S. despre care vorbeai mai devreme, *Investiții analitice și creatoare în genurile balet și simfonie de cameră din creația națională și universală contemporane* (2006-2007) și *Impactul artistico-social al creației muzicale contemporane în secolul al XXI-lea prin prisma relației creator-interpret-public consumator* (2010-2013). Cum îți par aceste inițiative de finanțări pentru domeniul muzical? Ar trebui modificate anumite lucruri, poate criteriile de evaluare pentru domeniul artistic, etc.?

C.B-M.: Îmi amintesc cu mare plăcere de cele două proiecte pe care le-am inițiat și coordonat în calitate de director de program.

De departe, cel mai greu a fost primul proiect, care, în primul dintre cei doi ani de desfășurare, a fost subfinanțat. Noi aveam un proiect ambițios, pe măsura vârstei noastre de atunci și a componenței echipei de cercetare: patru compozitori (Șerban Marcu, Răzvan Metea, Ciprian Pop și cu mine), patru muzicologi (Fodor Attila, Oana Andreica, Tatiana Oltean, Lucian Ghișa), trei dirijori (Cristian Sandu, Vladimir Lungu, Janko Zsolt) și un redactor muzical (Ovidiu Barbu), aproape toți sub vârsta de 30 de ani, toți confirmând în plan profesional și pe durata

proiectului, dar și după aceea. Momentul depunerii proiectului a coincis cu perioada de denominare a leului și trecerea la leul nou, astfel încât cheltuielile preconizate au trebuit exprimate în mii de lei vechi, iar apoi transformate. Având în vedere că evaluarea se realiza după trecerea oficială la noua monedă națională, noi am considerat firesc să trecem sumele direct în lei noi și am menționat acest lucru. Evaluatorii, însă, se pare că ne-au depunctat inclusiv pentru acest aspect, iar suma pentru primul an de proiect, cel mai important (atunci se realizau și achizițiile de echipamente) a fost drastic amputată. Oricum, întregul proiect de tip AT, nu beneficia de o sumă maximă prea mare, în raport cu ceea ce ne propuneam (maxim 100.000, iar noi am primit 73810 RON). Spre surprinderea tuturor, inclusiv a mea, am reușit cu bani aproape inexistenți să realizăm tot ceea ce ne-am propus: au fost compuse, tipărite, imprimate audio-video și analizate patru balet de cameră și patru simfonii de cameră, au rezultat două volume de studii muzicologice, iar proiectul a fost selectat printre cele mai bune proiecte finalizate la 31 decembrie 2007, motiv pentru care am fost invitat la conferința CNCSIS 10 de la Brașov, unde am prezentat aceste realizări. În mod sigur, toate acestea nu ar fi fost posibile dacă nu aveam alături oameni și muzicieni extraordinari, care au muncit cu pasiune pentru sume cuprinse între 200 și 500 lei pe an. Da, din păcate, e adevărat, nu este o greșeală cauzată de denominarea monedei naționale. Pe lângă onorariile membrilor echipei, noi am plătit un ansamblu de 15 instrumentiști, pentru două repertorii diferite (balet și simfonii), dar și coregrafi și balerini, evident tot cu sume simbolice (pe lângă echipamente și deplasări de diseminare a rezultatelor). Coregrafii, inițial, au fost tentați să ne refuze când au auzit suma pe care o avem la dispoziție, dar apoi, ca prin minune, văzându-ne disperați, dar pasionați, au acceptat să ne ajute aproape gratuit. Astăzi, toată această muncă voluntară pare de neconceput, dar te asigur că așa au stat lucrurile. De aceea, sunt sigur că fără acești oameni minunați și, în același timp, foarte buni profesioniști, nu am fi realizat nimic, totul părea imposibil în condițiile materiale date.

Al doilea proiect, din perioada 2010-2013 (categoria TE, tinere echipe) a fost mult mai generos financiar (747852 RON – practic, de peste zece ori mai consistent față de primul proiect, care, repet, în mod normal, cu colaboratori obișnuiți, nu ar fi

putut avea succes). Am lucrat având câte un mic salariu în fiecare lună, cu o echipă alcătuită din trei compozitori (plus un compozitor invitat permanent al echipei de cercetare – aceeași patru compozitori din grantul anterior) și un interpret – clarinetist foarte bun. Având în vedere că structura echipei de cercetare se rezuma la doar patru membri, dintre care obligatoriu un doctorand (interpretul Răzvan Poptean), ar fi trebuit să rămânem doar trei compozitori, însă noi eram un grup de patru prieteni și colegi, consolidat în cadrul proiectului anterior (eram și numiți, în glumă, „grupul celor patru”). În această situație am decis să avem un al patrulea coleg invitat permanent al echipei de cercetare (am tras la sorți cine să aibă această titulatură) și noi toți ceilalți am fost de acord să împărțim cele patru salarii lunare la cinci. După cele 36 de luni ale proiectului am putut pune pe masă douăsprezece piese nou-nouțe, interpretate și imprimate audio-video, șapte recitaluri și concerte în țară, dar și două în străinătate, șase CD-uri și șase DVD-uri, paisprezece studii de specialitate publicate în reviste indexate în baze de date internaționale, organizarea unui concurs de compoziție pentru elevi, dar și a trei ediții ale unui concurs de analiză muzicală contemporană pentru studenți, în urma cărora am publicat și cele trei volume de analize muzicale ale pieselor compuse în grant. Îmi amintesc că unul dintre recitalurile menționate mai sus s-a desfășurat la București, în cadrul SIMN 2012, datorită deschiderii extraordinare și a generozității lui Irinel Anghel, care ne-a sprijinit decisiv în diseminarea rezultatelor cercetării noastre.

Îți mărturisesc, ceea ce poate că este deja evident, că sunt foarte mulțumit și recunoscător pentru aceste două proiecte de cercetare finanțate de C.N.C.S.I.S., pe atunci, deoarece au marcat din punct de vedere creator o perioadă minunată și extrem de activă a vieții mele. De aceea cred că finanțarea cercetării la nivel național este fundamentală pentru a oferi posibilitatea tinerilor absolvenți și cercetători să crească, să se afirme, să învețe, iar pentru tinerii compozitori este o adevărată mană cerească, un vis imposibil și o oportunitate de neratat, aceea de a fi plătiți pentru a compune, iar apoi să-și audă piesele, care să fie tipărite și imprimate audio-video.

Din păcate, artele, în general, sunt tratate, parcă, ca o Cenușăreasă în raport cu celelalte domenii. Dacă la conferința

CNCSIS 10 de la Braşov, adică la finele primului proiect, artele şi arhitectura reprezentau comisia 7 din cadrul CNCSIS, deja la proiectul depus în 2010, au devenit subcomisie, în cadrul domeniului Ştiinţe umaniste, Socio - Economice, Comportamentale şi Arte (acel final... „şi Arte” pare să devină, din păcate, simptomatic).

Ulterior, cândva în perioada 2014-2016, când am depus un alt proiect (din păcate nefinanţat, deşi a primit cel mai mare punctaj la nivel naţional dintre proiectele muzicale) muzica şi artele au concurat alături de Istorie şi alte ştiinţe socio-umane. În acest fel, cercetarea artistică va dispărea, în mod sigur, atâta timp cât, se pare, în mod deliberat, se încearcă eliminarea ei de la finanţare; cum poate muzica, unde cel puţin în 2014-2016 nu exista o revistă cotate ISI în care să poţi publica, să concureze cu domeniul Istoriei unde sunt mai multe astfel de publicaţii, iar evaluarea pune un accent însemnat asupra acestui aspect? În ultimii ani nu mai sunt la curent cu situaţia proiectelor CNCS, dar în mod sigur artele merită o şansă, dar şi o comisie şi finanţare separată, fără de care proiectele de cercetare artistică vor deveni o amintire neclară, prezentă poate doar într-un bilanţ contabil prăfuit.

A.A.: Te afli la conducerea Departamentului de Compoziţie şi Dirijat din Academia de muzică Gh. Dima din Cluj, o poziţie onorantă pentru un tânăr compozitor. Cum vezi, din această postură panoramică, să zicem așa, evoluţia generaţiei actuale de tineri compozitori? Încotro muzica de azi?

C.B-M.: Într-adevăr, poate şi ca urmare a celor două granturi mai sus amintite, colegii mei din departamentul de Compoziţie muzicală şi Dirijat mi-au validat aparent dovedita abilitate în mânăuirea hârtiilor şi în coordonarea anumitor activităţi colective, încredinţându-mi votul lor în toamna anului 2015, iar de curând, adică în octombrie 2019, l-au reiterat pentru un nou mandat de patru ani. De când mi-au fost încredinţate destinele acestui departament, principala mea bătălie cu sistemul a fost să pot propune cât mai multe posturi la concurs. Eu tocmai avansanssem la gradul de conferenţiar universitar în septembrie 2015, înainte de a fi ales director de departament, astfel încât nu am avut nicio miză personală egoistă sau meschină şi am putut acţiona liber şi cu conştiinţa împăcată, realmente în interesul exclusiv al departamentului şi

al colegilor care-l formează, deopotrivă. În primul mandat am reușit, pe de-o parte, să propun multe posturi de conferențiar universitar la concurs, dar și să-i țin aproape pe tinerii doctoranzi promițători, cooptându-i sau reînnoindu-le colaborarea anuală cu departamentul până la momentul în care s-au putut prezenta la un concurs pentru ocuparea unui post superior, pe perioadă nedeterminată.

Dintre aceștia, i-aș aminti pe Alexandru Ștefan Murariu (cu un palmares deja impresionant de premii naționale și internaționale) sau pe Török Áron (un tânăr compozitor interiorizat, dar rafinat și profund, preocupat de cele mai actuale tendințe muzicale componistice pe plan internațional). Dintre tinerii absolvenții ai școlii clujene de compoziție, i-aș mai aminti pe Sebastian Țună (care studiază în cele mai importante centre universitare europene, cu cei mai titrați și în vogă compozitori actuali, obținând bursă după bursă și premiu după premiu) sau pe Aurelian Băcan (având o dublă formație, de clarinetist de excepție și de compozitor extrem de talentat). Deși cu câțiva ani mai mare decât unii compozitori de mai sus, Dan Variu este un alt nume de tânăr compozitor activ și pasionat. Sigur că mai sunt și alții, dar aceste exemple propuse de mine ilustrează faptul că deși Compoziția nu este o specializare de masă, fiind foarte pretențioasă și elitistă (în acest sens, folclorul academic clujean îi atribuie lui Cornel Țăranu afirmația potrivit căreia „compoziția este o meserie pentru sinucigași”), totuși, fiecare generație se validează prin activitatea ulterioară extrem de merituoasă a câte unui absolvent.

Noi, aici, ne mândrim cu școala clujeană de compoziție și investim o mare datorie în păstrarea ei cât mai sus, acolo unde a plasat-o fondatorul ei, maestrul Sigismund Toduță, personalitate muzicală și culturală marcantă a celei de-a doua jumătăți a secolului trecut în țara noastră, primul doctor în muzică din România, cu un doctorat obținut la Institutul Pontifical pentru Muzică Sacră din Roma, motiv pentru care, până în anul 1990, Cluj-Napoca a deținut supremația națională absolută în organizarea și conferirea titlului de doctor în domeniul muzical.

În ceea ce privește orientarea muzicală a tinerilor mei colegi, aș putea spune că ea este pe deplin în acord cu cele mai noi tendințe muzicale actuale, ei fiind mereu informați,

datorită frecvenței celor mai importante masterclass-uri europene și nu numai. Pe de altă parte, detectez la unii și tendințe de reintegrare a tradiției muzicale a secolelor trecute într-un limbaj muzical contemporan, parcă într-o încercare de stabilire a unor punți de comunicare și cu publicul, care, într-o anumită măsură și proporție, pare că au fost "trase de la mal", dacă e să-l cităm pe Bacovia, de către avangarda din a doua jumătate a secolului XX și până astăzi. Desigur, bătălia și echilibrul dintre „vechi” și „nou”, dintre tradiție și avangardă este în continuă reconfigurare și evoluție. Pe de altă parte, diversitatea opțiunilor stilistice, de la cele de „ultim trend”, până la cele mai așezate, dar deloc lipsite de substanță și valoare, dovedesc că școala clujeană de compoziție este vie și oferă resurse atât pentru absolvenții îndrăgostiți de cele mai noi abordări muzicale, cât și celor ce nu pot renunța la definirea muzicii dintr-o perspectivă hedonistă. Pe mine, unul, m-ar înspăimânta o uniformitate stilistică absolută, transformând absolvenții în copii gri ale unui maestru sau ai altuia. De pildă, la clasa de „analiză” a lui Olivier Messiaen (în fapt, adevărată clasă de compoziție) au trecut cele mai mari nume ale componisticii secolului XX (Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Tristan Murail etc) și fiecare dintre ei a avut o cu totul altă evoluție stilistică și de limbaj sonor în raport cu maestrul comun. De altfel, nu prea au existat reflecții ale lui Messiaen în discipolii săi (decât într-un mod cu totul accidental sau ca un exercițiu de admirație), deoarece marele compozitor și, deopotrivă, genialul pedagog a știut să dezvăluie fiecărui învățacel drumul său personal spre autenticitate artistică. Diversitatea este, prin urmare, semnul normalității, al respectării personalității creatoare a fiecărui discipol și oferirea acestuia doar a mijloacelor tehnice și expresive pentru a se putea exprima plenar. În acest sens, îmi aduc aminte de o afirmație a profesorului meu de compoziție, Hans Peter Türk, datând din anii studenției: „Eu nu vă pot învăța să aveți idei; dar dacă aveți idei, vă pot învăța ce să faceți cu ele.”

Referitor la ultima parte a întrebării nu știu dacă sunt în măsură să răspund. Cine sunt eu să pot creiona sau anticipa evoluția viitoare a muzicii? Pe de-o parte, poate că am schițat coordonatele vagi ale unui răspuns personal mai sus, vorbind despre diversitate și libertate în artă. Pe de altă parte, cred că

muzica trebuie să fie pentru oameni, nu doar pentru lexicoane, studii muzicologice interdisciplinare sau masterclass-uri restrânse. Astfel încât, pe acest câmp de luptă dintre adepții noului și ai momentului, împotriva „tradiționaliștilor”, de partea cealaltă, sunt sigur că muzica va găsi o cale să exprime în continuare frumosul și fiorul artistic din sufletul unui muzician, așa cum îl percepe acesta ca om al timpului său, dar fără să anuleze sau să piardă din valoare acel general uman, care, în niciun caz, nu a apărut în secolul XX sau XXI, ci este neschimbat de la geneză până azi, prezent în toate capodoperele din toate timpurile și din toate artele, indiferent de particularitățile istorice sau contextul stilistic în care a activat artistul, acele valori spirituale care, de fapt, sunt imuabile și perene și care ne vor defini ca oameni până la sfârșitul timpului. Poate că, exact ca în multe situații ale vieții și așa cum am mai sugerat și anterior, adevărul este undeva la mijloc...

A.A.: Îți mulțumesc!

C.B-M.: Și eu îți mulțumesc pentru invitație, pentru răbdarea și interesul manifestate.

SUMMARY

Andra Apostu – A conversation with Cristian Bence-Muk

The composition school in Cluj, as it was created over time by Sigismund Toduță, Cornel Țăranu, Valentin Timaru, Adrian Pop and many others, has its continuity through the balance between tradition and novelty. In this certain place we find composer Cristian Bence-Muk, an active and passionate musician, stating his respect for what he has received from his teachers but, in the same time, anchored in present times; and I make this statement with reference not only to his musical creations but to his entire artistic being, as it can be observed in his music but also in the projects he initiates and also coordinates.