



*Ecleziastul vesel*

**ANDREI VIERU**



## Tatăl meu

(Artă și necesitate)

*Opera de artă nu este un discurs în care autorul spune ce vrea el; pe măsură ce este creată, opera de artă capătă o existență autonomă. Artistul e liber doar să o conceapă, să o inițieze; odată înfiripată, opera intră în dialog cu artistul și, dacă artistul e mare, victoria aparține operei.*

(Anatol Vieru)

Care era cea mai vizibilă trăsătură a tatălui meu? M-am întrebat mereu. Pe măsură ce trece timpul, capăt convingerea că tatăl meu a fost poate singurul om fără gânduri ascunse pe care l-am cunoscut vreodată. Fiindcă gândurile interesate, meschine l-ar fi coborât în propriii lui ochi? Sau pentru că, în ciuda lucidității, și-a păstrat toată viața o doză de naivitate? Era naiv în felul lui, ca și fratele său, deopotrivă incapabili de cel mai elementar calcul în viață.

Să calculeze, să-și facă relații, să le dea târcoale celor influenți era pentru el de neconceput. I s-ar fi părut o lipsă de ținută. Și, cu toate că știa că lipsa de ținută se întâlnește în viață destul de des, o remarcă la alții întotdeauna cu întârziere.

Deseori le atribuia și celorlalți o anumită ținută, deși era evident că unora le cam lipsea. Idealizându-i astfel pe mulți dintre semenii și, mai ales, pe colegii lui, reușea mereu să fie ultimul care să le observe defectele.

N-aș vrea să evoc aici gafele, uneori hazlii, la care, deși era un om cu tact, îl împingea această „strategie“. Într-o împrejurare în care oferea sincere condoleanțe unui amic, încă mai văd consternarea pe chipurile celor din jur, care știau că amicul era fericit că scăpase de nevastă... Compasiunea față de un om bucuros că, după o raită la cimitir, își va putea reface viața era, o știa toată lumea, de prisos. Însă tatăl meu se credea martorul unei despărțiri dureroase, fiind, bineînțeles, singurul care s-a manifestat atât de nepotrivit; avusese grijă să nu audă niciodată despre infidelitățile aceluia cuplu; și, de fapt, cred că el privea adulterul ca pe o eventualitate pur teoretică.

(N-am putut să nu mă gândesc la tatăl și la unchiul meu când am căzut peste acest pasaj din Swift: „Aveau un ochi întors spre interior, pe când celălalt le era fixat la Zenit. Se pare că mintea acestor ființe e atât de absorbită de intense speculații, încât sunt incapabile să poarte sau să urmărească o conversație, dacă nu li se ține trează atenția prin atingerea organului vorbirii sau, după caz, al auzului; de aceea, cei care și-o pot permite au printre servitorii lor unul anume menit să-o facă și nu se lipsesc niciodată de compania lui. Rolul acestui servitor este ca, atunci când două sau mai multe persoane se întâlnesc, să aplice o ușoară lovitură peste gura celui cărui i se dă cuvântul și o alta peste urechea dreaptă a celui sau a celor care-l ascultă. El are de asemenea însărcinarea de a-și supraveghea stăpânul pe parcursul deplasărilor și la nevoie de a-i atinge ochii, căci altminteri, absorbit cum este totdeauna

de propriile gânduri, în mod vădit l-ar pândi riscul să cadă în prima prăpastie ce i s-ar ivi în cale.“ Când ieșeam cu tata în lume, eram mereu în situația de a ne oferi unul altuia oficiile servitorului supraveghetor. Am moștenit de la el aceeași tendință (atribuită uneori struților) spre un contact discontinuu și *indulgent* cu realitatea; când urmăresc ceva, să zicem că ar fi vorba de un alt struț, dacă pe parcurs acesta își vâără brusc capul în nisip, constat, plin de ciudă, că din nou i-am pierdut urma.)

Nu i-am văzut niciodată chipul purtând semnele imposibil de ascuns ale invidiei sau geloziei. („*Prietenia plină de tandrețe dintre Haskil și Lipatti: admirație reciprocă, sfială în fața artei celuilalt, dorință de reciprocă susținere. Este sfiala și prietenia celor cu adevărat puternici, încărcăți de talent, ce nu au a se teme că lipsa lor personală de talent va fi distrusă de lipsa de talent a vecinului*“ – scria tatăl meu într-un eseu.)

Să nu cunoști invidia și ranchiuna, să nu trebuiască să le învingi este, cred, mai mult un har decât un merit. Defectele sau sentimentele care definesc un om depind în mare măsură de grimasele care agitau figurile celor din preajmă pe când era copil. Frica de șoareci se învață de mic privind chipurile înspăimântate ale celor din jur.

Îmi amintesc perfect fruntea și buzele lui crisplate atunci când era aplaudat. Rareori mi-a fost dat să văd un om atât de stânjenit. Pe chipul său se citea „*быть незвестным неприлично*“ („să fii celebru e indecent“). În mod vizibil îi era aproape rușine. Făcea o grimasă care la rândul ei provoca stânjeneală chiar și în Bucureștii anilor '70, atunci când încă se mai considera că fala și suficiența în fața unui public zgomotos nu își au locul printre oamenii de bun-simț.

Nu simțea nevoia de a minimaliza oamenii. Dimpotrivă, după cum am mai spus-o, era plin de indulgență, deși de fapt prefera să n-aibă ocazia să și-o manifeste. Nu-i plăcea să comenteze defectele altora. În cel mai rău caz, putea expedia o discuție despre cineva print-un succint „nu-i genul meu“. Dacă totuși, încolțit de evidențe, își exprima opiniile negative – era departe de a fi lipsit de spirit critic – o făcea cu neplăcere. Nu-și critica niciodată prietenii în public, și de altfel nici între patru ochi. Odată însă, pe când ne plimbam amândoi prin pădure, departe de urechile indiscrete, și-a permis – unică rezervă în mijlocul unui elogiu – să facă despre unul dintre confrății de care tocmai se despărțise această remarcă: „Singura trăsătură care-mi place la el ceva mai puțin este acest *раболенue neped ycnexom*“ – slugărnice față de succes, față de prestigiu. (Vorbeam ca întotdeauna românește, limbă în care însă nu-și interzicea să folosească uneori expresii din rusă.)

Îmi amintesc de felul în care se ținea deoparte. N-ar fi legat niciodată prietenie cu un ministru, cu oameni influenți sau cu o persoană „cu trecere“. Era rezervat și față de cei care au instinctul sigur de a se pune totdeauna bine cu reprezentanții tuturor regimurilor care vin și trec. Îmi închipui cu ce plăcere evocase, într-un eseu – scris într-o perioadă de vârf a cultului lui Ceaușescu –, atitudinea pe care o avusesese Scriabin față de Putere: „*Aghiotantul țarului l-a invitat în numele acestuia pe Scriabin la Palat pentru a cânta unui auditoriu care îl admira; cu o desăvârșită curtoazie, Scriabin, mulțumind pentru prețuire, l-a invitat pe înaltul admirator în sala de concert, acolo unde își oficiază arta sa... Lingușirea*

*puterii și a bogăției de către unii artiști îl scotea din sărite. Despre mecenat, spunea că nu e decât împlinirea unei datorii.*“

Avea oroare să ceară, să solicite. Odată, când am vrut să obțin ceva pentru el, mi-a interzis să fac cel mai mic gest, de teamă probabil să nu se creadă cumva că solicitarea pornise de la el. Am spus că tatei îi repugna orice calcul, orice gest făcut din interes: „Te servesc, mă servești.“ Cu atât mai puțin era capabil să judece în termeni bănești; îmi dădea impresia că e un subiect aproape tabu.

Într-o țară în care se trăia, și se trăiește încă, la ora siestei, a muncii pe apucate, în asalt, a proiectelor lăsate baltă, într-o țară în care totul e mai mult sau mai puțin facultativ, n-aș fi avut nevoie nici măcar de degetele unei singure mâini pentru a-i număra pe cei pentru care libertatea și disciplina interioară sunt unul și același lucru.

Era unul dintre cei câțiva locuitori ai României care lucrau 365 de zile pe an. Nu părăsea Bucureștii decât rareori, pentru a se bucura de liniștea maiestuoasă a munților de care avea nevoie pentru a compune.

Reîntâlnit după ani de absență, un prieten din tinerețe îl întrebă, uimit: „Cum?! N-ai mașină!? Adică tu nu conduci? Păi, e una dintre marile plăceri ale vieții!“ . La care tatăl meu ridică din umeri, de parcă noțiunea de *plăcere a vieții* i-ar fi fost cu totul străină. În realitate, cumpăraseră pe la începutul anilor '70 o mașină aparent elegantă, o rablă de fapt, pe care i-o plasase un escroc undeva lângă Donaueschingen. O aduse la București, plăti o taxă vamală exorbitantă, pierdu câteva luni ca să învețe și să obțină permisul de conducere, se așeză la volan (pe scaunul din spate, tremuram de frică, într-atât era – ca de

obicei – cufundat în gânduri), duse frumușel mașina la garaj, iar după un an de mers asiduu pe jos se descotorosi de ea.

Deși nu era un ascet, ideea de „plăceri ale vieții“ îi era inutilă, într-atât era de absorbit de muzica pe care voia s-o aștearnă pe hârtie. Cu cât mă gândesc mai mult, cu atât sunt mai convins că de aici i se trăgea, în parte, și naivitatea, trăsătură care în epoca noastră a devenit un fel de produs prohibit, un articol de contrabandă. Când lucrezi din zori până-n noapte, în tine se trezește *țăranul*, care, sub jugul muncii, nu are răgazul să-și inventeze – ca noi, citadinii – o mască: atunci când ești robul unor imperative, nu ai timp de ifose.

Pe la sfârșitul anilor '60, începutul anilor '70, câțiva mari artiști români s-au bucurat de atenția Occidentului (tatălui meu i s-a atribuit atunci o comandă Serge Koussevitzky, a fost, printre altele, invitat la festivalul de la Donaueschingen, la cel de la Royan, apoi, cu o bursă de creație pe un an, în Berlinul de Vest). Această perioadă a coincis – ironie – cu voga României în Vest, grație unui personaj altminteri detestat. A fost de ajuns să formuleze Ceaușescu o așa-zisă politică de independență față de URSS, pentru ca, dintr-odată, cultura română să devină în ochii Occidentului *interesantă*. Mai târziu, începând cu anii '80, să fii român a devenit mai puțin prestigios... Cam așa funcționează Occidentul...

*„După McLuhan, televizorul a transformat lumea întreagă într-un sat. Altcineva exprima o idee apropiată: lumea este azi o colecție de periferii. Într-adevăr, mulți oameni de cultură ar trebui să poată pleca la Paris, Berlin, Roma și alte mari orașe pentru a vedea manifestări de provincialism. Căci provincia este înaintea de toate un sentiment.*

*Să fi venit, de exemplu, în 1968 la un concert Domaine Musical; să fi văzut publicul căutând temător în jur pentru a*

«se orienta» care piesă ar trebui să fie aplaudată; după ezitări (adevărată tensiune psihologică), «se dădu drumul» la aplauze. Nu toate acele valori căzură pe locuri câștigătoare; o piesă mediocră făcu succesul de scandal; alta, mai bună, avu un succes meritat; piesa cea mai interesantă, a americanului Morton Feldman, fu lovită de inertia ghioagă a indiferenței.

Unde și ce este provincia? Nu este oare pretutindeni? Provincia este un sentiment: acela al neputinței de a recunoaște valori. Această neputință se manifestă fie prin infatuare, fie prin simțul inferiorității, fie prin acreală. Provincia este tocmai căutătura în jur pentru a vedea ce e voie și ce nu e voie să aplauzi.“

Îmi amintesc că tata nu punea mare preț pe artistul *de bun-gust*, care, fie din lipsă de îndrăzneală, fie dintr-un complex al culturilor minore, vrea să fie *în regulă*, mic enoriaș ce ține să se conformeze decretelor emise de sus, adică de la Paris, de la New York, de la Darmstadt, Köln sau Berlin. „După modelul lui Enescu, am evitat voluntarismul stilistic; pentru Enescu stilul este omul (sau muzica) atunci când nu se observă pe sine. Ceea ce s-a numit purism stilistic la un moment dat, în ultimele decenii a fost o viziune în eprubetă a stilului, o comportare a artistului (artei), cu șervețelul curat, legat la gât, cu furculița în mâna stângă și cu cuțitul în mâna dreaptă, trăgând cu ochiul la vecinul de vizavi. Lucrurile nu au stat niciodată așa în arta mare. [...] Un purist ca Debussy mai lasă din când în când să transpară în filigran pe Massenet sau unele surse folclorice; să nu mai vorbim de Bach sau de Beethoven...“

De curând am citit, în programul unei manifestări culturale, biografiile a doi artiști veniți dintr-o țară din Est. Ca toată lumea, cei doi propovăduiau valorile și binefacerile libertății, niciunul nu suportase realismul socialist și nici nu le plăcuse



vreodată dictatura. Unul dintre ei a rămas în Occident, celălalt s-a întors în țara lui, pentru – expresia e la modă – „a combate răul din interior“. În afara acestei mici diferențe, unanimitate...

Se confundă, cred, prea des curajul politic cu îndrăzneala de a gândi pe cont propriu. După părerea mea e vorba de atitudini distincte, care, situându-se în planuri diferite, nu merg neapărat mână-n mână. Nu puțini sunt cei din țările din Est care își atribuie un mare curaj politic. Această pretenție – rămasă de cele mai multe ori fără acoperire – devine uneori indiciul unei lipse de curaj intelectual, dacă nu chiar semnul unei lipse de probitate.

Și chiar atunci când curajul politic al unui artist e real, la ce bun să te opui dictaturii, dacă în schimb te pliezi ideilor și exigențelor mulțimii, dacă abdică în fața cerințelor pieței? Cu ce rimează denunțarea ticăloșiilor unui sistem, dacă accepți ticăloșiile altuia, dacă respingi realismul socialist pentru a aplauda realismul consumerist?

Fără a desconsidera curajul politic (primul său Concert pentru flaut ca și opera intitulată *Praznicul calicilor* i-au adus ceva neplăceri), tata nu-i exagera, sunt înclinat să cred, importanța. Considera că adevăratul curaj constă în a nu gândi ca toată lumea, împreună cu turma, și nici *în funcție* de contemporanii tăi. „*Niciodată nu mi-a plăcut să fiu up-to-date; am evitat muzica sezonieră. Agreez independența artistică; o operă autonomă mi se pare mai perenă; ea există prin sine, și nu ca ilustrare a unei tendințe oarecare.*“

Dacă adesea nu gândea la unison cu semenii lui, n-o făcea din poză sau provocare – atitudini care, în accepția lui, nu erau decât tot un mod de a te raporta la alții, și deci, de a ocoli orice s-ar putea dovedi inclasabil. Provocarea, poza, polemica

erau pentru el atitudini prea ușor de catalogat. Îi plăcea genul de ambiguitate care produce derută; îi plăcea să deconcerteze, să surprindă. Considera că în artă curajul cel mai rar este nu atât acela de a spune neapărat *nu* (cuvânt pe care – bizuindu-se pe spiritul de clan – toate avangardele s-au priceput să-l pronunțe), ci mai ales curajul de a exprima, în singurătate, exact ceea ce ai de spus, de preferință fără să-ți pese de etichetele ce ți s-ar putea pune, și cu atât mai puțin de cele puse deja altora. „*Characterul «nemanifest» al operei lui Enescu, neancorarea la o tehnică de compoziție a vreunui curent, scriitura greu de teoretizat (și mai degrabă inductivă decât deductivă), îngreunează înțelegerea muzicii lui, dar răsplătesc înzecit efortul de apropiere.*“

După convingerea lui profundă, un artist n-ar trebui să creze în primul rând pentru a seduce sau a fi admirat. Are sau nu ceva de spus? Retorica devine atunci secundară... Valoarea unei opere, valoarea unui artist – se număra printre cei ce știi asta – nu are totdeauna prea mult de-a face cu reușita socială, cu admirația și aplauzele stârnite pe loc.

„*Îndemnul pe care Enescu îl adresa compozitorilor: «Fiți sinceri în creația voastră» este văzut de obicei ca impasibilitate față de inovație; inovația trebuie să fie consecință, și nu scop. Dar același îndemn este totodată și impasibilitate față de accesibilitatea operei de artă; fii sincer și talentat, fiți voi înșivă și, dacă aveți ceva de spus, accesibilitatea operei va decurge din calitatea ei. Compozitorii nu trebuie să forțeze lacătele accesibilității, căci probitatea în artă e totodată calea înțelepciunii și a îndrăzneții.*“ Am împărtășit întotdeauna acest punct de vedere, înainte chiar de a-i afla filiațiile. Desigur, ai un aer mai inteligent când relativizezi lucrurile, când afirmi că în artă, ca în orice domeniu, alegerea criteriilor e arbitrară, că depinde de țară,

de civilizație, de epocă. Cred totuși că a plasa criteriul autenticității înaintea celui al accesibilității și al originalității, a-i acorda prioritate față de celelalte echivalează nu numai cu o poziție estetică, ci reprezintă totodată și – mai ales – o alegere morală. Nu că operele cu adevărat autentice ar fi din principiu mai frumoase, dar dorința de a fi autentic mi se pare că presupune din partea artistului ceva mai puțin egotism decât dorința de a fi original sau accesibil.

Credeam că discern la tatăl meu o oarecare condescendență, nu spun față de celebrități, în general, ci față de acelea dintre ele – de fapt destul de numeroase – care își iau succesul în serios, cred în el și îl consideră un fel de dovadă sau măsură a propriului geniu. E vorba de artiștii pe care succesul îi secătuieste, pe care gloria îi consacră în chiar momentul când – poate nimeni n-o știe încă – nu mai au nimic de spus. Cum, se întreba el uneori, reușesc unii să admire sau să ignore ceva, doar pentru a se alinia la opinia mulțimii sau a instituțiilor? („*Faptul că arta este un domeniu al subiectivității, al conotațiilor individuale sau de grup, face uneori să se uite că valoarea ca atare există și în artă, că existența ei este obiectivă. O operă de artă există prin valoare, și existența ei nu poate fi abolită sau contramandată. Vedem din când în când artiști solicitând în mod exagerat elogiul la adresa artei lor, ca și cum elogiul în sine ar putea da valoare operei; elogiul însă nu poate face altceva decât să recunoască ceea ce există; ceea ce nu există nu se produce prin declarații de simpatie. [...] Există chiar și un fel de compensație, de dreptate în destinul valorilor; autorii excesiv lăudați plătesc uneori în posteritate; valoroșii ignorați își iau revanșa... Un compozitor prea cântat, un poet prea tipărit au nevoie de la un timp să se mai odihnească; o muzică prea multă vreme evitată poate izbucni uneori cu o forță neașteptată.*”) Deși celebru

în țară, și bucurându-se de o anume notorietate în Occident, tata n-a putut niciodată să-și ia în serios celebritatea și nici succesul. Departate de conformisme, ca și de curente pe cale de a fi recunoscute sau deja oficializate, el se privea – precum un Musorgski, Ives, Janáček sau Varèse – ca pe un artist al singurătății.

Nu țin să-i includ pe compozitori în categoria din ce în ce mai răspândită și mai numeroasă a artiștilor așa-zisi inclasabili. Acest cuvânt, care nu prea mai înseamnă nimic, ar merita să fie ocrotit prin lege. Prefer să susțin, într-un spirit de reclamă mai puțin agresiv, că Anatol Vieru și opera lui sunt doar greu de situat. Una dintre rațiunile profunde pe care le-aș invoca aici e că însuși felului său de a gândi îi repugnav clasificările: aparținerea confreriei destul de restrânse a gânditorilor care se pot lipsi de etichete, de *categorii*, de *termeni*, de dicționare sau lexicoane. Și, ca atare, nu-i plăcea nici să i se lipească etichete. Cine aspiră la inclasabil e dator, înainte de orice, să evite să-i catalogheze pe alții. Socotea că așa e logic și chiar, într-un fel, echitabil. („*Nu trebuie să ne luăm însă după cuvinte... Ceea ce se dă drept stil e uneori doar manieră; alteori, «à la maniere de» e în realitate o înaltă manifestare a stilului.*“)

Nici mie nu-mi plac clasificările; anumite concepte joacă în mințile oamenilor rolul unui fel de sertărașe umplute cu fișe și trimiteri la bibliografie; ele ajung să dobândească în mințile lor un fel de existență autonomă, care nu mai are nimic de-a face cu complexitatea realității și nici cu cea a artei. Și totuși, nu pot să nu constat că itinerarul versatil al unor Picasso sau Stravinski e tot ce poate fi mai opus itinerarului meditativ, chiar obsesional, al unui Giacometti sau al unui Webern. Despre ultimii doi și despre toți cei care în această privință le seamănă, suntem îndreptățiți să ne întrebăm: sunt ei oare

absorbiți de o idee sau, mai presus de orice, obsedați de realizarea ei? („...dar în artă, esențial e generalul sau particularul?...“)

Fotograful Frank Horvat, căruia i-am expus problema, a făcut următoarea remarcă: „Vulgar vorbind, există bărbați care pot trăi toată viața cu aceeași femeie și există alții care nu pot.“ Chiar pusă „vulgar“, problema este ceva mai complicată decât pare... Printre cei care nu se pot mulțumi cu o singură femeie, unii văd viața ca pe un șir mai mult sau mai puțin lung de monogamii; pentru alții, viața e o continuă poligamie. Mai există și cei pentru care situațiile de monogamie și poligamie alternează.

Pe de altă parte, există și cazul artistului *evolutiv*: Scriabin, Beethoven, Schönberg, Mondrian, Brâncuși...

Anumite evoluții se fac prin schimbări, altele prin îmbogățiri, prin adăugiri de straturi succesive care nu le anulează pe cele dinainte. „Creația lui Enescu n-a procedat prin epurare și simplificare, în felul unor Stravinski, Bartók, Webern; ea a evoluat prin lente transformări și decantări: straturile noi nu le-au exclus pe cele precedente, ci s-au adăugat, s-au amestecat și apoi s-au purificat, reținând multe elemente «vechi». Iată de ce Enescu este unul dintre cei mai complecși, mai rafinați, mai secreți compozitori în muzica europeană nouă; ascultătorul lui Enescu, pentru a se bucura deplin de muzica lui, trebuie să înțeleagă și să simtă toate aceste straturi care coexistă în muzica lui. Bartók, Webern, Varèse așază o poartă în fața ascultătorului neavizat; odată trecută această poartă, totul devine clar și accesibil. La Enescu nu e așa: odată intrat pe această poartă, Enescu îți pune în față noi și noi porți.“

Mi se pare că în acest pasaj – pe care-l citesc pentru prima oară acum, când nu-i mai pot pune întrebări – se întrevide bucuria tainică a unui artist care-l admiră pe un altul fără să

fie pe deplin conștient că ceea ce spune despre acesta din urmă îl poate privi și pe el.

Lucrările lui nu-mi amintesc cu adevărat nici de Enescu, nici de Varèse sau Ives. Dar, probabil, n-ar fi fals dacă aş afirma că aceştia reprezentau pentru el un fel de modele abstracte. („*Există însă o continuitate în preocupări; aceasta mi se pare mai de dorit, mai vie decât un sistem cusut cu aţă albă. [...] Indiferența la sistem e omagiul adus diversității realului; îmi e dragă o unitate trăită, și nu una vrută, impusă „din afară“ de însuși autorul.*“)

De altfel, ce înseamnă un model abstract? Variațiunea Goldberg nr. 28 îmi amintește – mai ales datorită trilurilor – de jubilația celestă a sfârșitului Sonatei opus 111 de Beethoven, căreia i-ar fi putut servi drept „model“. Preludiul op. 45 de Chopin îmi amintește de Wagner atât prin unele însușiri ale scriiturii, cât și prin sentimentul, destul de rar, al splendorii morții. Făcând odată aceste remarci în fața unui prieten, mi-am atras următoarea replică: „Trilurile din opus 111 țin de atmosferă, de *densitatea* în care se scaldă melodia și tot restul; pe când trilurile din Goldberg țin de structură: fiecare dintre cele 30 de variațiuni reia și dezvoltă un anumit element conținut în temă. Și prin aceasta – în plan abstract, profund, structural – Bach seamănă cu Stockhausen, și nu cu Beethoven. Nici analogia între Chopin și Wagner nu e mai pertinentă: *leitmotive* – în stare embrionară – se găsesc mai curând la Schubert decât la Chopin.“

Și totuși, ce este structural și ce este accesoriu? Ce este profund într-o operă și ce rămâne la suprafață?

Să împrumut un exemplu din pictură. Un tablou italian din secolul al XV-lea este, cel mai adesea, structurat de un element formal precis: legile perspectivei. Ceea ce nu-i valabil și pentru

majoritatea tablourilor flamande din epocă, supuse și ele acelorăși legi, dar, în general, structurate nu atât de perspectivă, cât de lumină (element, de altminteri, prezent la italieni, chiar dacă la ei joacă un rol secundar). Din punct de vedere formal, pictura italiană – se spune, și sunt de acord – e mai coerentă, mai arhitecturală, mai algoritmică, mai deductivă; spre deosebire de pictura flamandă, care e mai curând inductivă, în cea italiană detaliile decurg din ansamblu. Astfel, ceea ce pentru unii e o finalitate, pentru alții constituie doar un punct de plecare sau un drum, un ocol. Și, din contră, ceea ce unii consideră periferic și epidermic, e pentru alții însuși miezul, *inima*. Trilurile din opusul 111 nu țin, ca la Bach, de structură, de Geometrie? Fie, să admitem că țin de culoare, de densitate, de lumină. Numai că, la Beethoven – mai ales în temele cu variațiuni și în *Bagatelele* din ultima perioadă – lumina, culoarea și densitatea devin, ca la Van Eyck sau Vermeer, principii structurante.

Coerența formală – sunt, în această privință, la fel de convins ca și tatăl meu – poate fi de profunzime sau, dimpotrivă, de suprafață, reală sau factice. „*S-au făcut atâtea muzici cu numere prime, serii fibonacciene ș.a.; în puține dintre ele numerele au fost auzite; în cele mai multe numerele au ajutat doar la coerența de suprafață, nerelevantă.*“

Nu am pretenția că aș vorbi cu totală obiectivitate despre tatăl meu. Nu am intenția să mă extaziez public în fața muzicii lui. E sarcina posterității să-i evalueze meritele și să determine locul ce i se cuvine în muzica secolului XX și poate în cea a secolului XXI, să-i studieze principiile estetice, conceptele și tehnicile de compoziție, destul de cuprinzătoare și bogate, dar, în esența lor, nu atât de numeroase pe cât ar lăsa impresia aparenta diversitate a operei sale. Cum ar putea fi caracterizat

drumul parcurs de creația lui? Ca al unui „versatil“, al unui „evolutiv“, al unui „meditativ“ sau al unui „obsesional“? În cazul său, nu există un răspuns univoc: fiecare nivel de lectură, de ascultare și de înțelegere impune un alt epitet. Cu toate deosebirile evidente, multe dintre lucrările lui se ating, se leagă și se înrudesc în profunzime, lăsând adesea să transpară un același *principiu al sitei*, o anume *gândire modală* (el a și dezvoltat o teorie generală a modurilor<sup>1</sup>), *forma de clepsidră* sau, de asemenea, o anume manieră de a contempla *Muzeul* – arta, muzica trecutului – cu privirea concretă a prezentului și cu cea abstractă a viitorului.

Îi revine probabil tot posterității sarcina de a stabili rolul lui în „întoarcerea la consonanța netonală“ (rol cu totul diferit față de cel al minimaliștilor), contribuția sa la instaurarea postmodernismului<sup>2</sup>, influența – directă și indirectă – asupra unui Schnittke sau a unei Gubaidulina, interferențele mai mult sau mai puțin reciproce cu Stroe sau Xenakis, Marbé sau Ligeti, Olah sau Kurtág.

*„Tarde venientibus ossa – nu numai pentru dirijori, care au de ocupat un număr restrâns de orchestre, ci și în lumea compozitorilor. Legea hazardului se manifestă și acolo unde calitatea ar trebui să aranjeze lucrurile de la sine... Schönberg, Berg,*

---

1 Deși e vorba de două axe distincte – înălțimea sunetelor și timpul –, principiul periodicității se găsește atât în noțiunea de mod, cât și în tehnica sitei. Aceasta constă în producerea evenimentelor – sau a claselor de evenimente – care apar, dispar și reapar conform anumitor periodicități. Acestea corespund numerelor prime, domeniul în care „predestinarea“ întâlnește mai mult decât oriunde altundeva imprevizibilul.

2 Mă gândesc între altele la a doua sa Simfonie (compusă în 1972) unde, în partea a doua, acordurile consonante se înlanțuie după o logică netonală (aceea a sitei lui Eratostene) și care a provocat scandal în momentul prezentării sale la Berlin.



*Webern au venit prea târziu la acest ospăț. Varèse, la 70 de ani, a mai avut prilejul de a asista demn și ofensat, dar cu emoție, la recunoașterea sa. Dar Pergolesi? Dar Mozart? Dar Bizet? Dar Schubert? Compozitorul e nevoit să privească și lumea de dincolo, să se bucure pentru atunci, să-și scoată bucuriile din truda partiturii, din neputința de a nu scrie.“*

Se ținea mereu la distanță, retras. Și – trăsătură de caracter extrem de rară – nu vorbea niciodată despre sine, nici despre propriile compoziții. Mi s-a părut întotdeauna de o modestie maladivă, poate modestia marilor orgoliosi. Nu-i plăceau aplauzele, și cu atât mai puțin laudele. Și cred că înțeleg prea bine de ce: laudele fletează vanitatea celui căruia i se adresează... Or, adevăratul orgolios e exasperat de ideea că ar putea fi suspectat de sensibilitate la complimente. Fie că vrea sau nu, orgoliosul – spirit prin excelență singuratic – lasă prin atitudinea lui să se înțeleagă: știu foarte bine cine sunt și cât valorez, independent de laudele voastre.

*„În cazul meu a fost vorba de o altă logică a înlănțuirii consonanțelor. E adevărat că avangarda de azi respinge ideea înlănțuirii acordurilor consonante; obsesia ei este antineoclasicismul. Acordul consonant a fost cooptat ca parte a rezonanței naturale a sunetului [...]; dar ți se recomandă să rămâi în interiorul aceleiași sunet, să te plasezi pe aceeași fundamentală sau eventual să o schimbi, dar, cu cât mai rar, cu atât mai bine. Înlănțuirea de acorduri nu este agreată. Eu însă mi-am permis a fi, în această privință, în urma sau poate înaintea avangardei; o oarecare anistoricitate a convenit întotdeauna spiritului meu.“* Orgoliul său, în cazul de față, constă nu atât în a spune „câteodată merg înaintea avangardei“, cât în a spune „nu mă simt obligat să merg cot la cot cu ea“.

Iată un fragment dintr-un eseu al lui, care, deși nu se referă în mod expres la problemă, spune mult despre atitudinea sa față de însăși ideea de avangardă (o etichetă!), față de egoismul pe care-l presupune ea uneori, față de vanitatea previziunilor ei și care adesea o și călăuzesc: „*În trecut, ziua de azi era un moment în marea trecere; avea de cele mai multe ori o modestie... Azi, ziua de azi vrea mult mai mult; ea nu primește și transmite, ci se proiectează pe sine în trecut și viitor, vrea să poruncească trecutului și viitorului... Pentru ca omul de azi să devină mai modest în vane pretenții și incerte previziuni, n-are decât să-și amintească de eșecul multelor previziuni de altădată. Istoria și-a îngăduit nu numai să contrazică, ci pur și simplu să ocolească, să ignore unele previziuni; ea a avut aerul de a spune «nu numai că nu aveți dreptate, dar nu despre aceasta este vorba».*“

Aș vrea să evoc subiectul a două dintre operele tatălui meu: *Iona* și *Ultimele zile, ultimele ore*. În libretul operii *Iona*, după o piesă de teatru a lui Marin Sorescu, cele trei personaje care-și vorbesc sunt unul și același Iona, înghițit – sau înghițiți – de balena biblică. Libretul operii *Ultimele zile, ultimele ore* pornește de la *Mozart și Salieri* de Pușkin și de la piesa *Ultimele zile* a lui Bulgakov. Sfârșitul lui Mozart, așa cum l-a văzut Pușkin, se desfășoară în paralel cu sfârșitul lui Pușkin, așa cum l-a văzut Bulgakov. (Cele două acțiuni – Pușkin e în același timp personaj și coautor al libretului – sunt prezentate mai întâi în alternanță, apoi, încetul cu încetul, se combină, se contopesc.) După câțiva ani în care am fost bântuit de problema pluralității și a scindării individului, mi-am dat seama că tata fusese și el, în felul lui, solicitat de aceeași problemă: prima dintre aceste opere pune în scenă o *fință* scindată, cealaltă – o *tragedie* scindată.

Ideile sunt, cred, un bun comun. Dacă subscriu la conținutul unor idei și nici nu-mi displace forma lor, nu văd de ce aș ezita să le preiau de la alții; în niciun caz nu aș ezita să le împrumut de la tatăl meu. (*„Marile contribuții la istoria culturii sunt, de o anumită manieră, aproape uitate, pentru că se găsesc pretutindeni; ele se transformă în sevă și oamenii sunt impregnați de această sevă fără să mai știe de unde vine ea. Întoarcerea valorilor în anonim, disoluția lor în ambianța culturală reprezintă sfârșitul unui ciclu.“*)

*„Este posibil a ridica arta la nivelul Naturii ca sursă de inspirație? Te poți inspira din artă luând-o ca natură? Poți, cu alte cuvinte, să te inspiri din artă, ocolind artificiu, butaforia? (Talentele se descoperă pe băncile școlii; nevăzând lumea în opera de artă, ele au ochii larg deschiși asupra artificiuului; în timp ce Cézanne a bâiguit o viață întreagă căutând să picteze un măr, talentul ordinar îți imită foarte ușor un Cézanne, care în esență rămâne însă inimitabil...) Deosebirea dintre geniu și talent nu este cantitativă, ci esențială... Geniul este facultatea copilului de a fi uimit, uimit în contemplație. Geniul este facultatea copilului de a crea lumea prin descoperirea ei. Geniul este cosmogonie, adică contact cu lumea prin creație. Dimpotrivă, talentul este vetust. [...] Creațiile artistice constituie ceea ce s-ar putea numi muzeul omenirii. Acest muzeu este când natură moartă, când creație vie. El reprezintă o imensă forță potențială, care intră uneori în stare cinetică... Oamenii se entuziasmează din când în când de ceea ce găsesc în muzeu. Atunci când contactul lor cu muzeul este în realitate o formă a contactului cu Natura (Non-arta), geniul sporește avuția spirituală a omenirii. Alteori, legătura cu muzeul este doar o manifestare a talentului, adică numai un contact cu arta ca artă; atunci, vitalitatea acestor «d'après» este*

*mult scăzută; de multe ori refugiul în muzeu exprimă tocmai neputința de a privi orbitoarea natură.*“

Nu aş putea încheia acest text fără a evoca sentimentul – *vanitas vanitatis* – pe care l-am împărtășit cel mai mult cu părinții mei: „*Sentimentul de timp îmi este asociat aceluia de eroziune; în Sita lui Eratostene acesta este sentimentul care transpare dincolo de cortina comediei.*“

(Acest text a fost publicat  
în *La Nouvelle Revue Française*, în ianuarie 2001.)<sup>1</sup>

---

1 Traducerea în limba română a tuturor textelor din acest volum aparține autorului. (*N. red.*)