

INTERVIURI

De vorbă cu Călin Ioachimescu

Andra Frătilă

Nu cantitatea determină calitatea iar creația compozitorului Călin Ioachimescu demonstrează acest lucru.



A.F.: Ce vă mai amintiți din studenția cu Ștefan Niculescu? Un nume mare...

C. I.: Am știut de la bun început că vreau să studiez cu Niculescu. De la el am învățat tot: și orchestrație, și forme, și

compoziție... Deși se făceau și cursuri separate pentru aceste discipline.

A.F.: Ați trecut prin formele clasice?

C.I.: Primele două lecții au fost despre cum să construim o monodie. După care a urmat un preludiu pentru pian – așa că am scris un ciclu de colinde pentru pian, după modelul Bartók. După care am trecut la forme mai evolute, de la cvartet și până la lucrare simfonică. Prima versiune a lui *Tempo 80* atunci am făcut-o. Am mai compus și lucrarea *Descântec*, pentru voci și corzi. Aveam de pe atunci și un interes special pentru electroacustică.

A.F.: Unde puteați merge, pe vremea aceea, pentru a face experimente muzicale?

C.I.: Aveam un mic studio – acolo, la Conservator – condus de Papă Ionescu (așa îi spuneam noi), un entuziast tehnician de sunet. Eram un grup de studenți și asistenți, printre care Dinu Petrescu, Sorin Vulcu, Dan Buciu. Cred că noi am fost nucleul care a înființat primul studio de muzică electronică din România. Cu mijloace primitive, evident: cu magnefoanele care erau acolo, cu niște oscilatoare, cu generatoare de sunet. Înregistram pe bandă, tăiam, forfecam benzi... Îmi petreceam mult timp acolo, motiv pentru care am și fost deseori certat de rectorul de atunci, Petre Brâncuși.

A.F.: În ce perioadă?

C.I.: Prin anul 1972. Nu mă duceam decât la cursurile care mă interesau: la compoziție, la orchestrație sau la alte cursuri de genul ăsta. Pentru restul materiilor, mergeam direct la examen, sperând să iau un 5 și să trec anul. Doar că, la un moment dat, Niculescu a lipsit un an de zile. În 1973-1974 a avut bursa DAAD. (Deutscher Akademischer Austauschdienst – Serviciul German de Schimb Academic – n.r.) Studenții lui au fost preluați de Anatol Vieru, cu care am rămas prieten, dar cu care nu m-am putut deloc adapta. Eu fiind un tip rebel, dezorganizat, stilul lui Niculescu mă ținea în frâu: el mă punea să justific fiecare legato... Vieru era foarte tolerant, drăguț cu mine, și asta nu mi-a ajutat prea mult, pentru că mie îmi trebuia cineva care să mă direcționeze. Când a venit Niculescu și a

văzut lucrarea pe care o făcusem în acel an a strâmbat din nas, având o mulțime de observații... Nici la orchestrație nu pricepusem mai nimic. Nu m-am mai dus la examen și am repetat anul. Eu am fost în seria cu 6 ani universitari; eram coleg de clasă, la compoziție, cu Adrian Enescu. Normal că el n-a rămas repetent! Așa că eu am terminat facultatea odată cu Adrian Iorgulescu și Doina Rotaru, pentru că ei erau în seria de 5 ani, iar eu am făcut până la urmă 7.

A.F.: Cum era, atunci, atmosfera în Conservator? Au fost multe schimbări consistente în acea perioadă: structura anilor universitari, a programelor, a cursurilor...

C.I.: A fost o adevărată criză în Conservator, pe la sfârșitul anului II, între Ion Dumitrescu și Gheorghe Dumitrescu pe de o parte și catedra de compoziție pe de alta (atât asistenții ei, cât și profesorii – Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe). Ion Dumitrescu dorea să îi dea cursuri de compoziție lui Gheorghe Dumitrescu, fratele său, și lui Nicolae Buicliu. Urma să fac compoziție cu Buicliu, și am zis că mai bine fac pedagogie, și gata. Până la urmă, după un scandal cu amenințări cu demisia, s-a revenit la normal.

A.F.: Ați făcut un an în plus, dar ați terminat ca șef de promoție.

C.I.: Un fals șef de promoție, pentru că am terminat singurul din seria mea, ceilalți colegi pierzându-se pe drum... Terminând ca șef de promoție, am intrat primul la repartițiile pentru post. Nu erau posturi bune: erau doar prin provincie. Întâi am fost repartizat la Găești, la un orfelinat de fete. Mi-a fost mai ușor decât în anii în care, ulterior, am făcut naveta la Târgoviște. fiindcă pentru Găești aveam o linie ferată directă. M-au luat în armată, dar la întoarcere nu mai aveam decât o jumătate de normă, așa că am primit în completare încă o jumătate, la un liceu, unde predam muzică, la clasa a XII-a. Atunci am făcut scandal, spunând că asta nu e meseria mea. „A, da? Nu e meseria ta? Poftim, te mutăm la școala de muzică din Târgoviște!” Acolo era mai rău, pentru că trebuia să schimb două trenuri: mă trezeam la 4 dimineața, ca să ajung la ora 8 la școală; semnam condica și plecam înapoi acasă. Ți-am zis că am fost un rebel! Am reușit să scap, totuși, prin 1977-1978.

A.F.: Și după această perioadă?

C.I.: După ce am terminat cu naveta, m-am întors în București, unde am stat vreun an ca șomer. Eram deja membru al Uniunii Compozitorilor, așa că puteam să nu fiu angajat. Pe vremea aceea nu era permis să nu ai un loc de muncă. Dacă erai membru al Uniunii, puteai și să nu fii angajat; era singurul lucru pe care puteai să ți-l permiți. Am avut noroc, până la urmă: am colaborat la Radio, vreun an și jumătate, aproape doi. Întâi la redacție, unde n-au putut să mă angajeze, pentru că nu eram membru de partid. Pe atunci mi s-a cântat *Tempo 80*, cu Orchestra Radio, iar domnul Ion Drăcea, care era șeful regiei muzicale, m-a chemat la fonotecare și m-a întrebat: “Nu vrei să vii la noi?” “Ba da” – am zis eu. Și am stat până s-a eliberat un post. În 1980 m-am angajat la Radio, unde lucrez și în prezent.

A.F.: Ce experiențe ați avut în acea perioadă, în afara țării?

C.I.: În 1980 au fost oferite niște stagii de informare Ministerului Culturii de la noi. S-a votat la Uniunea Compozitorilor cine să plece cu burse: pe Adrian Iorgulescu l-au trimis în Italia, pe mine în Franța și pe Horia Șurianu în Anglia. Mi s-a dat și o sumă de bani, cu care să mă descurc. Norocul meu a fost Horațiu Rădulescu, cu care m-am reîntâlnit la Paris... Eram prieteni încă din anul întâi la Conservator. Lui îi sunt recunoscător pentru faptul că am fost introdus în lumea muzicală pariziană: mi-a făcut cunoștință cu Daniel Kientzy, cu Pierre Yves Artaud și cu mulți alții. Tot atunci l-am cunoscut și pe Costin Miereanu, care era directorul artistic al Editurii Salabert. (Și acolo, ca și aici, nu te poți duce pur și simplu, ca un necunoscut, deoarece nu te bagă nimeni în seamă.) Horațiu plecase din țară din anii '70 și ne-am reîntâlnit după zece ani; am și stat la el acasă, pentru că nu-mi permiteam, din banii de bursă, să locuiesc la hotel.

A.F.: Ați participat la Cursurile de vară de la Darmstadt. Care erau criteriile de selecție pentru a ajunge acolo? Erați invitat?

C.I.: Scriai tu organizatorilor, îți prezentai lucrările și – dacă le plăceau – te chemau. Tu îți plăteai doar drumul și ei îți asigurau cazarea și masa. Prima oară (în 1982) când am ajuns

acolo, invitat în Komponistenforum era Gérard Grisey. (Pe atunci, orientarea spectrală era o direcție nouă.) Eu am fost fascinat de el. Își prezentase cele mai bune lucrări; analizate la sânge, erau scrise cu mult har. Grisey mi-a inoculat preocuparea asta... Plus că și prietenul meu Horațiu era spectralist! Apoi am venit în țară, m-am apucat de lucru și am scris *Oratio*. Îmbunătățită, partitura a devenit *Oratio II*; i-am adăugat bandă cu sursă electronică și cu live electronics. (Pe vremea aceea, era o chestie absolut nouă!) Tot în 1982 fusese la Darmstadt și Wlodzimierz Kotonski, compozitorul polonez; el și-a prezentat acolo o lucrare care avea un fel de *live electronic*, utilizând o întârziere între două magnetofone, o buclă, un fel de canon cu el însuși.

A.F.: O sursă de inspirație...

C.I.: Am preluat și eu ideea de buclă, de revenire a structurilor după un minut – după exact un minut, pentru că despre asta e vorba în *Oratio II*: sunt niște structuri pe diferite spectre de armonice, care sunt figurate de instrumente, iar structurile astea se mixează și intră într-un sistem de întârziere. Aveam o bandă de 11 metri, între două magnetofone Revox. Viteza era calculată (19,5 cm/secundă) ca să facă o buclă de întârziere de un minut. Primul magnetofon înregistrează și cel de-al doilea redă, după ce parcurge o distanță de 11 metri.

A.F.: Deci, în *Oratio II*, tot ce cântă instrumentele de suflat e preluat live electronic?

C.I.: Da, se aude un *overlapping*, oarecum transformat de un sistem electronic de prelucrare a sunetului.

A.F.: Lucrarea a și fost premiată la Darmstadt.

C.I.: Da. Eu o înregistrasem în România, în Studioul 8 din Radio, cu ansamblul „Omnia” – un ansamblu foarte bun, condus de trombonistul Marin Soare – și cu un sintetizator analogic. În 1984 am prezentat lucrarea la Darmstadt, unde ajunsesem printr-o întâmplare fericită: primisem o invitație să fac un stagiu la IRCAM. Cu mult noroc am reușit să plec. Nefiind membru de partid și neavând niciodată treabă cu securitatea, a fost mai dificil. Am primit pașaportul cu întârziere, și l-am primit numai datorită faptului că m-a ajutat Radio-ul. Era

acolo un general de armată care era director tehnic; era mare iubitor de muzică (scria texte pentru romane) și a intervenit pentru mine. Am plecat deci la Paris, ajungând însă la finalul cursurilor de la IRCAM. Am hotărât atunci să profit de această ieșire din țară și să mă duc la Darmstadt, unde am ajuns chiar la începutul cursurilor.

A.F.: Atmosfera era diferită față de prima dată când ați fost acolo?

C.I.: În vremea aia, în Komponistenforum erau două facțiuni opuse. Pe de o parte era grupul lui Brian Ferneyhough, post-serialiști, expresioniști, iar pe de altă parte erau spectraliștii, reprezentați de Horațiu Rădulescu și alții. Așadar, am prezentat piesa mea în concurs și a fost aleasă, cu o oarecare rețineră din partea lui Ferneyhough. S-a configurat un ansamblu ad-hoc (pentru că la Darmstadt erau două secțiuni – de interpretare și de compoziție), piesa a fost programată în concert, iar ansamblul – dirijat de Aldo Brizzi, pe care îl cunoscusem prin Daniel Kientzy – era excelent. Din componență făceau parte muzicieni valoroși, ca trombonistul Barrie Webb, un percuționist foarte bun din Ungaria și un clarinetist din Anglia. Le-am zis că pentru această piesă îmi trebuie un dispozitiv live electronic și am făcut o listă de aparate, pe care organizatorii le-au închiriat pentru mine.

A.F.: Deci era un concert cu toate piesele selecționate și mai apoi se lua decizia.

C.I.: Înainte de concert aveam inima cât un purice, pentru că, dacă celor din sală nu le plăcea ceva, fluierau din toată inima. A început muzica, iar eu tremuram tot, la mixer. Erau două boxe în spatele instrumentiștilor și două în spatele publicului. În sala de concerte (care era sala de sport a Liceului „Georg Büchner” din Darmstadt) au început să curgă sunetele, să se plimbe prin spațiu... Iar la final, când printr-un *fade out* lung se duce totul în memorie, a fost o liniște de mormânt. Dintr-o dată, au început aplauzele. Furtunoase! Se crease o atmosferă incredibilă!

Apoi am aflat că mi-au dat premiul.

A.F.: Sunteți, deci, un compozitor de muzică spectrală...

C.I.: Nu! Nu mai sunt. Nu știu: sunt compozitor, pur și simplu. Nu am foarte multe lucrări spectrale... În general, nu am foarte multe lucrări. Am trecut prin vreo trei faze. Prima – în care încadrez *Tempo 80*, *Cvartetul nr. 1* și *Descântec* – a fost faza “Niculescu”: o fază modală, cu heterofonii. Am păstrat multe lucruri din rigoarea și gândirea muzicală a mentorului meu, Ștefan Niculescu. Sunt foarte atent să am o logică în ceea ce scriu, o direcție, muzica mea să curgă către ceva, să aibă o structură. Trebuie să fie o ordine, dar cu proiecție către un sens muzical, să spună ceva. Nu e un constructivism sec: pornesc de la niște matrici și încep să creez urmărind un sens muzical. După care, faza a doua, ca o cotitură (nu sută la sută, căci nu am uitat ce am învățat la Niculescu), a fost spectralismul. Cu cât îl aprofundam mai tare și pătrundeam în partea lui tehnică – sau, mai exact, la baza lui științifică – mi-am dat seama că, puțin câte puțin, mă atrage foarte mult. Am scris mai multe lucrări pe direcția asta, pornind de la *Oratio II*.

A.F.: Cum vă vin ideile pentru denumirile pieselor?

C.I.: Nu sunt un maestru în a-mi denumi piesele. *Tempo 80* e pur și simplu tempo-ul lucrării, pulsația, care se păstrează. Acolo este o juxtapunere de două principii temporale: timpul imuabil, obiectiv, care curge independent de noi, și timpul subiectiv, care curge din ce în ce mai repede. Astfel, cu cât îmbătrânești și faci din ce în ce mai puține lucruri, timpul trece mai rapid, ziua trece mai repede. Cum am rezolvat asta? Am păstrat un tempo fix și numai prin subdivizarea valorilor de note am ajuns de la o pulsație foarte lentă la una foarte rapidă (de la note întregi până la șaisprezecimi), trecând prin diverse structuri – scriituri de tip polifonic, heterofonic, și așa mai departe.

Revenind, *Oratio* este prima lucrare care “se joacă” cu spectrele de armonice, după care am continuat cu *Muzică spectrală* pentru saxofon și bandă, lucrare începută la Paris, în 1985, când am făcut stagiul la IRCAM, și scrisă pentru Daniel Kientzy. Stăteam la el. I-am și tăiat masa din sufragerie, pentru că decupam fâșii de hârtie milimetrică, reprezentând cele 16 canale de saxofoane preînregistrate (de la contrabas până la sopranino). Fiecare sunet avea un anumit contur de schimbări de amplitudine. Îi scriam înălțimea și pe urmă durata, cu o

curbă de amplitudine. Am înregistrat primele trei sau patru canale la sfârșitul șederii mele la Paris – cu ajutorul lui Kientzy și cu un control strict al intonației. Altfel nici nu se poate simula seria de armonice Fourier, deoarece nu au nici o legătură cu sistemul temperat. Seria de armonice este o serie logaritmică. Făcusem o scară oarecum apropiată de scara logaritmică, cu un program special de la IRCAM. Așadar, înălțimile erau intonate relativ precis, cu deviații de cenți, cu ajutorul unui stroboscop acustic, care controla frecvența. Așa am făcut structuri verticale, care intonau diverse spectre de armonice. Apoi, partea de solo am scris-o în țară și i-am trimis-o ulterior. Pe modelul ăsta am mai scris o piesă, de data asta pentru violoncel și bandă: *Celliphonia*, înregistrată în Studioul 8 de la Radio. Piesa e scrisă pe armonicile lui A (La) și lui C (Do). E o lucrare dedicată soției mele, violoncelista Anca Vartolomei. Înregistrarea este făcută integral de ea; partea de bandă, pe care tot ea a realizat-o, conține 16 canale de sunete ale violoncelului, prelucrate cu mijloace electroacustice. De încadrat în faza mea spectralistă ar mai fi *Cvartetul nr. 2, Concerto pentru trombon, contrabas și orchestră, Concertul pentru saxofon și orchestră*. La fel și *Palindrom/7*, care încă este spectral, dar utilizează un mod de organizare cu simetrii interioare, în oglindă, atât din punct de vedere intonațional, cât și ritmic. Folosesc un sintetizator anume, care are posibilitatea de a acorda claviatura pe spectrul de armonice. Doar așa se poate cânta – nu se poate cu altceva – și de asta am avut mereu probleme tehnice la diverse execuții.

A.F.: Apoi ceva s-a schimbat...

C.I.: Apoi, încetul cu încetul, mi-am dat seama că nu mă mai satisface muzica asta: e oarecum limitată și greu de pus în practică, pentru că aproximările astea nu au nicio legătură cu partea reală, din punct de vedere științific... Mai folosesc tehnici speciale ale instrumentelor. La corzi poți să faci glissando de armonice naturale; chiar și la instrumentele de suflat... Dar am părăsit lucrurile astea. Acum inventez scări. Acum, când scriu, mă folosesc de inspirație.

A.F.: Cum vă vin ideile, inspirația?



C.I.: Ultima lucrare, *Tetrachords*, e scrisă pentru fiul meu, Matei Ioachimescu, pentru cvartetul lui. Ideea care mi-a venit a fost: ce rezultat am dacă folosesc, ca bază intonațională, cele patru tipuri de acorduri – major, minor, mărit și micșorat –, fie pe verticală, fie pe orizontală? Este un joc al trisoanelor. Are legătură cu sistemul temperat, nu cu rezonanța naturală. Acordurile semnifică ceva, așa, prin convenție: acordul mărit îți creează o stare de imponderabilitate, de incertitudine; micșoratul e o stare de angoasă, majorul – o stare de bine; minorul e trist, melancolic. Acordurile le-am folosit, cumva, figurat. Pe orizontală în structuri polifonice, iar pe verticală în structuri omofone. E o formă de quasi-rondo în care, după repetarea cuplet-refren, urmează o serie de patru solo-uri, un fel de mini-cadențe pentru fiecare instrument, și o codă cu

foarte scurte referințe la refren. Uneori, așa cum am făcut în *Concertul pentru flaut*, folosesc reminiscențe. Având o carieră de o viață de regizor muzical, mi-au rămas în minte tot felul de muzici. Nu mi-am propus să le copiez, să le citez. De-asta și scriu greu și puțin, pentru că munca mea are un oarecare impediment: rămân cu niște obsesii muzicale.

A.F.: Cât este de importantă munca dumneavoastră de inginer de sunet?

C.I.: Eu nu sunt inginer de sunet. Sunt regizor muzical sau – cum se spune în terminologia germană – *Tonmeister*. Eu mă ocup de partea artistic-muzicală a producției, nu de aceea pur tehnică. Sigur că intervin și în procesul de captare, colaborez cu inginerul de sunet, dar el pune microfoanele, se ocupă de partea strict tehnică. Ca orice regizor, coordonez lucrurile și îmi pun o oarecare amprentă asupra produsului final. Când sunt producții speciale, colaborez și cu artiștii. Eu sunt pasionat de tehnică: am și acasă un mic studio, iar studioul de la Uniunea Compozitorilor l-am făcut tot eu, cu finanțarea Uniunii. Trebuie, deci, să ai și ceva noțiuni tehnice, de IT. Iar eu am avut, inițial, colaboratori precum Florin Cazan, care este informatician, sau Erica Nemescu, care era inginer de sunet la studiourile Animafilm. Acolo am și cunoscut-o, fiindcă am scris și multă muzică de film de animație.

A.F.: Ca poziționare între compozitorii români, unde vă vedeți?

C.I.: Nu putem fi grupați. Fiecare are gândirea, estetica și unicitatea lui. Poate în cadrul aceleiași generații ai putea să găsești trăsături comune. Eu m-am desprins de Niculescu: am căutat să nu rămân fixat pe linia lui, ci să merg pe drumul meu. De-asta el a fost poate cel mai mare profesor de compoziție. De fapt, toți au fost mari: ei îți dădeau mijloacele, dar și libertatea. Știi cum sunt profesorii de compoziție de la Paris? Mi-au povestit prietenii compozitori: îi pun pe studenți să copieze partituri! Studenții fac pur și simplu muncă de copist de note, se ocupă de lucrările maestrului, pentru a deveni un fel de asistenți personali, îndoctrinați. Niculescu nu mi-a impus decât să am explicații pentru tot ce fac, să fiu riguros cu mine însumi, să nu arunc note la întâmplare. Fiecare legato trebuia să aibă o

justificare logică și o expresivitate muzicală. Deci, nu pot spune că mă pot încadra în vreun grup.

A.F.: Ce se întâmplă cu publicul? Cine e de vină pentru absența acestuia la concertele de muzică contemporană? E un scurtcircuit în comunicarea dintre compozitori și cei care ascultă?

C.I.: Eu cred că noi, compozitorii, am luat-o razna odată cu Școala a doua vieneză. Fiecare a considerat că face *tabula rasa* și cu el începe Universul. Pe când în Clasicism (și nu numai: chiar și înainte) existau grupuri de oameni cu o anumită estetică și cu un set de reguli de la care nu se abăteau... Sistemul tonal, construcția melodică și forma se situau între niște delimitări, care ofereau repere percepției muzicale. Omul putea să recunoască o melodie, o temă. Odată cu Școala a doua vieneză s-a ales praful. Compozitorii au dat jos sistemul tonal, dar nu l-au înlocuit cu ceva la fel de confortabil urechii. După părerea mea, de acolo s-a rupt adevărata legătură cu publicul. Sigur, compozitorii au continuat să aibă succes, dar...

A.F.: Mizând pe impactul produs de șoc, surpriză, noutate?

C.I.: Pe șoc, da. Cum e acum, de pildă, în teatrul contemporan românesc. Se mizează numai pe șoc. În anii șaptezeci și ceva am văzut un *Woyzeck* pus în scenă excelent de David Esrig. Avea un sens...

A.F.: Dar dacă publicul ar fi pregătit? Cu o partitură, cu un program de sală detaliat?

C.I.: Poate. Au fost perioade, până prin anii '80, când se organizau la Radio concertele-dezbateri, în care se cântau lucrări de muzică contemporană românească, cu sala plină (în Studioul 8, dar și în Sala mare). Moșii lua cuvântul și-și spunea părerea, se dădeau explicații și era și un public tânăr. Cred că erau mai bine pregătiți și mai educați în sensul ăsta. Criza a început odată cu finalul anilor '80, pornind de la școală, de la faptul că și la noi, ca și în alte părți, s-a preluat modelul Bologna în învățământ, fără să îl gândim. Ultraspecializare fără cultură generală! Eu am fost printre ultimii profesori de muzică într-un liceu teoretic. După 1976 s-a făcut prima reformă a lui Mircea

Malița, în care s-au desființat liceele umaniste. S-a scos muzica din programa de învățământ liceal. Copiii trebuie să aibă totuși o cultură muzicală... Eu le puneam muzică, să asculte. Și făceam asta nu la un liceu de muzică, ci la un liceu din Găești. Încetul cu încetul s-a ajuns la o scădere a nivelului de instrucție, de cultură generală, și asta a lăsat urme. Din păcate, nici studenții de la Conservator nu vin la concerte.

A.F.: Ce ar trebui făcut pentru a schimba lucrurile astea în bine?

C.I.: Schimbări nu se mai pot face. Eu mă străduiesc, de pildă, nu să fiu mai accesibil, dar să transmit ceva oamenilor care vin la concert.

A.F.: Deci, comunicarea este importantă!

C.I.: Este! Iar sistemul de publicitate este deficitar. Vezi peste tot afișe pentru toate prostiile. Sigur că e vorba și de bani. E un cerc vicios. Nu ai bani, nu faci nimic. Aceste *Public Relations* sunt necesare. Pe de altă parte, un alt inconvenient este interpretarea. Sunt puțini interpreți dedicați muzicii contemporane. Sunt ansambluri care fac "muncă de serviciu", în genul "Hai să ne vedem, să citim partitura asta, și ce-o ieși o ieși... Nu ne place, dar o facem." Eu prefer să nu fiu cântat într-un festival de tip ghetou, unde ne cunoaștem între noi, ne cântăm între noi, cum se întâmplă chiar și în unele mari festivaluri, unde programăm trei concerte de muzică contemporană în aceeași zi. Lumea nu mai e ca acum 40 de ani: nu mai are timp. Adevărul este că niciun festival nu aduce public la muzica contemporană, mai ales când programarea este făcută cu intenția de a-i prezenta pe toți compozitorii.

A.F.: Pledați, așadar, pentru o orientare mai comercială?

C.I.: Eu, unul, m-aș gândi la ce „se vinde”, ca să văd cum aș putea atrage publicul. Dar să nu fiu înțeleș greșit: nu mă gândesc la produse de tip „showbiz”! Însă e foarte greu să faci o selecție reală, fără să îți faci dușmani. Festivalurile de astăzi sunt niște vitrine în care expunem, ca “să mai vedem ce au mai scris compozitorii”. Sunt concerte la care nici măcar autorii nu vin să-și asculte lucrările. E o criză care nu are leac, pentru că

nici mediul în care trăim nu e propice. Marile culturi s-au născut în alte condiții, dependente de mulți factori: economic, social, cultural... Crize de-astea cred că au mai fost. Probabil că se naște un alt tip de civilizație, și noi suntem acum într-o tranziție. Către un tip de lume virtuală, în care suntem conduși și suntem mai ușor de manipulat. Ce ni se dă, fără să gândim, ne ține pe toți ocupați.

SUMMARY

Andra Frățilă: “A Dialogue with Călin Ioachimescu”

Călin Ioachimescu: “I for one have been thinking about what sells, in order to see with what I could attract the audience. Festivals nowadays are showcases in which we get on display: ‘let’s see what Romanian composers have been writing lately!’ At some concerts, not even the composers themselves come to listen to their own works. It is a crisis that has no cure because the environment in which we live is not propitious either. The great cultures were born in other conditions, function of many factors: economic, social, cultural... I think there have been other such crises. Another type of civilisation must be emerging now, and we are undergoing a transition. Towards a type of virtual world in which we are led and easier to manipulate. What we are given and receive without thinking keeps us all busy.”