

INTERVIURI

De vorbă cu Maia Ciobanu

Andra Apostu



Maia Ciobanu este un compozitor îndrăgit și apreciat, autor al mai multor opus - uri simfonice, camerale, multimedia; este un spirit deschis și luminos care se bucură de libertățile aproape totale pe care i le oferă spațiul muzical electroacustic. Fără nicio intenție de a șoca, de a ului, se declară departe de

ambiția de a folosi anumite tehnici doar pentru a crea spectacol. Este, însă, un fin observator al încărcăturii energetice a unei piese muzicale și este permanent preocupată de traseul ideatic și emoțional pe care aceasta îl parcurge. „Timpul este cel care ne transmite ideea!... El este cel care conduce și construiește Sensul!”, ne spune Maia Ciobanu, ale cărei Manifeste elitiste proiectează o atitudine ce o individualizează ca artist, ca intelectual.

A.A.: Stimată doamnă Maia Ciobanu, ne puteți spune câteva cuvinte despre perioada dvs. de formare și dacă ați avut modele - oameni, situații - care v-au influențat în mod special cariera?

M.C.: Mult mai mult decât oamenii, m-au influențat muzica și cărțile pe care le-am citit. Am urmat Liceul de Muzică

"George Enescu", apoi Conservatorul, am avut profesori pe care i-am admirat, de la care am învățat mult. În ceea ce privește opțiunile mele artistice, modelele nu erau necesare. Sunt de acord cu Julio Cortázar care spune că un artist își este toată viața propriul său maestru. Persoanele care mi-au marcat viața și cariera au fost în primul rând părinții mei care m-au sprijinit și mi-au creat toate condițiile ca să mă pot defini. Erau intelectuali aparținând generației interbelice, cu o cultură umanistă solidă, convinși că educația, cultura sunt mult mai importante decât bunăstarea materială.

În adolescență am oscilat multă vreme între muzică și literatură, citeam mult, ascultam mult, îmi încercam "forțele componistice".

Până la urmă am ales muzica, singura care - mai ales înainte de '89 - îmi putea oferi independența exprimării, libertatea atât de necesară modului meu de a gândi, de a exista. A avea această independență, această libertate era și a rămas un lucru foarte important pentru mine. Muzica mai are un avantaj, este arta care nu admite decât sinceritatea, în care nu ai cum să trișezi, să înșeli. În literatură e posibil să pozezi, să "joci teatru" dar în muzică nu poți păcăli pe nimeni, se vede totul ca într-o radiografie, fie că ești compozitor sau interpret.

A.A.: Cum și de unde a pornit decizia de a scrie muzică electroacustică?

M.C.: M-au interesat și continuă să mă intereseze toate genurile muzicale, cu excepția operei și a liedului care trimit aproape automat spre un anume stil, spre o anume estetică pe care le consider revoluționale.

Mă pasionează varietatea surselor și a mijloacelor sonore, așa încât domeniul muzicii electronice nu avea cum să nu-mi atragă atenția. Ascultasem deja Varese, Xenakis, Stockhausen, Grisey, compozitorii școlii poloneze, ca să nu mai vorbim de Corneliu Cezar, Corneliu Dan Georgescu, Octavian Nemescu, Nicolae Brânduș, etc. Înainte de admiterea la Conservator mă pregăteam pentru examenul de teorie cu Dinu Petrescu – un om foarte interesant, contradictoriu ca personalitate, iubit de unii, detestat de alții; eu, însă, m-am înțeles foarte bine cu el, îmi plăcea spiritul lui iute, faptul că nu suporta prostia și demagogia. El a contribuit major la deschiderea Laboratorului de muzică electronică al

Conservatorului, pe vremea lui Victor Giuleanu, am avut acolo un adevărat studio, desigur cu mijloacele momentului, dar la zi. Toată lumea lipea benzi bucățiță cu bucățiță și vă asigur că nu e chiar atât de ușor, nu puteai să greșești că stricai toată piesa. Mi-l amintesc pe Călin Ioachimescu care a făcut o primă lucrare înregistrând stropii de apă care se auzeau picurând într-o chiuveta cu o baterie defectă. Totul era la început și era teribil de pasionant. Am apelat apoi la Studioul înființat de Uniune, pus la punct de Călin, secondat de Erica Nemescu și de Tudor Florin Cazan, studio în care s-au creat multe lucrări importante ale muzicii electroacustice românești.

A.A.: Cum definim mediul electroacustic?

M.C.: Simplu! Este un instrument. Așa cum e pianul, vioara, flautul... e un instrument. De altfel sintetizatorul provine din orgă, un multi-instrument din punct de vedere timbral.

A.A.: Ce v-a atras la acest gen muzical?

M.C.: Avantajul formidabil al mediului electroacustic este faptul că poți coordona perfect organizarea temporală. Ori, cel mai important lucru în muzică este timpul. Nu înseamnă că nu agreez culorile, dimpotrivă, lucrez cu ele, dar muzica electroacustică înseamnă mult mai mult decât culori. Poate e paradoxal ceea ce afirm; în percepția curentă varietatea timbrală este cea care te izbește prima, culoarea este cea care ia ochii, dar nu ea este cea care acționează fundamental asupra psihicului. Forța extraordinară a muzicii electroacustice este capacitatea de a transmite ideea direct de la creator la public, iar acest lucru operează nu atât prin culori cât prin temporalitate. Timpul poate fi modelat în mod direct, fără mijlocirea actului interpretativ, iar acest lucru presupune și o mare responsabilitate, o luciditate specifică genului.

A.A.: Care a fost prima „unealtă” pe care ați folosit-o?

M.C.: Îmi amintesc de primul synthi - un Oberheim cu 4 canale, analog, cu un sunet splendid; îmi plăcea să îl manevrez, mai ales pentru că formația mea de pianistă îmi dădea bucuria de a simți și de a modela sunetul cu degetele mele. În modul digital acest lucru e imposibil; sunt multe sonorități pe care aș prefera să le realizez analog. Cu acel Oberheim am realizat negativul pentru Concertul pentru pian și mediu electroacustic, de asemenea cel pentru Cantata "Cele șapte peceți".

A. A.: Ce genuri muzicale ați mai abordat?

M.C.: Am compus muzică simfonică, camerală, vocală, electroacustică, am realizat lucrări multimedia. Mă preocupă de asemenea intersecțiile și posibilele sinteze între sursele electroacustice și cele tradiționale (v. Concertul pentru pian și mediu electroacustic, Concertul pentru percuție și mediu electroacustic, Cantata "Cele șapte peceti", Intersecții pentru saxofon, violă și mediu electroacustic, etc.)

Pot să spun că mă pasionează deopotrivă sursele sonore electroacustice și cele ale orchestrei simfonice. Le folosesc atât individual cât și împreună, utilizez esențele pure, dar mă atrag sintezele.

A.A.: Ați fost și la întâlnirile de la Darmstadt. Cum eram noi, în România, față de ce se întâmpla acolo, din punct de vedere al muzicii electronice?

M.C.: Pentru compozitorii români cursurile de la Darmstadt erau foarte importante, erau o ocazie unică de a lua contact direct cu personalități importante ale muzicii occidentale. Nu era vorba numai de muzicile acestora (biblioteca muzicală din Darmstadt ne oferea posibilitatea de a împrumuta partiturile contemporane cele mai "proaspete"), era însă foarte interesantă comunicarea față în față cu muzicieni ca Gerard Grisey, Brian Ferneyhough, Kotonski, posibilitatea de a le asculta părerile, explicațiile, analizele "pe viu". Întâlnirile cu colegii noștri din Spania, S.U.A, Franța, Germania, etc, schimburile de idei, muzici, toate acestea erau fertile intelectual și artistic; ele au însemnat o gură de aer proaspăt pentru generația noastră.

În ceea ce privește muzica electroacustică, care nu era în nici-un caz polul de maxim interes la Darmstadt, pot spune că nu eram în urmă decât din punct de vedere al mijloacelor tehnice, dar și aici doar parțial, pentru că ele depindeau de buget. Pe de altă parte, am constatat că a avea la dispoziție toate mijloacele tehnice nu asigură succesul artistic: îmi amintesc de un CD cu muzică electronică realizată cu programe de computer, CD pe care l-am primit în '90 de la un foarte amabil compozitor american. Informațiile din booklet demonstau utilizarea celor mai performante programe disponibile în universitățile americane, muzica însă era proastă și foarte plicticoasă. Cum spuneam, sursele electroacustice,

programele de computer sunt instrumente. Poți cânta minunat sau catastrofal la aceste instrumente, căci ele nu-ți dau nici idei, nici talent; a avea un Stradivarius nu înseamnă că ești Paganini.

Acum însă se întâmplă un fenomen interesant în zona de software: au fost aduse și se aduc permanent inovații, s-au investit bani mai ales în efectele de spațializare a sunetului, importante în industria jocurilor, o industrie extrem de profitabilă. S-au investit bani în cercetarea acestui domeniu, foarte important pentru muzicieni, pentru compozitorii de muzică electroacustică, deoarece investiția se amortizează din comercializarea jocurilor. Norocul muzicii electroacustice a fost succesul imens al pieții jocurilor de calculator.

A.A.: Ce soft preferați sau ce utilizați mai des?

M.C.: Folosesc ProTools-urile care au variante pentru toate sistemele, noi ne-am obișnuit – eu și soțul meu – cu PC și așa am continuat.

A.A.: Și cum capeteți experiență? Cum te dezvolti, cum avansezi în muzica electroacustică?

M.C.: Prin practică, ascultând și făcând. Sigur că te informezi asupra mijloacelor tehnice dar trebuie să experimentezi, să faci muzica, direct, efectiv. Am avut norocul să colaborez cu soțul meu care m-a ajutat pe partea de softuri, de programe noi și nu a mai trebuit ca eu să pierd timp și energie să le învăț. Știu că alții sunt altfel dar după părerea mea nu ai cum să îți prea mulți pepeni în două mâini. Consumul de energie, inclusiv cea emoțională, are niște margini pentru oricine, dacă se cheltuiește într-o parte nu se mai poate consuma în altă direcție. Eu mă cunosc destul de bine și mi-am dat seama că am nevoie să-mi dozez forțele, că, din păcate, puterea mea de muncă e limitată; pot spune că admir colegii care au o capacitate de muncă mult mai mare decât a mea, sunt norocoși.

În zona muzicii de divertisment, dezvoltarea actuală a tehnicii permite accesul la softuri gata făcute și ultra accesibile fără să fii neapărat profesionist în domeniu. În muzica ușoară sunt artiști care compun muzică prin intermediul unor ready-made-uri, ei fiind practic analfabeți muzical.

A.A.: Dar ei sunt cei orientați către piață, către consum. Cum trăiește un compozitor de muzică “clasică” astăzi?

M.C.: Majoritatea, cred că ai observat, sunt profesori sau mai au și alte joburi. Nu poți trăi numai din creație. Lumea a început să nu mai vină la concerte nici când se cântă Beethoven sau Chopin. Mă refer aici doar la statutul unui compozitor; cu interpretii e altfel, au cât de cât o anume siguranță, raportul cerere-ofertă e mai bun pentru ei.

A.A.: Cu ce parametri operați în muzica electronică? Care sunt elementele care compun procesul creator pentru dvs.?

M.C.: Cum am mai spus, cel mai important aspect este controlul pe care îl am asupra timpului. În muzica electroacustică am o libertate quasi-totală. Înălțimea, Intensitatea, Durata, Timbrul, Spațializarea – sunt parametri controlabili prin programele de computer. Poți avea, de exemplu, o plajă infinită între Sol și La, dacă te interesează și dacă o dorești. Depinde de intenții ai.

În ceea ce mă privește, nu am pornit de la ambiția de a folosi anumite tehnici, de a crea spectacol, de a ului publicul și confrății prin mijloacele de ultimă oră. Întotdeauna am pornit de la o idee, de la o anume viziune, am ținut însă seama mereu de încărcătura energetică a fiecărei piese, de traseul ei emoțional. Scopul meu era și este și acum pornit, modelat din interior, după care urmează detectarea celor mai adecvate mijloace și tehnici de realizare în concretul sonor. În muzica electroacustică controlezi totul, ceea ce e extraordinar pentru creator. Dacă vorbim de durate sau despre tempo, există tempo-uri pe care nu le poți realiza cu mijloace umane, nemaivorbind de polifonii de tempo. Faptul că poți mixa și, să zicem, 300 de paliere temporale diferite (am spus doar o cifră) este extraordinar; iarăși depinde numai de tine și de ținta mesajului. Charles Ives, în *Întrebarea fără răspuns* a fost primul care a experimentat polifonia temporală într-un mod spectaculos. Cele trei paliere diferite produc o ruptură, o schizofrenie, dacă vrei, între trei lumi diferite, ceea ce ne duce iarăși la afirmația de mai devreme, anume că palierul temporal e cel mai important, cel mai eficient din punct de vedere al comunicării.

Timpul este cel care transmite Ideea. Nu culorile sunt cele mai importante în muzica electronică ci organizarea temporală controlată și controlabilă. Spectaculoase pot fi și

intensitatea sau înălțimea ori timbralitatea, ele au categoric un impact semnificativ. Controlul timpului, însă, rămâne cel mai puternic, pentru că este cel care conduce și construiește Sensul.

A.A.: Iar tehnicile?

M.C.: Tehnicile componistice mă preocupă strict în măsura în care sunt potrivite și necesare scopului meu - acela de a construi o muzică care mă exprimă și cu care pot comunica. Nu am niciun fel de rețineră sau de prejudecată în a face apel la orice procedeu componistic, aparținând sau nu oricărei estetici, dacă aceasta servește ideii pe care vreau s-o exprim.

A.A.: Inspirația contează? Ce vă inspiră?

M.C.: Ceea ce numim inspirație, ceea ce declanșează nașterea unei lucrări poate fi - în cazul meu - o imagine, un concept, o stare emoțională; fiecare din acestea poate genera nu numai o lucrare ci chiar și un ciclu de piese, așa cum se întâmplă cu ciclurile *Decor*, *Ostinato*, *Jurnal* sau *Nr. 273,16*, *Comentarii*, *Manifest elitist*. Fiecare piesă înseamnă o idee, trebuie să pornească de la un "ceva", iar eu am pornit întotdeauna de la un gând, de la o anume viziune.

A.A.: Spune-ați, mai demult, că ați introdus noi genuri muzicale prin creațiile dvs. Despre ce este vorba și cum se manifestă *noul* în creațiile dvs.?

M.C.: Nu mi-am propus neapărat să "introduc genuri noi", nu acesta este scopul a ceea ce fac, așa cum am mai spus, eu caut Adevărul prin mijlocirea sunetelor, modelând sunetele; ori, atunci când cauți Adevărul, se poate întâmpla să descoperi ceva nou. Dar acest lucru nu mi s-a întâmplat doar mie, ci și altor compozitori.

Am constatat apariția *noului* post factum, ca un rezultat al căutărilor mele; ceea ce am gândit altfel, a trebuit să construiesc altfel, ceea ce s-a născut diferit s-a structurat în anumite cazuri în ceea ce se poate numi un alt gen. Eu cred că noul nu poate să apară dacă e urmărit ca scop în sine, ci numai ca o concretizare a unor sensuri noi. Atitudinea nouă produce un nou concept și se realizează prin noi tehnici și/sau sinteze ale mijloacelor componistice și nu numai.

Cred că cele mai noi și mai interesante propuneri le-am realizat în ultimii 15 ani, cuantumul de noutate, de

individualitate, de "altfel" s-a cristalizat în anii de maturitate. Această evoluție este tipică în muzică unde, tocmai din cauza complexității limbajului sonor, spre deosebire de poezie, de exemplu, nu avem un caz Rimbaud, un artist care a spus tot ce avea de spus în adolescență.

A.A.: Vorbiți-ne despre *Manifestele elitiste*, unul dintre proiectele dragi dvs.

M.C.: Unul dintre proiectele la care țin în mod deosebit este ciclul *Manifestelor elitiste*, manifeste din care până acum au apărut deja șase. Este un "work in progress", un proiect foarte important pe care sper să îl continui, inovator prin substanța sa și prin aspectul său multifuncțional; el înglobează piese muzicale, lucrări multimedia, eseuri foarte concentrate, cu un caracter imploziv.

În acest proiect utilizez diferitele unelte pe care le am la îndemână: sonore, vizuale, literare, apelând atât la palierul rațional, cât și la cel emoțional. În *Manifestele elitiste* care s-au concretizat sub forma unui text literar vizez reconfigurarea și reformularea semnificațiilor unor concepte care s-au întepenit. Mă refer de exemplu la termeni precum tradiție, tradiționalism, avangardă, accesibilitate; la elită și la rolul acesteia.

A.A: Au existat și mișcări anti-elită în istorie?

M.C.: Sigur! Recent, prin anii 2000 - 2010 a existat o campanie virulent antielitistă, susținută cu vigoare și cu un patos prostesc de persoane considerate ca aparținând mediului intelectual, publicate - spre surprinderea mea - în ziare și reviste considerate de înaltă ținută, precum "Dilema veche" sau "Gândul".

Au apărut în publicistica românească articole construite de pe poziția unei solidarizări de tip stânga în sensul cel mai prost al cuvântului. "Noi nu suntem elitiști, noi vrem să ne înțelegă toată lumea, a te adecva la realitate este esențial". Ani de zile s-a perorat contra elitismului, mi-amintesc de un articol al Cristinei Modreanu intitulat "Elita fantomă" în care jurnalista dădea indicații elitei pe care o învinuia, ca pe vremea proletcultismului, că s-a rupt de viață. Nu era singurul text de acest tip, au aderat la această optică și muzicologi de bună calitate, de exemplu Speranța Rădulescu, pentru care argumentul justificativ al manelelor era că zugrăvesc realitatea, "sunt vii și întrupează libertatea de exprimare". A le refuza

valoarea echivala cu a face abstracție de viața reală și a te baricada în blamatul turn de fildeș. Foarte instructiv mi se pare modul în care realismul socialist a învins în optica unor persoane care se consideră aparținând orientării de dreapta.

A.A.: Am văzut primul *Manifest Elitist*, vreau să îmi vorbiți despre el din perspectiva creatorului și a intențiilor creatoare.

M.C.: *Manifest elitist 1* este o piesă multimedia (muzică electroacustică, versuri, imagini în variantă foto și video). El conține "programul" ciclului de piese muzicale și/sau multimedia pe care îl declanșează: propunerea de a descifra elita ca atitudine, dar mai ales ca o stare a spiritului.

Binomul etern-efemer, material-spiritual se conturează pe parcursul unei evoluții care include fragmentele violent-implozive ale unor drame dezvăluite din alt spațiu imaginar. Realul intră în coliziune cu irealul, raționalul cu iraționalul.

În *Manifest elitist 1* partiturile memorează și transmit momente de maximă intensitate ale creației muzicale pe care biblioteca noastră interioară le transformă în energie, cu care imaginația noastră se reîmprospătează. Cel aflat în centrul atenției este compozitorul - declanșator al actului sonor; creația se naște nu numai din sunete, idei, ci și din dialogul cu operele esențiale ale memoriei muzicale. M-a interesat, deci, ce se întâmplă din punctul de vedere al creatorului.

Am filmat mai multe partituri; fiind vorba de un *Manifest elitist*, am operat o anumită alegere, subiectivă dintr-un anume punct de vedere, obiectivă din alt punct de vedere: Arta Fugii, Simfonia de cameră de Enescu, Gesualdo, Corneliu Cezar, Aurel Stroe, Octavian Nemescu cu a sa muzică imaginară. Nu am putut include toate partiturile care meritau și pe care mi-aș fi dorit, pe unele pur și simplu nu le aveam (de exemplu mi-ar fi plăcut să adaug și cvartetele lui C.D. Georgescu).

A.A.: Ce trebuie să conțină mesajul pentru ca el să fie unul elitist? Ce caracteristici are această muzică?

M.C.: Mesajul trebuie să fie un mesaj concentrat, profund autentic și care comunică date de esență. La acestea ai mai mult sau mai puțin acces în funcție de tine însuși, în funcție de efortul și de capacitatea celui care ascultă. Eu consider că toate lucrările mele sunt manifeste elitiste. Mai

cred, în continuare, că Arta Fugii a lui Bach este un manifest elitist, ca și madrigalele lui Gesualdo.

Publicul este variat, alcătuit din indivizi cu propria lor bibliotecă, propria lor disponibilitate, propria lor cultură și propria lor inteligență. Ei au acces mai mare sau mai mic la o muzică sau la un mesaj cultural de o anumită calitate; asta nu mai e problema creatorului. Mai contează și capacitatea afectivă, unii oameni sunt foarte săraci emoțional, pur și simplu nu vibrează, nu au cum, orice ar face artistul.

Este tentant să reproșezi elitei că ar fi arogantă. Nu e vorba de așa ceva, pur și simplu în orice societate și în orice construcție social-umană există zone de vârf și persoane care în mod ideal ar trebui să meargă spre vârf, să aibă dragostea și dorința de a merge spre vârf. De ce se urcă un munte? Din plăcerea ascensiunii, din bucuria de a avea o țintă înaltă, care îți oferă o altă priveliște, o altă înțelegere. Poți să mergi și cu elicopterul, dar nu e aceeași experiență. E de vină Mont Blanc-ul sau Everest-ul că există? Poți sau nu să urci, nu înseamnă că muntele este înfumurat pentru că este mai înalt decât un deal.

A.A.: Și ați mers în continuare pe aceeași linie ideatică?

M.C.: Da, următoarele patru *Manifeste elitiste* constituie exprimări verbalizate ale aceleiași atitudini configurate prin sunet și imagine, cu alte cuvinte, toate cele șase manifeste elitiste apărute se supun aceleiași gândiri, e vorba de coerența unui concept esențial din punct de vedere intelectual, artistic, uman.

A.A.: Ce anume v-a preocupat permanent, ce ați urmărit și ce urmăriți în cariera dvs. de compozitor?

M.C.: M-au interesat mai multe teme, așa că am urmat mai multe poteci. Una dintre acestea este permanenta schimbare tipică vremurilor noastre, o anume instabilitate pe care am încercat s-o explic și s-o traduc prin fluiditatea formelor și a structurilor sonore.

Așa a apărut ciclul aflat sub egida numărului 273 sau mai exact 273,16 – este numărul de grade Kelvin corespunzător cu 0 grade Celsius – unde gheața se topește, devine fluidă și orice formă devine posibilă. Aici se înscriu *Trio-ul nr. 273 op. 2 Contraste apropiate* și *Nr. 273,16 – Intersecții* pentru saxofon alto, violă și mediu electroacustic. Instabilitatea,

permanenta schimbare se produc la nivelul morfologic și de sintaxă al unei piese, incluzând aspectele ritmice, melodice, timbrale, uneori de stil; am explorat fluiditatea acestora.

A.A.: Când vorbim de nașterea unor noi genuri muzicale trebuie să amintim și conceptul de *Jurnal*. Vorbiți-ne despre acesta.

M.C.: Conceptul *Jurnal* lansează ideea unor lucrări în care idei, fragmente, concepte sau pur și simplu "climate" ale unor muzici anterioare sunt recitate, remodelate și apoi implantate/integrate în pânza sonoră a unui opus care marchează momentul definitoriu al *Jurnalului* în cauză (numerotat prin anul respectiv).

Dincolo de muzica propriu-zisă, arhitectura unui asemenea "jurnal" indică și un alt punct de vedere asupra a ceea ce considerăm necesar pentru înțelegerea Operei din perspectiva relației biografie / creație. Am pornit de la o idee cu caracter general, cea conform căreia *singurul document biografic valabil al artistului este propria sa creație*, CV-ul rămânând expresia unor circumstanțe accidentale și neconcludente. În opera sa, orice artist, orice compozitor își scrie propriul său Jurnal; structura unui asemenea Jurnal arată că "citirea" și înțelegerea lucrărilor unui compozitor, unui poet, unui pictor, este drumul spre înțelegerea atât a operei cât și a omului care le-a imaginat. Jurnalul unui compozitor este constituit de lucrările pe care le scrie. Dacă vrei să îi parcurgi jurnalul îi ascuți muzica, dacă e pictor îi privești picturile.

Un artist vorbește mai ales despre sine, nu pentru că este egocentric, nu pentru că nu e interesat de ceilalți ci pur și simplu pentru că se cunoaște cel mai bine pe sine însuși. Vorbind despre sine, el vorbește despre fiecare și fiecare își recunoaște propriile gânduri și propriile emoții.

Așa au luat naștere *Simfonia I – JURNAL '88, Jurnal '99* pentru vioară și mediu electroacustic, *JURNAL 2008 pentru cvartet de coarde, Das ist nicht ein Streichquartett (Jurnal 2015)* și *JURNAL 2016* pentru 11 instrumente – piese unite prin conceptul *jurnal*, diferite din punct de vedere al surselor sonore, al tehnicilor de compoziție, al mesajului.

A.A.: Cu ce lucrare a debutat jurnalul dvs. de compozitor?

M.C.: Prima piesă din acest ciclu este *Simfonia I Jurnal '88* - lucrare aparținând celei mai bine adaptate arhitecturi sonore la nivel social, genul simfonic - acesta fiind, astfel, cel mai potrivit vehicul al unei muzici care purta povara psihică a României anului de dinaintea lui decembrie '89 - un an care părea fără soluție, fără ieșire, fără cer. În acest caz, *Jurnalul* a avut drept miză nu numai subiectivitatea autorului, ci și subiectivitatea unei întregi populații la un moment dat. Ceea ce se întâmpla ne afecta pe toți.

Cel mai recent este *Jurnal 2016 pentru 11 instrumentiști*. Fiecare Jurnal e diferit pentru că fiecare e scris într-un alt moment. Fiecare corespunde adevărului meu de atunci și modului în care vedeam lucrurile în momentul respectiv.

A.A.: Privind în spate, ați avut vreodată senzația de regret pentru vreunul din capitolele de *Jurnal*?

M.C.: Sunt hipercritică cu propriile mele piese, dacă nu mi place ceva, arunc la coș fără niciun regret și mă salvez și pe mine și publicul. Am oroare să plictisesc pe cineva și sunt de acord cu Voltaire care spunea că singurul gen prost este genul plicticos, așa că încerc să evit genul prost, pe cât posibil. Cu alte cuvinte, dacă ar fi să regret ceva, regret paginile mai slabe ale unor lucrări, indiferent de titlu și atunci când nu îmi mai place o lucrare, prefer să nu o mai aduc în fața auditoriului. În cazul *Jurnalelor*, se întâmplă să nu regret nimic, vorba lui Édith Piaf.

A.A.: Ce procedee ați utilizat în *Jurnale*?

M.C.: Mă întreb ce procedeu nu am utilizat, nu știu cât de interesant este să fac un inventar tehnic, putem ajunge la genul plicticos, de care e bine să ne ferim, inclusiv în cazul unui interviu.

A.A.: Muzica se proiectează în noi mai mereu ca o imagine a ceva. Efectul acesta este, de cele mai multe ori, involuntar.

M.C.: Nu și în cazul meu. În ceea ce privește vizualul aș vrea să explic ceva ce, poate, îți va părea surprinzător. Eu nu simt nevoia de imagine; când ascult ceva, orice ar fi, fie Bach, fie Beethoven, fie Stockhausen, eu nu îmi imaginez nimic, nu simt nevoia să îmi imaginez nimic, muzica îmi este perfect suficientă, e mult prea bogată. S-a întâmplat însă să colaborez cu diverși coregrafi și s-a întâmplat să observ că publicul care

vine să asculte un concert are urechi dar are și ochi. Stă pe scaun și vede, nu numai ascultă. Văzul este o capcană insidioasă și publicului i se pare important să vadă ce se întâmplă cu mâinile pianistului, să stea așa încât să vadă degetele violonistului, să observe gestică dirijorului, etc. Ascultătorul are senzația că înțelege mai bine muzica dacă vizualizează interpretul!

A.A.: Atunci ce se întâmplă cu muzica pe care o ascultați, unde "se duce" ea?

M.C.: Se duce în muzică. Pur și simplu. Mie îmi e suficientă muzica, de aceea când ascult muzică eu nu mai pot face altceva, nu pot citi și asculta, nu pot vorbi și asculta muzică în același timp. Ascult muzica și asta mă absoarbe total.

A.A.: V-a preocupat mult relația dintre sunet și mișcare. Cum ați transferat această preocupare în creațiile dvs.?

M.C.: Am lucrat mulți ani la liceul de coregrafie Floria Capsali și am avut timp să observ anumite lucruri legate de această relație. Cam așa a început preocuparea mea asupra acestui fenomen. Un bun exemplu este *Concertul pentru percuție și mediu electroacustic*. Dacă e vreun solist spectaculos din punct de vedere vizual acesta este cu siguranță percuționistul. El are cea mai teatrală, cea mai tensionată și mai explozivă gestualitate, are nu unul, ci foarte multe instrumente pe care le mănuieste mult mai "coloristic" decât orice alt instrumentist. În *Concertul pentru percuție și mediu electroacustic*, solistul este un personaj în căutarea propriei identități. Evoluția sa cunoaște transformări oglindite în sine însuși, răstrânte de "acompaniamentul" mediului electronic. El încearcă să existe, să se exprime într-un context în care este blurat, de altfel cu sonorități minunate, deloc agresive care însă îl îneacă, într-o lume pe care nu o simte ca fiind a lui, care nu i se potrivește și care îl înghite. La un moment dat ajunge la disperare, merge în spate și lovește în perete, lovește pe jos, își lovește propriul corp și apoi renunță și pleacă. Rămâne muzica electroacustică, o muzică blândă și fals învingătoare.

A.A.: Pare a fi un teatru instrumental, până la urmă?

M.C.: Este și așa ceva, în ultima treime a piesei mele. Am pornit de la întrebarea: ce face un personaj care vrea să existe într-o lume care nu îl lasă să existe, o lume prea puternică care îl copleșește? Prin ce mijloace îi opune

rezistență? Muzica începe firesc, e variată sonor, dar fără surprize șocante apoi evoluează (din punct de vedere al tehnicii componistice) către teatrul instrumental. Evoluția esențială este însă cea a Sensului! Artistul încearcă să rămână el însuși într-o lume pe care o resimte din ce în ce mai acut ca fiindu-l străină, cu care face eforturi să coexiste, experiență care se soldează cu un eșec. Și aici, ca și în alte piese în care am apelat la mijloacele teatrului instrumental, nu am făcut-o ca un scop în sine. Nu mi-am propus să fac teatrul instrumental, acest lucru a fost necesar pentru a comunica ceea ce aveam de comunicat.

A.A.: Ați mai folosit acest tip de evoluție în vreuna din creațiile dvs.?

M.C.: Da, în *Simfonia a II-a... dinspre Enescu* - o reverență față un mare compozitor pe care îl stimez atât în calitate de artist, dar și ca om, un om incredibil de modest, delicat, generos, discret și care mi-a apărut întotdeauna ca minunat de atipic lumii noastre, un model pe care nimeni nu și-a propus și nici nu a putut să-l urmeze.

Finalul are un voit sens protestatar și apelează, ca și în cazul *Concertului pentru percuție și mediu electroacustic*, la tehnicile teatrului instrumental, proiectând imaginea lui Enescu ca simbol al Artistului și al existenței sale într-un mediu social din ce în ce mai deteriorat, marcat de desensibilizare emoțională și spirituală. Membrii orchestrei încep să citească pe rând ziarul, părăsesc muzica, înecând publicul în vorbe și zgomot. Nimeni nu mai cântă iar dirijorul pleacă. Distrugerea este prea adesea autodistrugere, ea vine din interior, inclusiv în plan social, al comunităților umane mai mari sau mai mici.

Reacția publicului a fost savuroasă. Lumea a crezut că se face o grevă, concertul era la Sala Radio cu Tiberiu Soare la pupitrul dirijoral. Pe urmă au înțeles: orice cetate se distruge din interior, dușmanul care ne distruge suntem noi înșine.

A.A.: Deci elementul vizual nu e plasat întâmplător ci ca un manifest, vrea să spună ceva!

M.C.: Elementul vizual mă ajută în anumite situații să comunic o atitudine. Și da, vreau să spun ceva, sigur că vreau să spun ceva, pentru mine e foarte important ca cine mă ascultă să plece înțelegând ceea ce am avut de zis, dacă elementul vizual e util, îl folosesc.

A.A.: Și un alt gen nou pe care l-ați adus în muzică?

M.C.: Ciclul *Comentarii* care s-a construit pornind de la experiența, de la relația pe care o are interpretul vizavi de piesa pe care o interpretează. Din acest ciclu am elaborat deja două lucrări: *Comentarii pentru Ensemble für Neue Musik Zürich* (o comandă a acestui ansamblu) și *Un interviu și trei comentarii pentru violă și mediu electroacustic*.

În momentul în care un interpret execută o piesă, acest lucru are loc într-un concert în care se derulează și alte lucrări. El nu are cum să nu reacționeze la ceea ce a cântat înainte, la ceea ce s-a auzit înainte. De aceea în muzica pe care o propun interpretul execută partitura mea în care sunt inserate niște secțiuni cu caracter improvizatoric în care el are posibilitatea să reacționeze, să-și spună părerea față de piesele precedente.

Cele 3 *Comentarii pentru Ensemble für Neue Musik Zürich* sunt gândite sub forma a trei părți încrustate pe traiectoria bine ordonată a unui concert de muzică nouă. Ele articulează o punte între diferitele piese ale concertului și tentează în același timp un dialog „în direct” cu interpreții asupra partiturilor.

„Comentariile” se derulează pe baza unei arhitecturi-tip organizate la trei niveluri: o traiectorie – matcă, reluarea și/sau anticiparea unor structuri caracteristice pieselor din program, momente exploatând o anumită arie tehnică sau „ethos” al instrumentului. În acest fel, lucrarea capătă aspectul unui interviu discret, al unui exercițiu de introspecție și imaginație propus interpreților.

Un interviu și trei comentarii pentru violă și mediu electroacustic conține o structură definitivată – cea electroacustică, o alta variabilă la nivelul interpretării și o a treia mereu diferită, dependentă de piesele afișate în concertul respectiv și de asemenea, de viziunea solistului asupra acestora. „Interviul” violei îi dă acesteia posibilitatea să-și exprime diferitele fațete ale personalității – de la un discurs de tip rubato, la arcuiri melodice, de la rostiri răspicat misurato la spontaneitatea improvizației libere. În acest fel, piesa facilitează și pune în valoare personalitatea solistului, articulând în același timp o punte între diferitele momente ale unei serii muzicale.

O altă propunere este lucrarea *Hortus Domini magnum est* - un spectacol multimedia conceput pentru un grup instrumental (flaut, clarinet, trombon, violoncel și percuție), un

actor, mediu electroacustic și video. Din punct de vedere al noutății, pot spune că este prima și singura piesă autohtonă cu comentarii vizavi de politica actuală. Realizată în 2012, în plină epocă Bănescu, *Hortus Domini magnum est* propune o "imago mundi" în care realul și imaginarul se suprapun și/sau alternează, în care balanța logic - absurd e fragilă.

Instrumentiștii iau parte la o aventură în care comicul succede dramei, feeria se întâlnește cu grotescul și imposibilul, textul este important în sine, dar și ca eveniment sonor, iar muzica folosește imaginea pentru a construi un spectacol cu o alcătuire complexă, în care accesibilul și dificilul se întrepătrund.

Sursa de inspirație este acut actuală, autohtonă și în același timp universală, aruncând o altă lumină asupra unui subiect foarte important pentru mine, subiect în jurul căruia s-au axat mai multe lucrări (de la *Manifest elitist 1* la *Just passing through*) - relația Etern – Efemer.

De această dată efemerul este concretizat de ambientul social-politic, relația devenind și mai acut contrastantă prin opoziția Autentic - Derizoriu.

Hortus Domini magnum est se construiește pe baza unei traiectorii sonore desenate de muzica electroacustică mixată cu intervențiile grupului de instrumente și colorată de un montaj literar în care se succed poezii de Eminescu, Shakespeare, Dali, Eluard, fragmente din textele lui Caragiale, Delavrancea, Neacșu de la Câmpulung, din discursurile unor binecunoscuți politicieni autohtoni.

Dacă, în anumite cazuri, cum este cel al versurilor eminesciene, propun o cu totul altă interpretare estetică a unor poezii ultravehiculate, în alte situații, textele, imaginile și muzica creează un contrapunct semantic cu trimiteri metamuzicale și metaestetice.

Aspectul "work in progress" al piesei se realizează prin opțiunea de a înlocui periodic discursurile și imaginile politicienilor cu cele "la zi" - dată fiind continuitatea demagogiei, prostiei și aroganței în mediul politic și social.

O altă lucrare a mea, *Just passing through*, apelează la dualitatea real-imaginar, lăsând la latitudinea publicului alegerea: este lumea lui Beethoven lumea reală, iar periplul instrumentelor care se intersectează cu sonorul electroacustic,

cu versurile recitate sau aglomerate în fundal reprezintă imaginarul subiectivismului nostru? Sau poate lucrurile stau tocmai invers și frumusețea Pastoralei este o fantasmă prea minunată ca să credem în posibila ei existență. Ambele răspunsuri sunt posibile, decizia este la latitudinea noastră. Noi suntem cei care ne fixăm adevărurile, noi suntem cei care ne desenăm lumea în care trăim, noi suntem cei care dorim să trăim coșmarul sau visul. Vom descoperi că aparentele coșmaruri conțin adevăruri care așteaptă să fie descoperite, limpezite, decelate, ele se recristalizează în fiecare moment, reasează într-o justă ierarhie valorile esențiale.

Există mai multe alternative, suprapuneri, intersecții, la nivelul fiecăreia din cele trei substanțe artistice care alcătuiesc lutul din care am modelat această piesă: sonoritatea viorii, a clarinetului, a saxofonului - deci a unor instrumente bine integrate în auzul curent, apoi lumea muzicii electroacustice - cu timbruri specifice, efecte, transformări ale sunetului și zgomotului, cu posibilitatea de a circula mai liber în spațiul acustic, în sfârșit, lumea verbului - organizat ca text, vers, topit și integrat în imaginea sonoră a fundalului electronic, personalizat ca parte a individualității instrumentiștilor-actori.

A.A.: Ați vorbit, în diverse autobiografii, despre apropierea de concepte precum biblioteca lui Borges. Cum funcționează acest principiu în muzică?

M.C.: Mă simt foarte aproape de personalități cum sunt Borges, Brâncuși, Gaudi. Mă simt foarte aproape de Julio Cortázar pe care l-am descoperit ca pe un meloman rafinat, în perfectă cunoștință de cauză vizavi de orice stil muzical, comentator al muzicii lui Webern, posesor al unei culturi extinse de tip enciclopedic și pe deasupra un intelectual cu o gândire permanent trează, cu un umor fermecător. Conceptul bibliotecii pe care l-am preluat de la Borges și pe care l-am aplicat în propriile creații se referă la memoria noastră interioară, la o bibliotecă alcătuită din cărți, picturi, arhitecturi, din cele mai diferite muzici. Vorbind despre muzică și despre muzicieni, cu toții am ascultat Bach, Mozart, Vivaldi, Stravinski, etc., muzicile lor s-au așezat pe rafturile memoriei noastre într-o ordine anumită pentru fiecare. Mai mult decât atât, obiectele din această bibliotecă își schimbă locul, unele devin mai accesibile, pe altele le înțelegem în alt mod, de altele începem să ne

îndepărtăm. *Jurnalele* mele, de exemplu, se datorează în mare parte acestui concept; l-am aplicat și în alte piese.

Lucrurile de schimbă, evoluează, ceea ce acumulezi îți modifică privirea pe care o arunci asupra partiturilor consacrate, asupra propriilor creații. Schimbarea are loc pe tot parcursul vieții; ea poate avea loc și pe parcursul aceleiași zile. Biblioteca e deschisă, achiziționezi lucruri noi. Vizibilitatea, importanța, cuantificarea lor valorică se schimbă permanent, ceea ce nu înseamnă instabilitate, înseamnă o bibliotecă vie. Un om viu nu are cum să nu se remodeleze permanent. Biblioteca noastră nu cuprinde numai muzici, numai partituri, experiența unui muzician, a oricărui artist, de fapt, înglobează literatură, filosofie, arte vizuale, teorii științifice, poezie, teatru. Un creator transfigurează totul într-o sinteză personală, crează permanente conexiuni prin care realizează acea originalitate care se datorează bogăției și diversității propriei biblioteci, a modului în care o folosește.

Pentru Borges, raiul era reprezentat de o imensă bibliotecă.

A.A.: Spuneți că vizualul nu vă pare așa important dar ați explorat relația acestuia cu alte elemente constitutive muzicii.

M.C.: Mie nu mi se pare atât de important, însă pentru majoritatea oamenilor lucrurile stau cu totul altfel, așa că m-am hotărât să arăt că vizualul ne înșeală și că, în ciuda aparențelor (termen vizual, nu-i așa?) sonorul este cel mai convingător în orice circumstanță.

Am făcut această demonstrație în *Das ist nicht ein Streichquartett*. Pentru că sunt convinsă că în orice creație artistică în care muzica este prezentă ea este cea care articulează mesajul esențial, am procedat în doi pași, așa cum am operat și în *Manifest elitist 1*: primul pas, cel mai important, a constat în realizarea și finalizarea muzicii. Peste aceasta aveau să fie suprapuse imaginile video cu rol de acompaniament și comentariu.

A rezultat o polifonie de polifonii, heterofonii, texturi în care diferitele ingrediente artistice - sunet, imagine, verb, mișcare - se unesc și se ramifică la diferite paliere, realizând polifonii, heterofonii, texturi de tip structural, emoțional și mai cu seamă semantic.

Traectoria muzicală a piesei este independentă și valabilă în sine. De aceea, tot la fel ca și în *Manifest elitist 1*, lucrarea se poate asculta în variantă strict audio, se poate, bineînțeles, asculta/vedea în varianta audio-video. În *Das ist nicht ein Streichquartett* muzica este cea care arcuiește Sensul, subtitlul "Jurnal 2014" alăturând această lucrare ciclului de piese "Jurnal" în care sunt recitite diferite mecanisme sonore și /sau psihologice folosite în piese anterioare, amintiri pe care verbul sau imaginea le desenează în "acompaniamentul" vizual.

Mâinile care făuresc catedralele sonorului și a căror grație compun o muzică virtuală în perfectă coerență cu cea pe care o auzim se intersectează cu scurte inserții poetice; mesajul transcendent adună în aceeași albie verbul, imaginea, muzica, mișcarea, dominate de binomul etern - efemer. Piesa pune de asemenea problema relației între interpret - public din punct de vedere vizual-auditiv. Cum se amestecă vizualul cu sonorul într-un concert? Ce auzim, *ce ni se pare că auzim*, ce vedem, *ce ni se pare ca vedem*?

Relația muzică - vizual în momentul în care ascultătorul receptează muzica și o suprapune mișcării, energiei gestuale a interpretului este construită în așa fel încât energia vizuală/sonoră se transmite într-un flux unic dominat de mesajul materiei sonore, mesaj care manipulează semnificația vizuală. Acest fenomen este evident în secțiunea în care apare cvartetul de coarde care execută (fără ca ascultător-privitorul să-și dea seama) o partitură de Mozart; publicul are impresia că acesta interpretează muzica care se aude, adică muzica mea.

A.A.: Am încercat și eu un exercițiu, am pus sunetul de la *Das ist nicht ein Streichquartett* pe *mute* și am încercat să îmi dau seama ce cântă interpreții dar nu am reușit...

M.C.: Desigur, pentru că văzul este în realitate secundar comparativ cu auzul și în raport cu acesta. De aceea piesa respectivă se și numește *Das ist nicht ein Streichquartett*, ai impresia la un moment dat că ascuți un cvartet de coarde, pentru că asta îți spune văzul, ochii poposesc pe un cvartet de coarde, pe arcușurile în mișcare. În realitate ceea ce se aude e altceva, e o muzică electroacustică. Așa că nu e un cvartet de coarde, e altceva, titlul e corect, nu e nicio glumă.

A.A.: Partea vizuală e un tur între catedralele lumii, Sagrada Familia din Barcelona, Domul din Siena, Complexul Montserrat...

M.C.: După cum am spus, totul trimite spre tema celui care "face" la modul concret muzică, cel care iscă sunetele cu mâinile, cu degetele - interpretul. De aici simbolul mâinii care aduce partitura în sonorul audibil. Aceleași mâini pot compune catedrale, ele configurează în real proiectul arhitectului, partitura compozitorului. Cele două catedrale pe care le-ai pomenit sunt obiectul admirației mele totale, Sagrada Familia este și un omagiu adus lui Gaudi, de care mă simt legată prin afinități profunde, după cum am mai spus. Totuși nu e chiar un tur al catedralelor, cele două minuni arhitecturale sunt un simbol al conceptului creativ, al oricărei creații - catedrală (vizibilă sau invizibilă) a spiritului.

A.A.: Dar ce părere aveți despre melodie?

M.C.: Cred că este foarte importantă, cred că este de multe ori esențială. Melodismul atât de specific folclorului românesc, melodism care l-a inspirat și pe Enescu, este desigur impregnat în firea noastră; nu știu dacă e o calitate, precis nu e un defect. Nu am cum să nu fiu sensibilă la melodie, lucru vizibil în lucrările mele, și în cvartetele de coarde și în *Ostinato 2* - o piesă pentru trombon, pian și percuție, și în *Concertul pentru vioară* și nu numai. Melodia e importantă.

A.A.: Ce compozitori preferați aveți?

M.C.: Îmi place foarte mult Bach, Beethoven, Mozart, bănuiesc că nu te surprind. Îmi place foarte mult Ives, cu *Întrebarea fără răspuns*, absolut superbă, Stravinski îmi place dar în perioada rusă, îmi place și Xenakis însă nu în totalitate, are un impact energetic special, tipic pentru o anumită atitudine specifică secolului XX-XXI. Chopin este parte a unei sensibilități la care ar fi păcat să renunțăm. Îmi place foarte mult *Concertul pentru clarinet* al lui Aurel Stroe, este o capodoperă. Nu aș numi totuși doar un autor sau doar o lucrare din spațiul românesc, mi se pare nedrept, așa că mai bine renunț. Nu iubesc muzica expresionistă, din acea perioadă agreez numai pictura și coregrafia. În plan sonor nu, singurul care îmi place din acest perimetru este Anton Webern, eventual Alban Berg până la un moment dat.

A.A.: Și de ce nu?

M.C.: Nu e vorba atât de expresionism cât de gândire, de sistemul serial, nu văd logica (în sens profund) acestui sistem, egalitarismul nu poate să ducă la nimic bun, cum nu a dus nici comunismul nici fascismul. E nevoie de o ierarhie, în social, politic, uman și muzical nu funcționează decât ideea de ierarhie în care fiecare componentă își are rolul său. Uite, treapta a treia, cea care impune modul major sau minor, poate deveni extrem de importantă într-un anumit context, în altul e secundară. Ceea ce s-a impus în plan social este un fals egalitarism!

A.A.: Și o lucrare muzicală pe care o considerați capodoperă pentru secolul XX-XXI? Ceva ce vi se pare grandios?

M.C.: Pot da de exemplu *Sacre de Printemps* și *Întrebarea fără răspuns* - absolut unice, esențiale ca viziune pentru muzica modernă.

A.A.: Ce pregătiți? Vorbiți-ne de planurile dvs. artistice.

M.C.: Nu îmi place să vorbesc despre planurile mele, prefer să nu anticipez nimic. Nu e secretomanie, pur și simplu când o să fie gata, o să fie gata.

A.A.: Cât de important este să fii în avangardă? Să aduci tot timpul ceva nou? E greu, e ușor?

M.C.: Să aduci tot timpul ceva nou este esențial, dar e important ce înțelege fiecare din cuvântul "nou". Eu, de exemplu, înțeleg altfel conceptul de avangardă, altfel decât felul în care s-a stabilizat el (în mod paradoxal) tradițional. Am explicat acest lucru în Manifest elitist 3, în Manifest elitist 2015 și cel din 2016. Cel mai bun și mai clar răspuns este în respectivele Manifeste din care îmi permit să extrag:

"Diferența dintre tradiție și avangardă stă în posibilitatea de a învăța tradiția și imposibilitatea de a învăța avangarda."

"Inovația, schimbarea - acestea sunt singurul argument al autenticității, inclusiv în spațiul a ceea ce numim tradiție. Pentru a se perpetua, tradiția are nevoie de o permanentă înnoire. De aceea, tradiția și tradiționalismul se situează pe poziții diametral opuse."

"În acest moment avangarda este eliberată de crusta sa stridentă și falsificabilă; de binecunoscutul "choquer le bourgeois" se ocupă cu eficiență și la nivel de masă divele și divii divertismentului. Înnoirile adevăratei avangarde, cea căreia

Îi aparțin Gesualdo, Brâncuși, Borges, sunt însă esențiale. Ele nu pot fi oricând și oricum accesibile, tocmai pentru că Noul adus nu este ieftin, nu are aditivi și îndulcitori, tocmai pentru că proveniența sa este atât de adânc, atât de profund interioară."

Cred în necesitatea unei permanente înnoiri și mobilități. Cred că nimic nu e valabil fără a incorpora un "altfel"; acest "altfel" poate fi mai evident sau mai puțin evident, poate exista la un nivel sau altul, poate înnoi forma muzicală, estetica, percepția timbrului, energia, comunicarea cu interpretul, cu publicul.

Noțiunea de avangardă nu înseamnă pentru mine atitudinea obligatoriu șocantă, agresivă, cel mai important lucru este existența unei necesități, a unei motivații a înnoirii. Există cazuri în care agresivitatea este justificată, însă trebuie să ne ferim și să nu ne lăsăm păcăliți de violența fără acoperire, care maschează lipsa de idei.

A.A.: Sunteți și pedagog. Aș vrea să știu care este părerea dvs. vizavi de generațiile tinere de muzicieni.

M.C.: Generația actuală mi se pare o generație cu foarte multe probleme, ținând seama că vorbim despre o generație în formare. Eu una sunt foarte încântată, cred că am noroc că nu fac parte din această generație. Ar fi îngrozitor de greu, mă pun în locul lor, e cu adevărat dificil. Contextul social aduce o presiune care este foarte greu de suportat, atât la nivel de liceu cât și la universitate. Dacă nu se conformează unor anumite obiceiuri, unui anumit tip de relaționare, e aproape imposibil de supraviețuit. Dacă un elev sau student e altfel, de exemplu dacă este pasionat de citit, de spațiul cultural, el poate să pară un "ciudat" și riscă să devină un paria în mediul lui. Noi nu am avut asemenea probleme. Aveam, ce-i drept, altele de surmontat, inclusiv condiționările politice caracteristice perioadei. Din perspectiva relației dintre generații, acum 40 de ani și în prezent, situația generației mele mi se pare însă amuzantă. În tinerețea noastră, ni se spunea că e normal să așteptăm, cei mai în vârstă au prioritate, trebuie respectați, ei sunt valorile recunoscute, ceea ce, desigur, era evident. Acum, la respectabila noastră vârstă ni se explică că e normal să așteptăm, tinerii au prioritate, ei trebuie susținuți - evident, iarăși.

A.A.: Cum îi putem ajuta pe cei tineri?

M.C.: Încercăm să îi înțelegem, încercăm să îi ajutăm dar nu știu cât reușim pentru că sprijinul nostru intră în contrapondere cu mediul social, cu un mediu în care valoarea spirituală, valoarea culturală este marginalizată, în care domină o falsă ierarhie. Există o presiune a colegilor lor de generație, una foarte grea! E foarte greu să se construiască pe ei înșiși, în niște condiții în care cultura este dată jos chiar în mediile culturale, în care sunt atacați din toate părțile. Din alte puncte de vedere, ei sunt favorizați așa cum n-am fost noi, dar cred că aceste favoruri sunt momentane și mai degrabă aparente. Cineva îmi spunea că cel mai bine în zilele noastre este să fii o tânără compozitoare, cel mai bine e să fii femeie, mai exact tânără femeie, ai foarte multe oportunități. Există un feminism foarte vizibil, bine organizat, energic, eficient și bine susținut. Pot să spun că tinerele femei sunt favorizate acum de acest matriarhat ascendent, uneori agresiv. Eu nu sunt feministă tocmai pentru că nu-mi plac discriminările de orice fel, fie negative, fie pozitive. Tinerii sunt ademeniți și provocați de un context-capcană, după părerea mea. La nivel instituțional sunt favorizați, au burse de studii, pot pleca în străinătate, au acces la informație și la circulație, pot merge oriunde pe acest Pământ, pot să arate ceea ce fac, pot să intre în contact cu alții din generația lor, ceea ce e pur și simplu minunat pentru ei, la prima vedere nici nu știu ce s-ar putea face mai mult. În același timp însă ei sunt subminați la nivel profund. Capacitatea de a se construi într-un mediu bombardat de informație redundantă și de calitate proastă e foarte dificilă, pentru un tânăr e o mare încercare să își găsească drumul adevărat într-o societate în care se vând lucruri de foarte proastă calitate și concepte dubioase. Li se spune că tocmai cele de proastă calitate sunt de fapt cele mai bune și Doamne ferește să aibă altă opinie. Paradoxal, era mai simplu în vremea socialismului pentru că da, era o dublă gândire, știam că ce se spunea în ședințele de partid era o îndoctrinare artificială, însă pentru fiecare lucrurile erau evidente, acasă sau cu prietenii se vorbea altfel. Acum îndoctrinarea este mult mai periculoasă, mai insidioasă și mai eficientă.

Mi-e greu să spun ce ar trebui să facă pentru că depinde de ceea ce vor și ar trebui să se cunoască foarte bine pe ei înșiși. În orice generație există oameni de bună calitate și

oportuniști, caracterul, ca și gradul de inteligență, nu depind de vârstă. Mi se pare însă mai greu acum pentru cei tineri pentru că societatea actuală premiază mai mult ca oricând înregimentarea, oportunismul și falsele valori. Dacă vrei să mergi pe calea îngustă a adevărului artistic trebuie să fii dispus la niște sacrificii, acest lucru nu e ceva nou. Depinde de tine cum te simți bine, nu există o rețetă specială. Cred că problema dificilă este să îți dea seama fiecare ce i se potrivește, care e drumul cel mai bun. Cunoaște-te pe tine însuți, nu-i așa ?

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Maia Ciobanu

Maia Ciobanu: As far as I am concerned, I have never started from the ambition of using certain techniques, of creating a performance, of stunning the audience and my fellow composers with my state of the art means. I have always started from an idea, from a certain vision, always taking into account the energy charge and the emotional trajectory of each piece. My aim has always been initiated and modelled from the inside, and only afterwards have I identified the most adequate means and techniques with which to achieve phonic concreteness. Compositional techniques concern me strictly to the extent to which they are suited and necessary to my purpose of constructing a music that represents me and through which I can communicate. I have no reservations or prejudice about resorting to any kind of compositional process, pertaining to any kind of aesthetics, if it serves the idea that I want to express.