

# Iosif Herțea: „Neajunsurile instrumentului rudimentar pot deveni un avantaj în teatru”

Interviu realizat de Oana Cristea GRIGORESCU

43

Un interviu vechi de 12 ani, realizat cu muzicianul Iosif Herțea în 2006, după premiera spectacolului Regele Lear (în regia lui Tompa Gábor) la Teatrul Național Cluj, documenta autentică sa creativitate sonoră și muzicală, modul în care gândea prezența muzicii în spectacolul de teatru. Lucram la teza de doctorat și mă ocupam de spațiul sonor și de rolul muzicii în teatru. Apelasem la Iosif Herțea pentru interviu recunoscând originalitatea și valoarea soluțiilor sale muzicale și sonore în colaborările la spectacole reper ale celor mai importanți regizori, evocate aici. Era vremea redescoperirii micilor formații de muzicieni live în teatrul românesc, dar și a revalorificării abilității actorilor de a cânta la instrumente muzicale. Acum, în anul dispariției lui Iosif Herțea, interviul acesta a ieșit la lumină din dosare, dovadă a neprețuitei contribuții a etnomuzicologului la spectacole reper din teatrul românesc al ultimelor decenii. Profesionalismul acestui om discret, cald și răbdător transpare din dialogul nostru, reînvie pasiunea pentru muzică și cunoașterea profundă a instrumentelor muzicale pe care a dedicat-o muncii sale în teatru.

**Propuneți în spectacole o concepție originală a muzicii de scenă cu care construiți un spațiu sonor, similar celui scenografic, și investiți sunetul cu idei, nu doar dublați tautologic textul sau semnele din scenă. Cum ați dezvoltat această concepție?**

Am ajuns la ea prin practica cu regizori foarte buni cum e, de pildă, Mihai Măniuțiu sau cum era regizorul Andrei Belgrader cu care am lucrat foarte mult până să plece din țară. Am lucrat cu Adrian Lupu sau cu Alexandru Tocilescu, regizori care știau să folosească

muzica în felul acesta. La fel am lucrat și cu Tompa Gábor, regizor foarte important, pe care îl apreciez foarte mult; el simte astfel muzica însă se întâmplă uneori să cedeze unui alt compartiment, cum a fost scenografia în cazul spectacolului Regele Lear și, din păcate, atunci se pierde pe drum intenția. Mărturisesc că am oarecare frustrare față de spectacol, așa cum arată în momentul de față, pentru că la începutul discuției cu Tompa Gábor sugestia lui a fost foarte interesantă și ofertantă pentru mine. Intenția era ca cei trei muzicieni femei, îmbrăcate în culorile fetelor lui Lear, să aibă mască, tocmai pentru a reprezenta mai degrabă niște demoni care manevrează personajele, soarta lor și soarta povestirii, în fond. Intervențiile lor sonore provocau schimbarea decorului.

**Ar fi trebuit să reprezinte sufletul demonic al personajelor?**

Exact. Era extrem de interesantă și frumoasă propunerea și în consecință am gândit și muzica. Însă, pe parcurs scenografia ne-a tăiat acest entuziasm pentru că a venit cu o propunere monumentală care obtura scena, muzicienele nu mai puteau fi păstrate în scenă pe toată durata spectacolului și atunci muzica a trebuit imprimată. În momentul imprimării însă s-a pierdut ceva. De aceea nu agreez muzica imprimată. Regia, pe bună dreptate, consideră că muzica trebuie să țină exact atât cât durează schimbarea decorului, ori lucrul acesta înseamnă pentru muzică fie scurtarea ei la netimp, fie dublarea sau prelungirea ei într-un mod forțat.

**Transformarea ei, practic, într-o cortină despărțitoare între scene, și nu accesul la vocea interioară nerostită a personajelor.**



foto: Arhiva UNITER

Tocmai asta devine. Ori mie îmi place ca muzica de scenă să fie un comentator, un personaj chiar.

**Ceea ce presupune, însă, să vedem muzicienii și actorii care interpretează și transformă instrumentul într-un glas vizibil.**

Da. Prezența muzicienilor pe toată durata spectacolului în scenă e necesară pentru că în momentul în care simt că au un rol important, că atenția este îndreptată asupra lor în egală măsură ca asupra actorilor, participarea lor ca muzicieni profesioniști capătă o calitate teatrală. Altminteri, rămâne la nivelul unei execuții corecte, cu un impact diferit asupra publicului și asupra actorilor, apropiat de muzica ilustrativă care oferă cortine sonore sau sublinieri ce potențază doar emoția.

ENG

**Remember Iosif Herțea.** In this interview, late composer and musician Iosif Herțea talks about his methods to insert the music in a theater performance, in such a way that it contained an idea by itself, in contrast to the common belief that music is just an accompaniment for the action on stage. He affirms that he always wanted the music to be a narrator or even a character. He explains the choice for the music in several theater performances he contributed to.

REMEMBER



Săptămâna luminată, regia Mihai Măniuțiu • foto: Arhiva TNC

### Cum compuneți când lucrați pentru scenă, cu alte cuvinte, cum se naște textura sonoră a unui spectacol?

Experiența m-a condus la un traseu pe etape. Mi se dă să citesc textul; dar îl recitesc chiar și atunci când îl cunosc. Din discuția cu regizorul înțeleg, sau mă face să înțeleg, intențiile lui față de text. Particip apoi la repetiții, chiar și la lecturile la masă care nu numai că mă inspiră, dar eu trebuie să țin cont de profilul personajelor și de actorii care le interpretează. Mă interesează la ei nu atât calitățile lor muzicale, cât mai ales personalitatea fiecăruia. Ea îmi poate inspira un tip de instrument, sau un tip de muzică; și atunci muzica se naște oarecum firesc, din relațiile mele cu regizorul, cu scena și cu actorii. Bineînțeles, este foarte important să cunosc dinainte și scenografia, măcar intențiile ei, chiar și costumele care, uneori, pot participa sonor la spectacol, pot conține elemente acustice și pot să mă ajute. De pildă, la folosirea anumitor instrumente, dacă instrumentele clasice de orchestră nu arată bine pe scenă într-o anumită montare atunci mă străduiesc să le adaptez. Le fac din alte materiale astfel încât să se potrivească cu scenografia și cu ideile spectacolului. Așa am lucrat la *Danaidele*. Acolo era vorba despre niște egipteni, despre

niște grecoice și acțiunea se întâmpla cândva, în antichitate, într-un timp foarte îndepărtat și atunci am făcut instrumente din tărtăcuțe și din tiugi (tigve) am făcut un fel de trompete.

### Astfel ați obținut un sunet frust, potrivit acțiunii, foarte violent și dur, ca de goarnă de atac.

Desigur, aceste instrumente adaptate nu sunt perfecte, cu ele nu s-ar putea cânta în mod normal pe un podium de concerte. În teatru, însă, poți folosi instrumente alese pentru un anumit timbru și cu posibilități muzicale foarte bogate, le poți combina cu instrumente cu un sunet mai frust, iar această frustrare dă o anumită tensiune, o sonoritate nu neapărat foarte prelucrată. Sunt sonorități dure, mai aspre care pot fi foarte teatrale tocmai prin această calitate a lor, sau prin lipsa calității, cum vrei s-o luați. Aceste neajunsuri ale instrumentului rudimentar, uneori primitiv, pot deveni un avantaj în teatru, cu un efect teatral mai impresionant decât unul clasic.

### În spectacolul *Săptămâna luminată* cum ați ales instrumentele muzicale?

Am apelat la instrumente existente pe care le știam din studiile mele de etnomuzicologie, de organologie, instrumente românești pe care le-am adaptat pentru scenă. Așa se face că ele par nou inventate, par stranii, și e exact ceea ce trebuia spectacolului.

### Dar linia melodică tratată pentatonic trimitea la spațiul muzical extrem oriental, după cum observa critica la premieră. Pentatonica servea temei spectacolului?

Pentatonica este o lume muzicală foarte răspândită nu numai în Asia, ci și în Europa sau în celelalte continente. Am apelat la muzica pentatonică pentru că pare să fie a unei vârste a omenirii și nu a unei zone geografice. Inclusiv muzica românească are o bază pentatonică foarte solidă, chiar pre-pentatonică. Constantin Brăiloiu a scris un studiu despre pentatonie în care remarcă și aceste faze pre-pentatonice, mai primitive decât pentatonica înseși, pe care sunt construite majoritatea doinelor românești, a bocetelor, și identifica chiar mai multe genuri construite pentatonic. Și dacă acesteia îi adăugăm unele influențe de tip oriental, precum secunda mărită, atunci se creează acea atmosferă misterioasă proprie Orientului și Mediteranei de unde

ne-au venit dintotdeauna miturile, riturile. Tot ce auzim ca muzică orientală, cu acele inflexiuni moi pare să vină dintr-o lume în care magia și ritualul sunt practici importante. Avem și noi rituri și ceremonii la fel de interesante, dar mai puțin cunoscute. Oamenii care au plecat de la țară le-au uitat sau nici n-au mai apucat să le știe, iar orașenii n-au de unde să le știe pentru că ceea ce se oferă drept folclor în media este folclor contemporan. Nu vreau să spun că este creat în zilele noastre, dar este muzica ultimelor două veacuri, maximum. E un folclor rafinat și dacă mai e cântat și cu tehnică belcanto sau cu tehnică avansată...

Când am nevoie de armonie sau de melodie în spectacolul de teatru apelez la un instrument melodic pe care îl folosesc foarte simplu, în așa fel încât să poată cânta la el un actor. În *Săptămâna luminată* Dorin Andone a învățat ușor să cânte la caval o melodie simplă. Apoi vine vocea omenească, un element foarte important, mai ales că sunt foarte mulți actori capabili să cânte bine.

### Vocea umană e instrumentul predilect în teatru sau e unul dintre cele multe la care faceți apel?

E unul printre celelalte. De pildă în *Săptămâna luminată* foloseam și o vioară căreia îi ciupeam corzile, pe un motiv melodic foarte simplu, dar care devenea prin repetare un fel de muzică repetitivă minimalistă. Nu pretind că aparțin acestui curent sau că fac muzică minimalistă. Nu. Soluțiile astea vin de la sine, inclusiv apelul la vocea actorilor. Mai ales că sunt foarte mulți actorii care pot să cânte frumos și au talent muzical. Eu am spus adeseori că școala românească de teatru duce lipsă de educația muzicală a actorilor, și este adevărat. Dar lucrul acesta se compensează, eu însumi l-am compensat în colaborările mele cu teatrele, de-a lungul anilor, prin talentul muzical înnăscut al actorilor; Talentul muzical poate veni din cultura populară, se moștenește de la strămoși.

### Dacă vorbim din perspectiva surselor melodice, când apelați la muzică deja compusă pe care o prelucrați și când preferați să compuneți muzică nouă?

De foarte puține ori apelez la citate. Nu citez pentru că citatul presupune riscul de a trimite publicul la sursa respectivă, și ea poate să aibă altă semnificație sau alte conotații. Nu vreau

să-l fac pe spectator să piardă emoția spectacolului pentru câteva secunde gândindu-se la originea respectivei melodii. Orice frază muzicală e gata semnificată, e un citat și dacă am nevoie de așa ceva atunci preiau citatul sau îl prelucrez în așa fel încât să devină propriu actorului și spectacolului respectiv. Nu pot și nu îmi place să folosesc citate înregistrate din muzică clasică sau simfonie din motivul deja explicat. Eu presupun că la teatru vin oameni care știu Mozart și Beethoven și Bach, și dacă citez de acolo trebuie să folosesc acea muzică cu conotațiile originare. Altfel, derutez publicul.

### **E acceptabil în teatru citatul muzical transpus pe alt instrument, eventual cântat de actor?**

Nu. Nu vreau să mă laud, dar oricine poate avea inspirație melodică. Poți imagina la infinit melodii care pot semăna parțial cu melodii auzite deja dar care pot deveni în sine noi. Așa se întâmplă în muzica ușoară sau în jazz. Nu îmi plac aceste transferuri. O melodie cunoscută nu e nevoie să fie transpusă pe un alt instrument, este o acțiune barbară după părerea mea. Să luăm, de exemplu, teribila arie pentru vioară și soprană din Matthäus-Passion de Bach, de după răstignirea lui Isus; dacă am nevoie de acel sentiment și de acel moment îl citez în întregime, în original. Așa am făcut în spectacolul de la Odeon, *Agnes, aleasa lui Dumnezeu*, (regia Marius Oltean) unde am folosit muzică originală, compusă de mine, în sonorități care amintesc de cântecul gregorian, de muzica bisericească. Am preferat să nu citez, tocmai ca să nu trimit audiența în direcții greșite. Mai ales că aceste melodii au texte în limba latină, cunoscute de către credincioși. În schimb, la final, când eroina este la capătul tragediei am folosit citatul amintit din Matthäus-Passion care se potrivea foarte bine, încheia frumos spectacolul și parcă acea muzică frumoasă ne răsplătea pe toți.

### **Muzica contemporană de după dodecafonism e mai puțin cunoscută publicului larg deși are o energie potrivită scenei. Unde situați acest curent în relație cu folosirea lui în teatru, poate fi o sursă pentru dumneavoastră?**

E mai degrabă o sursă spirituală. Aveți dreptate, e o muzică foarte frumoasă și din păcate necunoscută publicului pentru că se cântă prea puțin. De obicei

în concerte se cântă șlagărele muzicii clasice: Schumann concertul în la minor, Beethoven Simfonia a III-a sau a V-a, Ceaikovski, Brahms... Eu nu condamn aceste muzici, sunt foarte frumoase dar pe lângă ele ar trebui cântată și muzica contemporană pentru ca publicul să se obișnuiască cu ea. Gustul pentru muzică vine din reascultarea ei, nu din cunoștințe muzicale, după cum cred cei mai mulți. Oamenii spun că nu știu citi notele, nu știu legile armoniei și ale contrapunctului, în consecință cred că nu pot înțelege muzica. Dar nu e adevărat, aceste legi nu sunt făcute pentru ca publicul să înțeleagă muzica, sunt făcute pentru muzicieni să o compună. Deci nu cunoștințele muzicale lipsesc publicului, ci reascultarea. În momentul în care reascultă măcar o dată o piesă, deja înțelege mai mult. Luați acest înțelege cu ghilimele pentru că, în fond, muzica nu poate fi tradusă în cuvinte.

### **Muzica contemporană permite construcția unui spațiu sonor mai aproape de sensibilitatea prezentului. În ce condiții o folosiți în spectacole?**

Mie îmi place foarte mult această muzică, mă inspiră, simt că e foarte teatrală, dar nu îmi permit să o citez, din mai multe motive. Pentru mine ar fi aproape ca un furt. Nu ar fi un lucru cinstit să citez exact muzica unui Ligetti sau a compozitorilor noștri de mare valoare: Anatol Vieru, Cornel Țăranu, Aurel Stroe. Eu îi consider compozitori de valoare universală, cu o operă de foarte mare frumusețe compusă în ultimele trei-patru decenii, chiar dacă în mod absurd nu o cunoaște nici lumea, nici poporul român. Muzica lor mă inspiră ca ofertă de idei muzicale, de idei componistice sau tehnice. Folosesc aceste idei dar nu citându-le, ci încercând să fac ceva asemănător sau să inventez la rândul meu ceva care să fie la fel de frumos, dacă se poate.

### **Muzica celei de-a doua jumătăți a secolului XX v-a sugerat instrumente și sonorități în teatru?**

Într-adevăr, este o muzică foarte sugestivă, chiar mai mult decât cea romantică deși pornește de acolo, din romantism. Dar se construiește pe niște tehnici componistice foarte sofisticate, apreciate de profesioniști, deși în cazul acesta tehnicile predomină și nu ceea ce ar sugera ele. Totuși, fără voia ei, această muzică induce ascultătorului sentimente și trăiri

ale omului contemporan, cu mai multă tensiune decât cea a epocii romantice sau clasice. În ce privește instrumentația, epoca modernă a recuperat și a asimilat toate tipurile de instrumente existente pe lumea asta: extrem orientale, folclorice africane, sud-americane și românești. Să luăm de pildă toaca. Unii nu o folosesc ca în tradiția autentică pentru că nu cunosc acele înregistrări de toacă de la mânăstiri, adevărate creații de percuție. Toaca poate oferi mai multe tonuri diferite. Sunt călugări și călugărițe care stăpânesc această artă cu o virtuozitate incredibilă. Tot talentul lor muzical s-ar fi putut dezvolta în direcția compoziției dar s-a canalizat în baterea cu virtuozitate a toacei. Dar unii compozitori, clujeni chiar, au folosit toaca mai mult pentru timbru, pentru culoare și nu pentru bogăția sa ritmică. Așa încât, în privința aceasta doar de la un compozitor la altul descoperi ce instrument mai puțin cunoscut propune și cum îl folosește.

### **CG: Enorma dumneavoastră experiență în teatru a cristalizat regulile de construcție ale spațiului sonor ideal? Care ar fi ele?**

Mi-am format în timp câteva reguli care variază, desigur, în funcție de tipul de spectacol. Acesta e un aspect esențial, mai ales că nu în orice spectacol aș putea folosi pe scenă instrumente multe cu randament artistic maxim. De fapt sunt foarte puține astfel de spectacole. Dar pot aminti, de pildă, *Săptămâna luminată* unde regizorul Mihai Măniuțiu a spus că scenografia se va naște din instrumentele pe care le vom folosi. S-a mai întâmplat lucrul acesta și cu Alexandru Tocilescu în *Barbu Văcărescu, vânzătorul țării* unde aveam niște scânduri mari folosite ca toacă, exista și un clopot și alte elemente sonore. Scena a fost transformată într-un spațiu sonor eficient pentru muzica interpretată de actori.

### **Așadar, regizorul impune prima regulă.**

Asta este! Dacă regizorul își alege o formulă de spectacol în care o asemenea muzică nu are ce căuta, atunci rămânem la compact disc sau la banda de magnetofon și ne mulțumim cu ilustrația. Dar condiția pentru dezvoltarea unui spațiu sonor scenic este ca regizorul să imagineze un spectacol pe potrivă.