



GEORGE ENESCU REVISTA FESTIVALULUI

Numărul 1 ■ 27 august – 3 septembrie 2023 ■ 24 de pagini
Exemplar gratuit distribuit la ediția XXVI

Festivalul Enescu, ediția 2023. Generozitate prin muzică

Foto: Alex Damian

Din cuprins:

- Bucureștiul, sub semnul întâlnirilor cu George Enescu
- Lungul și anevoiosul drum către catalogarea lucrărilor enesciene
- George Enescu, mai puțin cunoscut
- *Otello* cu Zubin Mehta

- Mozart: secvențe epistolare și pagini biografice
- Vid sufletesc, anxietate și credință la Leonard Bernstein
- Benjamin Britten, pacifistul
- György Ligeti, vrăjitorul sunetelor
- Cristian Măcelaru: „Dacă aș putea, aș șterge greutatea vieții cu bagheta mea de dirijor”
- Cristina Uruc: „O nouă sală de concerte, o necesitate vitală pentru România”

Programul integral și actualizat al întregului Festival este pe site: festivalenescu.ro

Ovidiu Șimonca

„Dacă aș putea, aș șterge greutatea
vieții cu bagheta mea de dirijor” –
Interviu cu Cristian Măcelaru,
director artistic al Festivalului Enescu ____4

Ștefan Costache

„O nouă sală de concerte,
o necesitate vitală pentru România” –
Interviu cu Cristina Uruc,
director executiv Artexim _____6

Dan Dediu

György Ligeti, vrăjitorul sunetelor ____8

Eugen Ciurtin

Lungul și anevoiosul drum către
catalogarea lucrărilor enesciene _____9

Vlad Văidean

George Enescu, mai puțin cunoscut ____10

Monica Isăcescu Lup

Bucureștiul, sub semnul întâlnirilor
cu Enescu _____12

Ioana Pârvulescu

Mozart: secvențe epistolare
și pagini biografice _____14

Laura-Otilia Vasiliu

Creația contemporană (re)integrată
în repertoriul clasic _____17

Irina Boga

Lélio sau *Le Retour à la Vie*: eliberarea
de „pasiunea infernală” _____18

Irina Cristina Vasilescu

Otello cu Zubin Mehta _____19

Vlad Ghinea

Vid sufletesc, anxietate și credință
la Leonard Bernstein _____20

Ioana Marghita

Benjamin Britten, pacifistul _____21

Ilinca Straton

Filmul și muzica

Ritmul organic al lui Bryce Dessner ____22

Nichita Danilov

Literatura și muzica

George Enescu nu a murit _____23

Florina Pîrjol

Pynx și Maruca _____23

Festivalul Enescu: din 1958 până azi

Bedros Horasangian

La Festivalul Enescu, am participat din anii '50, copil fiind, dus de Tanti Alice. Sora mamei mele. Mare melomană, cu un an de Conservator. Apoi bunicul a retras-o și a dat-o la farmacie, voia să deschidă una. Ce să mai dea parale la cine știe ce angajat, dacă ar avea fată farmacistă. Zis și făcut. Simțea că face o afacere bună. N-a mai apucat. A venit regimul comunist, s-a ales praful de toate afacerile și mătușa mea a ajuns farmacistă la Florica, pe fosta moșie a Brătienilor, pe lângă Pitești, unde am fost și eu într-o vară. Tabără de refugiați greci. Comuniști.

Cam prin anii aceia începea să se deruleze și aventura Festivalului Enescu. Și dragostea mea pentru muzică. Primele concerte, muzică de cameră. La Sala Dalles, era și un trenuleț care se plimba prin față. Mătușii mele îi plăceau foarte tare *Păstrăvul și Fata și Moartea* de Franz Schubert. Așa le-am iubit și eu. Și *Concertul pentru două violi în re minor* de Bach. Mai știu și azi primele măsuri. Luam și lecții de pian, cu un profesor extrem de sever, domnul Minea – care mă mai atingea! (în America am descoperit că a fost profesor de pian și al distinsului anglist Ștefan Stoenescu, lumea e mică!), până ce tata a decis că nu admite ca fiul lui să fie bruscat de un profesor, care și așa îi era antipatic cu gamele pe care eram obligat să le fac zilnic.

Festivalurile și concertele tot veneau. Deși comunism, sau tocmai de aceea, lumea venea la concerte. Și eu pe lângă alții. Mă atrăgea și fotbalul cu băieții pe stradă. Mătușa farmacistă dădea lecții și de pian, bunicii nu aveau nici pensie, nici nimic. Trăiau din ce bani dădea acasă mătușa. Și mai împingea și mama câte o sută, fără să știe tata. Bunicii mei. Cuminiți, fricoși, gospodari, se pricepeau la cele lumești – vorbeau stricat românește –, armeni din Bulgaria, mama născută la Rostov pe Don, în *bejenită*, refugiu, ajunși apoi cetățeni români.

Festivalul Enescu și-a văzut de ale lui, de la soliști din spațiul sovietic de talia lui Sviatoslav Richter, David Oistrach și Mstislav Rostropovici la nemți de vază, precum Wilhelm Kempff, sau la americanul Yehudi Menuhin, elevul lui

Enescu, care a venit la prima ediție a festivalului, în 1958. Tot în prima ediție, la Operă, David Ohanesian îl interpreta pe *Oedip*, premiera românească fiind programată în ultima seară a festivalului, 22 septembrie 1958, Constantin Silvestri dirijând orchestra.

Anii au trecut, eu m-am însurat, am tot fost la concerte în doi. Cu consoarta. Între timp, ne-am mutat în Drumul Taberei de unde se ajungea la concerte nu cu acele Renault galbene de după război, ci cu noile autobuze Skoda. Roșii. Am apucat în niște zeci de ani să-i ascult pe mai toți marii muzicieni care s-au perindat pe scena Ateneului Român, apoi pe aceea a Sălii Palatului, pe românii noștri, dirijorii George Georgescu, Ionel Perlea și Constantin Silvestri, până la generația lui Cristian Măndea și Horia Andreescu. Despre soliști ce să mai vorbim, unul și unul, dincolo de discurile pe care le-am tot adunat și acum nu am cui să le donez. E bine că, după anii de pandemie, se poate merge din nou la concerte fără mască. Cum să ascuți Beethoven și Mozart cu mască? Sinistre imaginile cu spectatori cu mască împărățite prin sală, ca să nu se molipsească. De virus? De muzică?

Edițiile festivalurilor Enescu nu aveau, până în 1989, o perioadă bine stabilită. Au fost și din trei în trei ani, și din patru în patru ani, ca olimpiadele. După 1989, noua ediție a fost în 1991, apoi în 1995 și 1998, iar din 2001, Festivalul Enescu este din doi în doi ani. Anul acesta este un program dens, cu multe concerte programate în aceeași zi la Ateneul Român și la Sala Palatului. Îmi aduc aminte, de la edițiile anterioare, de cuconetul – în general în vârstă – care era obligat să dea fuga-fuga peste drum de Ateneu că începea concertul de la Sala Palatului. Au și concertele astea ritmul lor, respirația lor. Nu e doar o listă de evenimente. În fine. Glenn Gould are o înregistrare a *Variațiunilor Goldberg* de Bach de nu știu câte minute făcută la 19 ani și o alta cu peste patru minute în plus realizată după alți 35 de ani. Nu le-am mai ascultat de multă vreme. Poate că toate au destinul lor. Chiar și muzica. Și timpul ascultării muzicii, mai mare sau mai mic.

■ **Bedros Horasangian**
este jurnalist și scriitor



George Georgescu, Yehudi Menuhin, David Oistrach la Festivalul Enescu, 1958. Foto: Muzeul Național George Enescu

Un proiect susținut de



MINISTERUL CULTURII

Editori-coordonatori: Valentina Sandu-Dediu, Ovidiu Șimonca
Publiciști-comentatori: Eugen Ciurtin, Dan Dediu, Bedros Horasangian, Ioana Pârvulescu,
Florina Pîrjol, Ilinca Straton, Laura-Otilia Vasiliu, Vlad Văidean
Redactori: Irina Boga, Ștefan Costache, Ana Diaconu, Silvia Dumitrache, Vlad Ghinea,
Gabriela Lecu, Monica Isăcescu Lup, Ioana Marghita, Irina Cristina Vasilescu

Concepție grafică și DTP: Petre Apostol

Tiparul: Tipoart Idea Studio SRL, București

Revista *Festivalului Enescu* este un proiect al Ministerului Culturii prin Artexim, realizat săptămânal și distribuit gratuit în sălile de concert, cu ocazia

Festivalului Internațional George Enescu, ediția XXVI, 27 august-24 septembrie 2023

Actuala ediție a Festivalului Enescu: vechi și nou în proporții ideale

Valentina Sandu-Dediu

Pentru generația mea, Festivalul Enescu a fost sinonim cu libertatea, diversificarea și internaționalizarea repertoriilor muzicale de după 1990. Când se întâmpla, colindam cu sufletul la gură sălile bucureștene – de la Ateneu, Radio, Sala Palatului (mare, mică) la Palatul Parlamentului, Universitatea de Muzică, Muzeul Enescu și tot felul de alte locuri, mai mult sau mai puțin convenționale. Îi vânam cu admirație fanatică pe Radu Lupu, Martha Argerich sau Murray Perahia: povestesc de câte ori am ocazia (probabil că prea adesea) episodul din 1991, când m-am strecurat în puhoiul de la Ateneu, venit să-l asculte pe Radu Lupu în recital. Eram răcită și am stat într-o sală în care nu exista aer condiționat, ci doar valuri de curent provocate de toate ușile deschise (într-un București încă fierbinte în septembrie); după recital, am ieșit complet vindecată de cura supranaturală de muzică de care avusesem parte.

O microistorie subiectivă

Am muncit mult la fiecare ediție a Festivalului din tinerețea mea: scriam orice mi se cerea, în publicațiile de Festival, în alte reviste (prezentări de lucrări, cronici etc.), participam intens la emisiuni de radio și televiziune. M-am ocupat, în momente diferite, de coordonarea Simpozionului Internațional Enescu (organizat în colaborare cu Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor) și apoi a Biroului de presă al Festivalului. Am priceput astfel cum funcționează din interior angrenajul, și tânjeam pe atunci la ipostaza liniștită a simplului auditor din sala de concerte. Treptat, am ajuns să o savurez pe aceasta din urmă, în tihnă, cu emoție sau cu nuanțe critice inevitabile. N-am lepădat complet haina profesionistului și am mai scris (sau spus) câte ceva, doar de plăcere. Și iată că anul acesta intru din nou într-unul dintre laboratoarele Festivalului, atrasă – trebuie să recunosc – de noutatea sa. Este meritul revistei *Timpul* care a lansat ideea, în patru numere săptămânale, de reflecție imediată a vieții festivaliere, dar și al Cristinei Uruc, director Artexim și director executiv al ediției actuale, care a acceptat propunerea cu încredere în potențialul ei. Recomand interviul din paginile următoare, realizat de Ștefan Costache, în care Cristina Uruc descrie, cu diplomatie și echilibru, avatarurile unei asemenea funcții.

Care e noutatea?

Am fost provocată să configurez secțiunea muzicală a acestei reviste a Festivalului Enescu; este o publicație de sine stătătoare, prezentă în toate punctele fierbinți ale Festivalului Enescu. O idee care ne-a apropiat armonios, de la bun început, pe jurnalistul Ovidiu Șimonca și pe mine: să oferim publicului de festival o lectură deopotrivă plăcută și informativă, dar și să încercăm să construim fundalul pe care să se audă *noi voci* ale criticii muzicale românești, pe un *nou ton*.

Veți citi, în consecință, articole semnate de muzicologi consacrați, de realizatori Radio România Muzical aparținând unei generații deja bine apreciată, de compozitori sau cineaști care schimbă perspectiva, dar și de tineri proaspăt ieșiți din sălile universitare.

Pentru acest număr, de exemplu, am ales câteva teme care să pregătească cititorul pentru prima săptă-



mână de Festival: de la povești despre bizarul *Lélio* de Hector Berlioz (relatate de Irina Boga) sau despre redimensionarea muzicală a unei tragedii shakespeariene în *Otello* de Giuseppe Verdi (la care se referă Irina Vasilescu), până la conexiunea mult îndrăgită de publicul actual dintre muzică și film. Pentru început, aflăm detalii inedite despre compozitorul și chitaristul american Bryce Dessner și filmele pentru care a scris muzică (de la Ilinca Straton); dar vă promit – în următoarele numere – pagini la fel de incitante despre imersiunea muzicii lui György Ligeti (compozitorul aniversat de toată lumea muzicală în 2023) și a lui Gustav Mahler (o prezență intensă în ediția actuală a Festivalului) în lumea cinematografică.

Mixtura bine proporționată de vechi cu nou

Edițiile Festivalului Enescu de după 1990 s-au străduit să compenseze multele lipsuri îndurate de publicul meloman într-o Românie sărăcită și izolată. Nu insist asupra contactului pe viu, în premieră, cu marile nume ale interpretării mondiale, dat fiind că acesta a fost câștigul imediat, vizibil, palpabil. Dar și prezentarea muzicilor foarte vechi reprezentau noutăți la care ne-am entuziasmat în seriile nocturne la Ateneu, înțelegând ce înseamnă interpretarea informată istoric și cum se cântă azi repertoriul medieval, renescentist, baroc.

Întorcând moneda pe cealaltă față, am observat și cum „opțiunile repertoriale din ansamblul simfonicele Festivalului nu ies în evidență prin ingeniozitate, preferându-se în genere terenul bătătorit al succeselor de stagiune”: cel puțin așa scriam în *România literară*, acum 20 de ani. Probabil că reformarea gustului unui public mai degrabă conservator (cum părea a fi cel românesc) nu se putea face rapid și fără discernământ. Rolul Festivalului se concentra – așa cum era firesc, de altminteri – pe reevaluarea muzicii lui Enescu și intrarea sa în repertoriile internaționale, ceea ce s-a întâmplat cu efort, nu imediat, dar cu succes în cele din urmă. S-au auzit unele voci doritoare de reflecție a altor muzici românești în programe: „O jurnalistă germană (...) îmi spunea că ar fi simțit nevoia unei individualizări a repertoriului, că ar fi fost, de pildă, curioasă să asculte și altă muzică românească, alături de cea enesciană. I-am explicat că, pentru noi, programele tradiționale de concert ale Festivalului suplinesc o stagiune în care publicul nu are posibilitatea să se bucure de mari nume interpretative ale actualității mondiale. I se oferă condensate în

acest fel, o dată la doi ani, evenimente extraordinare. Cât despre muzica românească, ea există – este adevărat, la o margine simbolică a celorlalte manifestări”. Scriam aceste rânduri în 2005 (tot în *România literară*), dar mult mai edificator este articolul Laurei Vasiliu, din acest număr, care clarifică asemenea aspecte.

Eu am visat mereu la programe cu ingrediente bine proporționate: nu doar muzici noi, nu doar șlagăre ale muzicii clasice, ci o mixtură inteligentă care să facă plăcere și să educe discret, să stârneasă măcar o curiozitate auditivă. Am observat asemenea combinații simple și rafinate în toate marile capitale europene. Și m-am bucurat când am simțit amprenta proaspătă a lui Vladimir Jurowski în edițiile pe care le-a coordonat: dirijorul obișnuit cu marile scene ale lumii le-a modelat cu finețe și pe cele românești.

Cristian Măcelaru continuă accentuat această tendință și ne propune evenimente notabile care sincronizează Bucureștiul pe deplin cu ce se întâmplă în lume: interviul realizat de Ovidiu Șimonca e revelator în acest sens. Centenarul Ligeti rămâne un exemplu magnific: nu sunt convinsă că publicul se va înghesui la opera în concert *Le Grand Macabre*, dar eu nu pot decât să o recomand cu entuziasm (așa cum procedează și Dan Dediu, în esul său destinat marelui compozitor născut la Târnăveni).

Asupra figurii lui Benjamin Britten, cel mai important compozitor britanic al epocii moderne, se pune, de asemenea, un reflector (și Ioana Marghita ne proiectează luminile sale, într-o narațiune palpitantă). Iar pe Leonard Bernstein îl vom cunoaște dintr-o altă perspectivă decât a charismaticului dirijor și conferențiar, autor al unor emisiuni neîntrecute de educație muzicală: aceea de compozitor de simfonie (Vlad Ghinea ne dezvăluie câte ceva despre conținutul *Simfoniei a II-a*).

Enescu în atenția ansamblurilor occidentale

Un Festival construit în jurul numelui lui George Enescu l-a folosit pe acesta, inițial, în scopuri propagandistice: România comunistă se agăța pur și simplu de cel mai proeminent dintre muzicienii săi. Programarea, valorificarea compozițiilor enesciene în decenii de Festival constituie un subiect care nu poate fi dezvoltat aici; demersuri mai bine structurate am observat însă în ultimele ediții. Opusurile enesciene nu sunt multe la număr, ansamblurile mondiale au început să le acorde o atenție crescândă și moda prezentă cere ineditul, descoperirea și reevaluarea unor piese fie neterminate, fie nefinisate. Așa cum arată ediția actuală, sunt clare competența și grija pentru dezvoltarea laturilor consacrate și ale celor reconstruite arheologic (în situații descrise convingător și echilibrat de esul lui Vlad Văidean). Iar publicul își poate lua răgazul unei plimbări prin București, ghidat de locurile pe unde a trecut George Enescu (și pe care ni le prezintă Monica Isăcescu Lup).

Las cititorului plăcerea răsfoitului și a alegerii: se alătură textelor la care m-am referit altele, provenite din lumi înrudite ca literatura și artele vizuale, sensibile la rândul lor la evenimentul care ne absoarbe energia din final de august până spre sfârșitul lui septembrie.

■ **Valentina Sandu-Dediu**
este muzicolog

„Dacă aş putea, aş şterge greutatea vieţii cu bagheta mea de dirijor”

Interviu cu Cristian Măcelaru, director artistic al Festivalului Enescu

Realizat de **Ovidiu Şimonca**

La 43 de ani, Cristian Măcelaru are o prodigioasă carieră internaţională. În prezent, este director muzical al Orchestrei Naţionale a Franţei şi director principal al Orchestrei din Köln. Născut la Timişoara, al zecelea copil într-o familie care i-a cultivat dragostea pentru muzică, Cristian Măcelaru face studii muzicale în Statele Unite. Apoi, cariera sa cunoaşte succese atât în America, cât şi în Europa. Începând de la această ediţie, Cristian Măcelaru este director artistic al Festivalului George Enescu. La ediţia din acest an, Cristian Măcelaru va dirija trei concerte, unul cu Filarmonica George Enescu, alte două cu Orchestra Naţională a Franţei. Intenţiile sale – ca dirijor şi ca director artistic al Festivalului – sunt prezentate pe parcursul acestui interviu.

Sunteţi prima oară director artistic al Festivalului Enescu, la această ediţie, din 2023. Cum aţi ajuns în această funcţie, în această poziţie onorantă?

De când am început dirijatul, cu 15 ani în urmă, primul lucru a fost să mă întorc în România şi să colaborez cu artiştii din România. Acest lucru mi-a adus nu numai o plăcere personală, ci şi o dorinţă artistică de a mă implica în viaţa culturală din România.

Propunerea a venit în discuţiile pe care le-am avut după Festivalul din 2021. Am fost abordat de conducerea de

din curiozitate, să văd cum se face, am început să studiez dirijatul şi acolo mi s-a schimbat conceptul de muzician. Am spus: vioara este mult prea limitată pentru ceea ce îmi doresc să fac. Aşa am ajuns să dirijez.

Spuneţi că această evoluţie a dumneavoastră a fost legată de România. În ce mod a fost legată de România?

Îmi amintesc unul dintre primele concerte din Philadelphia, ca dirijor asistent, când era o sărbătorire a lui Franz Liszt, un concert transmis live din Philadelphia în România. La sfârşitul concertului, erau scrise numele tuturor participanţilor. Apare şi numele meu: „Cristian Măcelaru, dirijor asistent”, moment în care cineva de la Radio România vede numele meu şi spune: „Este un dirijor român la Philadelphia, trebuie să-l cunoaştem”. Am fost sunat de la Radio România şi mi s-a spus: „Trebuie să veniţi neapărat în România să dirijaţi”. Am răspuns: „Vin cu mare plăcere!”. După dialogul transmis la Radio România, am început să am invitaţii să vin să dirijez în România la Filarmonica George Enescu, la Orchestra Naţională Radio, la Filarmonica din Cluj-Napoca. A început o relaţie artistică foarte strânsă între mine şi muzicienii din România. Această colaborare a dus, natural, într-un punct: să ajung la Festivalul Enescu. Festivalul Enescu defineşte această idee de colaborare între muzica clasică globală, artiştii cei mai importanţi din afara României şi ceea ce se întâmplă în România. Visul meu, pentru viitor, este ca această legătură să fie şi mai strânsă între artiştii

Ediţiile anterioare au căutat să găsească modele noi, compoziţii noi, prezentări interesante pentru un public divers. Când m-am uitat la ediţiile de dinainte, am observat un lucru pe care mi-am dorit să-l schimb. Am observat că nu există un accent prea mare pus pe educaţie, pe felul de a invita şi de a introduce un public cât mai tânăr în muzica simfonică. Este un lucru foarte important pentru viitorul muzicii clasice. Am deschis această porţiţă de a crea, la fiecare sfârşit de săptămână, „concerte pentru familii şi copii”, în care am încurajat părinţii să vină şi cu copiii la concert. Copiii să vină să experimenteze pentru prima dată o orchestră simfonică, să audă o poveste în muzică, să audă un instrument specific. Ce mi-am dorit a fost ca aceşti copii să vină, să audă muzica, iar apoi să uite aceste lucruri, iar undeva, mai târziu în viaţa lor, să-şi aducă aminte că au avut o experienţă profundă şi frumoasă şi să dorească să revină într-o sală de concert. Aceste „concerte pentru familii şi copii” sunt susţinute de orchestre din România, cu dirijori din România, iar compoziţiile care vor fi prezentate sunt de la Bach, Mozart, dar şi compoziţii contemporane. Eu ofer, pentru copiii mei, un cadou pe care îl fac în fiecare an, la festivalul din California, Cabrillo Festival of Contemporary Music: în fiecare an comand o compoziţie nouă pentru copii. Doresc ca muzica de astăzi să-i reprezinte şi copiii de astăzi. Copiii au urechile mai deschise pentru muzica lor, de astăzi, decât o au pentru o muzică veche. Când avem copii în public, întotdeauna ei vor alege o compoziţie care este contemporană, modernă.

Cultura şi arta ne definesc ca brand de ţară

Credeţi că Festivalul Enescu este un brand de ţară?

Este un brand de ţară pentru că reprezintă o imagine a României în afara României care este foarte importantă, dovedeşte maturitatea societăţii din România. Suntem o societate care pune în prim-plan cultura şi arta – şi oferă resurse enorme care sunt necesare pentru acest festival. Tot ce facem pentru Festivalul Enescu este dovadă clară că noi apreciem şi valorificăm acest lucru: cultura. Dacă ne defineşte un brand de ţară, acela este cultura şi arta. O societate care îşi doreşte să aibă în inima societăţii cultură şi artă este o societate care înţelege care sunt lucrurile importante din viaţă. Ne raportăm la muzică pentru a cunoaşte ceea ce este înlăuntrul nostru.

Cum a primit familia dumneavoastră această funcţie de director artistic? Aveţi doi copii, un băiat de 12 ani, o fată de 10 ani. Ce au spus copiii, ce a spus soţia? Ce a spus mama de la Timişoara?

Mama de la Timişoara a spus: „Ai grijă să nu faci prea multe!”. Îi era frică că lucrez prea mult. Mi-a mai spus: „Ai grijă, calitatea e mai importantă decât cantitatea”. Soţia şi copiii au spus acelaşi lucru: „Asta înseamnă că te vedem şi mai puţin acasă?”. Din păcate, o carieră de dirijor vine şi cu foarte mult sacrificiu din partea familiei: sunt plecat foarte mult, călătoresc foarte mult, lucrez foarte mult şi fiecare concert pe care îl dirijez e, de fapt, o săptămână în care nu mă văd cu familia.

Vor fi la deschiderea Festivalului?

Da, vor fi. Suntem cu toţii aici, toţi membrii familiei mele.

Colegii din Statele Unite, din Germania, din Franţa ce au spus când au aflat că sunteţi directorul artistic al Festivalului Enescu?

„În cadrul Festivalului avem artiştii de renume mondial, avem orchestre care vin din 16 ţări, sunt 29 de programe în seria «Mari orchestre ale lumii»”

atunci a Festivalului şi am fost întrebat: „Doriţi să preluaţi conducerea Festivalului ca director artistic?”. Răspunsul meu a fost: *Da, doresc să mă implic foarte mult în România, doresc să fiu parte din acest Festival pe care l-am admirat, şi în care, în trecut, s-au făcut lucruri extraordinare.* Eu nu spun: am venit pentru ca Festivalul să ajungă unde trebuie. Din contră, responsabilitatea mea este să menţin intensitatea şi vizibilitatea unui festival care a transformat lumea. Un asemenea Festival nu mai există niciunde altundeva în lume. Pentru mine, a menţine această calitate şi intensitate a festivalului este obiectivul numărul unu.

Aţi plecat în Statele Unite, elev de liceu, să studiaţi muzica. Aveaţi o pregătire muzicală din familie. Sunteţi al zecelea copil, mezinul familiei, părinţii dumneavoastră s-au străduit să vă ofere această educaţie muzicală, dar ea o continuat în mod profesionist în Statele Unite.

Aveam 17 ani când am plecat din România. Nu eram absolut deloc interesat de dirijat. Singurul lucru care mă interesa era să cânt la vioară, să ajung un solist extraordinar. Am plecat în America pentru a găsi o posibilitate să-mi continui studiile. Când am ajuns în America, prima experienţă a fost în orchestra şcolii. În şcoală, la Interlochen Arts Academy în Michigan, clasa de orchestră se făcea în fiecare zi, dimineaţa, de la ora 8.00 la ora 10.00. Erau primele două ore din zi şi în fiecare zi se făceau repetiţii cu orchestra, cinci zile pe săptămână. Orchestra era foarte bună. Toţi elevii eram acolo pentru a cânta în acea orchestră. Țin minte: prima dată când am auzit sunetul orchestrei dinlăuntrul orchestrei, mi s-a schimbat viaţa complet. Atunci, am luat o clasă de dirijat,

din România, muzica din România, viaţa culturală din România şi ceea ce se întâmplă afară. Este foarte important, în artă, în cultură, în muzică, să ne inspirăm unii pe ceilalţi, din felul în care fiecare înţelege muzica. Fiecare cultură vede muzica diferit şi este necesar să cunoaştem cât mai multe experienţe artistice.

Îmi doresc să participe şi copiii la concerte

Cum sunteţi acum, înainte de începerea Festivalului? Care este starea dumneavoastră de spirit?

De-abia aştept primele acorduri ale concertului de deschidere, pe care îl voi dirija cu Filarmonica George Enescu şi care va însemna *Rapsodia română nr. 2* de George Enescu. Am ales *Rapsodia română nr. 2*: are un început atât de pur, atât de simplu, atât de frumos, care îl reprezintă pe Enescu în lumina cea mai frumoasă. Enescu a fost un artist atât de profund, dar atât de intim, încât trebuie să venim la el cu reverenţă. E foarte important acest lucru. Iar acest început al *Rapsodiei române numărul 2* este felul nostru cel mai potrivit în care să intrăm în acest festival.

Ce mai cântaţi la deschidere?

Cântăm suita *Cavalerul Rozelor* de Richard Strauss şi *Concertul pentru violoncel* de Antonin Dvořák cu Gautier Capuçon. A fost opţiunea mea să cântăm aceste piese în concertul de deschidere, să simţim sărbătoarea muzicii.

Ce noutăţi vor fi în această ediţie?



Cristian Măcelaru, foto: Adriane White

S-au bucurat foarte mult. Cei cu care colaborez mai des sunt convinși că, întotdeauna, valorile pe care eu mi le impun și exigența pe care mi-o impun pentru a crea ceva de o calitate superioară vor avea reverberații și în Festivalul Enescu. E foarte important ca traiectoria care a fost creată în ultimii zeci de ani – Festivalul a crescut, a devenit acest diamant cultural global – să continue. Eu vreau ca tot ceea ce fac să fie calitate, în primul rând.

Se cântă foarte mult Enescu la această ediție a Festivalului, sunt pe scenă multe lucrări necunoscute publicului. Ați vrut lucrul acesta sau așa s-a potrivit?

Este un efort pe care îl facem la fiecare ediție: să promovăm și să prezentăm muzica lui Enescu. Pentru noi, este compozitorul cel mai important. Eu merg încă un pas înainte și spun așa: iubesc muzica lui Enescu nu pentru că este român, ci pentru că eu sunt muzician și artist și descopăr în muzica lui Enescu un artist desăvârșit și complet. E foarte rar când un compozitor, un pedagog, un solist, un dirijor, cum a fost Enescu, să facă aceste lucruri la nivelul pe care el le-a făcut. Enescu este poate singurul exemplu care există în muzică, mai ales în secolul al XX-lea, în care un artist atât de profund, atât de desăvârșit a reușit să facă toate aceste lucruri, cu o calitate atât de înaltă. Apreciez enorm acest lucru pentru că știu cât de dificil este. Compozițiile lui Enescu îi pun – din punctul meu de vedere, ca artist, ca expert în domeniu – în umbră pe toți ceilalți compozitori ai secolului al XX-lea. Este o muzică nu doar sofisticată, intelectuală, ci o muzică plină de dragoste, de farmec, de o frumusețe interioară profundă. În *Simfonia nr. 3*, pe care o voi dirija în Festival cu Orchestra Națională a Franței, ultima parte este, pur și simplu, o transformare a oamenilor, vorbește despre înălțarea noastră, a sufletelor noastre către un univers mai profund. Și reușește să facă acest lucru cu un simplu acord de do major, în care corul și orchestra cântă și auzi toate instrumentele care fac această gamă. Dirijând această simfonie, mergem spre o lume profund spirituală. Nu pot să-mi imaginez că există ceva mai frumos.

Nu există muzician care să nu fie transformat de muzica lui Enescu

Orchestra Națională a Franței, unde sunteți director muzical, vine în Festival și are concerte pe 21 și 22 septembrie. Este a doua experiență la Festivalul Enescu după aceea din 2021. Cum a fost atunci, cum este acum programul?

În 2021 a fost prima oară când am venit cu orchestra mea în festival. Am mai fost prezent în Festival, dar doar ca dirijor-invitat al unei orchestre. Din 2020 sunt director muzical al Orchestrei Naționale a Franței, iar la concertul nostru din 2021 a fost atât de frumos, m-am simțit atât de apreciat și atât de iubit de public. Acum, în 2023, avem două concerte. Primul concert am dorit să se refere direct la identitatea orchestrei, de aceea am ales trei compozitori

care sunt francezi sau care au lucrat foarte mult în Franța: Pierre Boulez (prima oară a cântat în Festival, cu *Notations*, cea mai importantă compoziție a autorului), Henri Dutilleux – *Concertul pentru vioară*, avându-l ca solist pe Augustin Hadelich – și Igor Stravinski, cu *Le Sacre du printemps*, compoziția care a schimbat complet cursul muzicii, compoziție scrisă și interpretată la Paris în 1913. În a doua seară, va fi *Concertul nr. 2 pentru pian* de Rahmaninov, cu un mare pianist, Kirill Gerstein, cunoscut și apreciat în urma multor concerte susținute în Festivalul Enescu. Am ales să fac și *Simfonia nr. 3* de Enescu, compoziția care mă introduce într-un univers spiritual unicat. Am invitat tineri români din Orchestra Națională de Tineret, care vor veni pe scenă împreună cu Orchestra Națională a Franței, să cântăm împreună. Enescu a insistat, în *Simfonia nr. 3*, să se creeze un sunet aparte prin prezența corului. Va fi prima oară când *Simfonia nr. 3* va avea numărul de muzicieni pe care Enescu și-l imagina. Apoi, încheiem concertul cu *Rapsodia română nr. 1* de Enescu, o piesă pe care o putem fredona cu toții în drum spre casă. Așadar, cântăm Enescu cu Orchestra Națională a Franței.

Ce înseamnă ca Enescu să fie cântat de muzicieni care nu sunt din România?

Nu am întâlnit un muzician care să fi cântat muzica lui Enescu și să nu fie schimbat și transformat în urma acestei experiențe. În Festival avem foarte multe orchestre – Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Filarmonică Cehă, London Symphony Orchestra, Orchestra Academiei Naționale Santa Cecilia din Roma, Orchestra Națională a Ungariei, Orchestra Națională a Franței –, pe care le-am încurajat să interpreteze muzica lui Enescu, iar în Festival sunt cântate 39 de compoziții de Enescu. Festivalul Enescu oferă posibilitatea imediată ca oamenii să aibă o experiență directă cu muzica lui Enescu, să se îndrăgostească de el și să-l prezinte în afara României. Ceea ce se întâmplă tot mai mult, în urma efortului pe care Festivalul îl face să se cânte muzica lui Enescu.

Știu că ați mai dirijat în Festivalul Enescu. În 2019 chiar ați înlocuit un dirijor, a trebuit să veniți să dirijați Orchestra Regală Concertgebouw din Amsterdam. Cum a fost acea poveste?

Am fost sunat și rugat să dirijez; dirijorul anunțat în program era bolnav și nu mai putea veni la București. Am zis că *vin cu mare plăcere*, colaborasem deja cu Concertgebouw din Amsterdam, a fost foarte bine, am interpretat *Simfonia a III-a*, *Eroica* de Beethoven și *Don Quijote* de Richard Strauss, cu Truls Mørk la violoncel. Am fost primit foarte bine, simt de fiecare dată când vin în România că publicul apreciază produsul artistic pe care îl creez.

Ce nume mari vom vedea în această ediție a Festivalului Enescu?

Avem artiști de renume mondial, avem orchestre care vin din 16 țări, sunt 29 de programe în seria „Mari orchestre ale lumii”, avem Concertgebouw din Amsterdam, Orchestra Națională a Franței, Santa Cecilia din Roma, Orchestra Gewandhaus din Leipzig, avem Filarmonica din Viena. Sunt orchestre extraordinar de mari, cu dirijori excepționali, cum este tânărul Klaus Mäkelä, care este direc-

torul și dirijorul principal al orchestrei din Amsterdam. Vine maestrul Zubin Mehta, care este și președintele de onoare al Festivalului. Apreciem efortul său de a susține muzica lui Enescu și de a se reîntoarce în Festival. Este maestrul Vladimir Jurowski, care se reîntoarce în Festival. Este Sir Simon Rattle, care dirijează London Symphony Orchestra. Îl vom urmări pe Herbert Blomstedt, care dirijează orchestra din Leipzig, pe Paavo Järvi, care dirijează Orchestra Tonhalle din Zürich, pe Manfred Honeck cu Filarmonica Cehă. Sunt mari soliști, cum sunt Yuja Wang, Gautier Capuçon, Augustin Hadelich. Pianista Martha Argerich și dirijorul Charles Dutoit vor fi împreună într-un concert oferit de Orchestra Națională a Ungariei. Sunt multe nume selecte, care vin la București în aceste patru săptămâni de festival. Toate aceste nume mari sunt aici și concertele se întâmplă aici. Nu pot să-mi imaginez că altundeva în lume se întâmplă atâtea concerte în patru săptămâni. Asta e și magia Festivalului.

Avem un public doritor de muzică bună

Cum vi se pare publicul care vine la Festivalul Enescu, din România sau colțuri îndepărtate ale lumii, programându-și cu luni înainte o călătorie la București?

Este un public doritor de muzică bună. În contextul global, a avea posibilitatea să fii la București și să participi la un concert cu Filarmonica din Viena, la care cel mai scump bilet este 50 de euro, este un lucru incredibil. 50 de euro – cel mai scump bilet la Festivalul Enescu –, în timp ce la Viena ar fi 300 sau 500 de euro. Biletele la Festivalul Enescu sunt mult sub prețul pieței. Pentru cei care doresc să descopere live o orchestră celebră, să descopere cum este România, ca țară, să descopere o cultură atât de bogată și atât de frumoasă, o mâncare atât de gustoasă și să plătească mult mai puțin pentru un bilet la concerte, Festivalul Enescu este o oportunitate imensă, într-un context global în care operăm. E un gest cultural pe care noi îl facem, de la nivelul guvernului, prin Festivalul Enescu, unei audiențe globale. Oricine poate veni la București și poate avea această experiență muzicală și cu 10, 15 sau 20 de euro. Într-un context global, prețul biletelor la concerte din Festivalul Enescu sunt foarte ieftine.

Ce vă doriți pentru edițiile următoare, 2025, 2027, când tot veți fi director artistic?

Muzica pe care o prezentăm și calitatea produsului artistic să ajungă la un nivel atât de mare încât să nu mai fie necesar să arătăm cine vine în Festival, ci festivalul, în sine, să fie atât de important încât oamenii să vină la toate evenimentele pe care le creăm fără să știe că este dirijorul cutare, orchestra cutare. Să nu conteze concertul, să conteze festivalul. Vreau să câștig încrederea publicului că ceea ce facem noi, în fiecare eveniment, este de calitate cea mai înaltă.

Și presa românească sau mondială – jurnaliști entuziaști, jurnaliști cărcotași, jurnaliști critici – ce ați dori să scrie după această ediție a Festivalului Enescu?

Mi-aș dori ca spectatorii și jurnaliștii să vadă impactul pozitiv pe care festivalul îl are în viața noastră, din România. Am creat atât de multe evenimente în așa fel încât fiecare om, fiecare spectator – copil, tânăr, matur, vârstnic – să se regăsească în festival.

Ce înseamnă o lună de bucurie muzicală într-un context național și global de sărăcie, dificultăți și chin zilnic?

Greutățile vieții există și sunt adevărate. Ele vor continua să rămână în viețile noastre. În ciuda acestor greutăți, să găsim, măcar o dată la doi ani, calea să ne încărcăm emoțional prin muzică, să punem accent pe ceea ce este înlăuntru nostru, cum putem ajunge la sănătatea sufletului nostru prin muzică, prin cultură. Acesta este un fapt care ne ajută să trecem prin greutăți. Greutățile vieții există și la Paris, și la New York, și la Berlin, și la București. Dacă aș putea, aș șterge greutățile vieții cu bagheta de mea dirijor. E important să avem posibilitatea, măcar o dată la doi ani, să atingem ceea ce este cel mai frumos în lume: prin muzică, prin artă, să devenim una cu un univers mai complet. Dacă se va întâmpla așa, greutățile vieții vor fi puțin mai ușoare.

■ Interviul cu Cristian Măcelaru poate fi vizionat integral pe site: festivalenescu.ro

„O nouă sală de concerte, o necesitate vitală pentru România”

Interviu cu Cristina Uruc, director executiv Artexim

Realizat de Ștefan Costache

În 2021, Festivalul și Concursul Enescu au trecut într-o nouă etapă: cu Cristian Măcelaru – director artistic și Cristina Uruc, compozitoare ca formație – director Artexim și director executiv. Pe de altă parte, Mihai Constantinescu rămâne în echipă și, din nou, e de remarcat elementul de continuitate, foarte necesar unui astfel de eveniment care împlinește 65 de ani de existență.

A trecut deja o ediție a Concursului și suntem în fața primei ediții a Festivalului cu noua echipă. Cum arată premisele acestui început de drum din punctul dumneavoastră de vedere?

Ediția din 2021 rămâne o sărbătoare: jubileul Festivalului Enescu, ajuns la cea de-a 25-a ediție, 140 de ani de la nașterea lui George Enescu, încununarea a 30 de ani de serviciu și sacrificiu oferit cu generozitate de Mihai Constantinescu în slujba culturii și a muzicii, în beneficiul imaginii României în lume. 2022 este anul în care noua conducere artistică, în persoana maestrului Cristian Măcelaru, a fost confirmată cu succes și anul revenirii mele în echipa Artexim, de data aceasta la conducerea ei, după 15 ani de la prima mea ediție de Concurs și Festival Enescu. O misiune pe care atât eu, cât și maestrul Măcelaru am acceptat-o cu bucurie și cu conștiința clară a responsabilității pe care o avem: aceea de a contribui la construcția catedralei Festivalului. Menținerea Festivalului Enescu pe scena internațională a muzicii clasice la cele mai înalte standarde se va face atât continuând să dezvoltăm lucruri deja existente, cât și aducând noutăți care să aporie publicul de muzica clasică și de repertoriul enescian.

Ce raport de colaborare există, de fapt, între poziția de director artistic și cea de director executiv, cum se traduc ele pe înțelesul publicului? Și cum se lucrează efectiv cu Cristian Măcelaru?

Directorul executiv este acela care transformă în realitate logistică și administrativă viziunea directorului artistic. Norocul meu este că mă pot sfătui cu maestrul Măcelaru și în chestiuni mai pragmatice, ceea ce eficientizează și facilitează luarea unor decizii – dezbaterile sunt obiective și orientate către soluție. Deși amândoi avem un program extrem de încărcat, suntem mereu în contact și disponibili unul pentru celălalt, pentru că înțelegem importanța misiunii noastre și conlucrăm pentru a o realiza la cel mai înalt standard. Relația noastră este bazată pe comunicare directă, disponibilitate, transparență și sinceritate, încă de la prima conversație pe care am avut-o la telefon, de la prima numire a mea ca manager interimar al Artexim, până astăzi.

Noutăți în Festival

Herbert Blomstedt vine pentru prima oară în Festival, ca și Avi Avital ori Klaus Mäkelä. Avem o diversitate de propuneri, de la baroc la muzică contemporană, crossover, fără a uita operele în concert, nu puține în premieră românească. Ce noutăți aduce ca structurare a evenimentelor ediția din 2023 a Festivalului?

Vom prezenta în ediția aceasta, în premieră în programul principal, o serie nouă dedicată copiilor, tinerilor și părinților: este vorba despre patru concerte care vor avea loc



Cristina Uruc, director executiv Artexim

în cele patru duminici ale Festivalului, începând cu data de 3 septembrie, la Teatrul Odeon, ora 11.00: povești spuse prin muzică de către muzicieni și prin cuvinte de către naratori și povestitori. Așa cum spune maestrul Cristian Măcelaru, arta este lucrul care definește o societate și o poate transforma – cu cât expunem copiii și tinerii mai mult la artă și la muzică, cu atât ei vor crește și reacționa la stimulii frumosului. Biletele se pot găsi pe site-ul și la casa de bilete ale Teatrului Odeon.

De asemenea, la Sala Radio invităm publicul – sâmbăta și duminica de la ora 13 – la un regal de concerte susținute de orchestrele din București și din țară, conduse de o generație de dirijori emergenți care deja fac pași spre cele mai mari scene internaționale ale muzicii clasice. Seria Orchestrelor Românești prezintă Orchestra Națională Radio alături de pianistul David Fray, clarinetistul Emil Vișenescu și dirijorul Francesco Lecce-Chong; Roderick Cox, Ioana Cristina Goicea și Filarmonica din Sibiu; Martijn Dendievel, cvartetul Arcadia și Filarmonica Banatul din Timișoara; Filarmonica din Cluj-Napoca și Jonathon Heyward alături de pianistul Andrei Gologan sau Orchestra Filarmonicii George Enescu dirijată de Alexandre Bloch, cu participarea pianistei Alexandra Silocea. Filarmonica din Iași, cea din Bacău și Orchestra Simfonică București sunt celelalte orchestre prezente în program. Este una dintre cele mai interesante serii din punctul de vedere al alcătuirii programului muzical prezentat: vom asculta compozitori deja clasici ai muzicii universale, alături de lucrări noi în primă audiție. Biletele sunt foarte accesibile și încă disponibile pe site-ul www.eventim.ro și la distribuitorii parteneri.

Seria Concertelor de la miezul nopții aduce cu sine un alt concept: cel al concertului-bijuterie – ne gândim la spațiul minunat al Ateneului Român unde, începând cu ora 22.30, în fiecare vineri, sâmbătă și duminică, vom participa la momente unice, strălucitoare, în compania unor muzicieni ca Olga Peretiatko, Fazil Say, Valentina Naforniță, Ansamblul Zefiro, intervențiile multicolore ale organistului Cameron Carpenter sau recitalul diafan al harpistului Xavier de Maistre.

Va fi marcat centenarul nașterii lui György Ligeti, inclusiv prin prezentarea singurei lui opere, *Le grand macabre*. Ce alte repere repertoriale dau identitate acestei ediții?

În primul rând, compozițiile lui George Enescu reprezintă reperul repertorial care dă identitatea fiecărei ediții de Festival. Avem anul acesta 39 de lucrări simfonice și camerale în interpretarea celor mai mari orchestre, sub ba-

gheta celor mai importanți dirijori români și străini. Astfel, muzica lui Enescu va fi cunoscută unui public cât mai divers, iar muzicienii au ocazia să îi descopere fascinantă lume sonoră.

Într-adevăr, era de neimaginat să marcăm anul Ligeti fără prezentarea unice sale opere, *Le grand macabre*, în interpretarea Orchestrei și Corului Filarmonicii George Enescu, pe 17 septembrie, la Ateneul Român. Este o ocazie unică să ascultăm live această capodoperă ligetiană: sper ca publicul să fie curios și deschis către noi sonorități pe care nu avem șansa să le experimentăm decât foarte, foarte rar pe scenele bucureștene.

Același lucru se poate spune despre operele în concert: *Billy Budd* de Britten, *Sfântul Francisc din Assisi* de Messiaen sau *The Fairy Queen* de Purcell; despre *Anotimpurile* de Haydn, concertele pentru pian/piane în primă audiție românească de Fazil Say și Bryce Dessner, lucrarea

Absolute Jest pentru orchestră și cvartet de coarde de John Adams sau *Turangalila* de Messiaen, având-o ca solistă pe Cynthia Millar – declarată de publicația *The Observer*, în iulie 2018, ca „neegalabilă suverană a Ondes Martenot”, un instrument cu totul și cu totul special pe care vă invit să îl descoperiți în 31 august, la Sala Palatului.

Accesul publicului la cultură

„Generozitate prin muzică” – iată sloganul actualei ediții. Cum s-a ajuns la această formulă și ce înseamnă ea? Ce e sinonim cu generozitatea dintre noutățile cu care veniți către public?

Generozitatea lui George Enescu este un leitmotiv în biografiile sale: „Vreau să contribuim cu tot ce pot la încurajarea celor care scriu muzică pură”; este un citat dintr-un interviu pe care muzicologul și exegetul enescian Viorel Cosma îl amintește într-un articol din *Dilema Veche* (nr. 661 din 20-26 octombrie 2016). Declinând, misiunea noastră este să contribuim cu tot ce putem la încurajarea publicului să se bucure și să experimenteze muzica pe care Festivalul o aduce la București timp de 29 de zile. Să facilităm accesul la cultură prin menținerea prețurilor билетelor la un nivel proporțional cu cel al traiului din România, cu ajutorul finanțării acordate de către Ministerul Culturii și al partenerilor privați. Orchestrele și artiștii invitați la București sunt prezenți în cele mai mari săli de concerte din lume, unde prețurile practicate sunt, câteodată, și de 10 ori mai mari decât cel mai scump bilet la Sala Palatului – 250 de lei. Elevii și studenții muzicieni au acces gratuit la Sala Palatului și Sala Radio, avem o politică de reduceri pentru tineri și pentru pensionari. Anul acesta am făcut parteneriate de implicare socială, alături de fundații și asociații de profil, alături de care contribuim în comunitate.

În primăvară, vorbeați despre necesitatea de a extinde echipa Artexim, care era neverosimil de mică, având în jur de 10 angajați care organizează unul dintre cele mai ample festivaluri de muzică clasică. Vă rugăm să ne reamintiți cum vedeți că ar trebui să arate echipa pe care o conduceți și să ne spuneți dacă lucrurile au evoluat cum e de dorit, de atunci.

Artexim este o instituție de spectacole, de proiecte, subordonată Ministerului Culturii, finanțată integral din venituri proprii, și are ca principal obiect de activitate organizarea Festivalului și Concursului Internațional George Enescu. Este o constantă pe care dorim să o menținem la standardul

de calitate și profesionalism cu care iubitorii celor două evenimente muzicale strategice ale României sunt obișnuiți. La momentul discuției noastre din această primăvară aveam două mari obiective la care lucram și pe care la momentul actual le-am atins, cu ajutorul echipei: restructurarea instituției la nivel de organigramă și funcționare și renovarea parțială a sediului. Acum, Artexim trece printr-un proces de metabolizare a noii structuri a organigramei, adaptată nevoilor actuale ale instituției. La o analiză atentă a necesarului de resurse umane, pornind de la personalul existent, care și în prezent este excedat de activitățile pe care le desfășoară, am considerat necesară reorganizarea instituției, prin suplimentarea numărului de posturi. De la 23 de posturi cu două funcții de conducere (director și contabil-șef) am obținut aprobarea pentru mărirea organigramei, ajungând la un total de 32 de posturi, din care 6 sunt cu funcție de conducere (manager, director general adjunct, contabil-șef, director artistic, șef birou impresariat contractare, șef birou strategie și dezvoltare). Îmi doresc ca această nouă structură să fie în beneficiul eficientizării activităților noastre și, de ce nu, atunci când vom fi în formulă completă, la reducerea orelor suplimentare pe care fiecare dintre noi le oferim atunci când nevoia implementării și a ducerii la bun sfârșit a organizării proiectelor pe care le facem o cere.

Unul dintre birourile nou create este biroul de strategie și dezvoltare, care are în structura sa 3 compartimente esențiale pentru dezvoltarea organică a instituției: manageriat de proiect și organizare; comunicare, marketing și fundraising, și compartimentul IT. Acest birou a fost creat cu rolul de a sprijini și implementa planificarea strategică de dezvoltare instituțională și de a identifica și atrage fonduri nerambursabile, sponsorizări și parteneri în vederea îmbunătățirii activității instituției și îndeplinirii obiectivelor acesteia.

Majoritatea persoanelor care lucrează în echipa Artexim își petrec aproximativ 70% din timp la birou. Cu toții ne dorim să activăm într-un mediu bine organizat, care să ne ajute să fim mai eficienți. Astfel, la început de iunie am intrat în spațiul nou renovat al sediului Artexim din Calea Victoriei, nou, modern și luminos.

Am reactivat componenta de impresariat artistic anul trecut – am organizat și coordonat cu succes deplasarea în Germania a Corului Filarmonic George Enescu din București, care a susținut un concert alături de Orchestra Simfonică Radio din Berlin, sub bagheta maestrului Vladimir Jurowski, pe 23 decembrie 2022, la Berliner Philharmonie. Mandatul de reprezentare artistică pe care Filarmonica bucureșteană, prin maestrul Marin Cazacu, managerul instituției, ni l-a acordat pentru coordonarea logistică a acestui important proiect ne-a onorat și ne-a responsabilizat.

Ne implicăm, sprijinim și promovăm dezvoltarea sectorului cultural dedicat muzicii clasice, precum și dezvoltarea tinerilor artiști și a muzicienilor români, prin participarea la o serie de evenimente strategice și workshopuri – unele dintre acestea desfășurate în premieră în România. Ne-am bucurat să putem răspunde afirmativ la invitația a două dintre centrele academice importante din România, Universitatea Națională de Muzică din București și Academia Națională de Muzică Gheorghe Dima din Cluj-Napoca și, de asemenea, să participăm la primul summit internațional al reprezentanților muzicii clasice, organizat pentru prima dată în România, la Timișoara.

Condiții vechi, invers proporționale cu standardul artistic

De-a lungul timpului, a revenit cu regularitate în discuția publică ideea unei noi săli de concerte, atât de necesară pentru București. S-a vehiculat inclusiv posibilitatea refaceii actualei Săli a Palatului. Cristian Măcelaru a afirmat și el public că o nouă sală se numără printre obiectivele mandatului său. Realist vorbind, cum se pot face progrese în sensul dorit, practic, de toată lumea?

O sală de concerte cu capacitate mare, un hub cultural multifuncțional, este o necesitate vitală pentru România – pentru București – pentru Festivalul Enescu. Renovarea Sălii Palatului a făcut obiectul unei ordonanțe guvernamentale încă din 2017, când Ministerul Culturii prezentase un proiect

de refacere radicală a spațiului, pentru a putea organiza în condiții optime, demne de secolul al XXI-lea, concerte și alte evenimente artistice care ar plasa definitiv Capitala noastră pe harta circuitelor muzicale internaționale. În 2023, Sala Palatului oferă aceleași vechi condiții, invers proporționale cu standardul artistic pe care îl impune un eveniment ca Festivalul Enescu. Sperăm ca obiectivul pe care și l-a propus maestrul Cristian Măcelaru, în continuarea și cu susținerea predecesorilor săi și a figurilor muzicale marcante la nivel internațional, să fie atins pentru ediția din 2025.

Muzica clasică este un rezultat al marii culturi vest-europene și tot acolo se regăsesc și reperele comparative pentru Festivalul Enescu. Cu ce festivaluri trebuie și merită să fie comparat? Și cu cine concurează pe această scenă foarte performantă, a muzicii clasice?

Cred că, datorită muncii depuse de echipa și conducerea Artexim în ultimii 30 de ani, Festivalul Enescu a devenit un reper pe scena internațională a muzicii clasice. La 65 de ani de la prima ediție, ne bucurăm să fim în primă linie alături de manifestările culturale de tradiție vest-europene – Salzburger Festspiele, Luzern Festival, Wiener Festwochen, Verbier Festival etc.

Între 2016 și 2020 ați făcut parte din echipele de organizare ale ansamblurilor de muzică veche Ghislieri și Il Giardino Armonico. O experiență aparte, nu la îndemâna oricui. Cu ce unelte de lucru, cu ce reflexe v-a îmbogățit pentru ceea ce faceți în momentul de față, ca director executiv de festival?

Cu Corul și Orchestra Ghislieri am avut o colaborare multianuală în care am ocupat poziția de asistent de producție și *tour manager*: gestionarea logistică a deplasărilor, a stagiunilor de concerte, a festivalurilor pe care le organizăm la Pavia, în Italia, m-a învățat să adaptez comunicarea la diferite niveluri – de la cea pe care o aveam cu personalități din mediul academic, cu muzicienii, până la furnizorii de servicii pentru aceștia (hoteluri, cazări, restaurante, șoferi, transportatori de instrumente și așa mai departe). Toate acestea, în afara zonei mele de confort, în sisteme culturale și lingvistice care nu erau cele materne.

„Menținerea Festivalului Enescu pe scena internațională a muzicii clasice la cele mai înalte standarde se va face atât continuând să dezvoltăm lucruri deja existente, cât și aducând noutăți care să apropie publicul de muzica clasică și de repertoriul enescian.”

Experiența de turneu cu renumitul ansamblu Il Giardino Armonico mi-a dezvoltat simțul de orientare și rezistența la ritmuri accelerate de călătorie, mi-a stimulat memoria vizuală și rapiditatea în organizare. Adrenalina de a face un turneu cu un grup din care jumătate din membri te văd cu o zi înainte de plecare este de neînlocuit. Asemenea și satisfacția pe care ți-o dă un proiect dus la bun sfârșit, în care muzicienii sunt fericiți că totul a mers strună și nu au avut alte griji decât aceea de a cânta la cel mai înalt nivel, pentru că restul lucrurilor erau deja puse la punct și organizate, fără să le creeze nici un disconfort. Din ambele colaborări internaționale am învățat că respectul reciproc pentru munca pe care fiecare o face pentru a contribui la succesul proiectului este vital.

Au existat, de-a lungul ultimilor 20 de ani, și opinii critice la adresa organizatorilor, apropo de absența unor artiști ca invitați în Festival. Mihai Constantinescu, predecesorul dvs., spunea că Angela Gheorghiu, de exemplu, nu a fost prezentă pentru că onorariile pretinse de aceasta erau în discrepanță flagrantă cu cele ale unor artiști de cotă similară. Cum arată procedura de negociere a acestor onorarii, de fapt?

Fiecare artist are libertatea de a-și cota munca și, în același timp, fiecare ordonator de credite are libertatea (sau constrângerea) de a gestiona bugetul pe care îl are la dispoziție pentru manifestarea pe care o organizează. Nu întotdeauna disponibilitatea bugetară poate veni în întâmpinarea propunerilor de onorarii ale artiștilor sau repre-

zentanților lor, iar aici este decizia ordonatorului să hotărască ce sume poate sau nu să angajeze. Negocierea are la bază comunicarea interpersonală sau inter-grup, prin care părțile conlucrează pentru atingerea intereselor comune. Cazurile fericite se rezolvă prin *win-win*, iar până acum cel care a avut de câștigat din acest proces a fost publicul din România.

V-ați făcut ucenicia în echipa Festivalului, care înseamnă că, practic, cel puțin pe perioada de desfășurare, cei implicați sunt în foc continuu zilnic, de la ora opt până spre miezul nopții. Ei nu fac deloc asta pentru cât sunt plătiți. Există cu siguranță un spirit al acestei echipe care se ocupă de organizare, cu oameni dedicați, profesioniști, eficienți, disponibili. Care e motivația lor?

Într-adevăr, câștigul material nu este (sau nu ar trebui să fie) adevărata motivație, ci dorința de a contribui cu tot ceea ce putem la continuarea construcției celui mai important eveniment de cultură din România. Nimeni dintre noi nu este plătit proporțional cu munca pe care o depune, remunerațiile și salariile sunt o oglindă a limitărilor bugetare, nicidecum a valorii muncii fiecăruia. Noi ne străduim ca România să rămână, pe scenele muzicale internaționale, unul dintre cei mai importanți furnizori de cultură.

Este o onoare, pentru noi, să îl avem alături pe maestrul Zubin Mehta

Sunt convins că ați avut șansa să cunoașteți artiști extraordinari, oaspeți ai Festivalului. Ne puteți dezvălui câteva asemenea amintiri?

Nu o să uit niciodată întâlnirile cu dirijorul Maris Jansons, pe care am avut onoarea de a-l asista de fiecare dată când a venit la București pentru Festivalul Enescu. Orice revedere era o bucurie. Mereu mă întreba ce am mai compus, la ce punct am ajuns cu studiile, deși între prima și a doua întâlnire trecuseră 4 ani și mai mult ca sigur prin fața

maestrului trecuseră sute de alte persoane cu care a împărțit o zi din viața lui. De asemenea, îmi amintesc modelul de modestie, blândețe și profesionalism care a fost Valentin Gheorghiu. Sau Christian Zacharias, zâmbitor și concentrat. Au fost întâlnirile cu muzica barocă și modul cum această experiență mi-a influențat viața profesională. Aș vrea să pot să îi amintesc pe toți cei cărora am avut onoarea de a le fi alături, chiar și pentru scurt timp, dar aș face un deserviciu să nu îi pot numi pe toți.

Zubin Mehta este președinte de onoare al Festivalului și artistul cu cea mai veche prezență pe această scenă, o legendă deja a scenei clasice. Va veni cu două programe, pe care le conduce la vârsta de 87 de ani. Dincolo de funcția onorifică, există vreun impact al său, de orice fel, asupra reliefului Festivalului la această ediție?

Sigur că personalitatea maestrului Zubin Mehta este o garanție a standardului pe care Festivalul îl menține la nivel mondial – este o onoare, pentru noi, să îl avem alături, în calitate de președinte onorific, încă de la ediția din 2017.

Ca director executiv, cum vă doriți să evolueze Festivalul și Concursul Enescu în următorii 10 ani?

Mi-aș dori ca, peste 10 ani, Festivalul Enescu să sărbătorească a cincea ediție desfășurată în noua sală de concerte din București, cu cât mai mulți dintre câștigătorii Concursului Internațional George Enescu în program.

■ **Ștefan Costache**
este realizator Radio România Muzical.

György Ligeti, vrăjitorul sunetelor

Dan Dediu

„Frică de moarte n-aveți, camarazi! Veni-va ea cândva, totuși nu azi./ Dar când va apărea, atunci s-a terminat.../ Rămâneți blânzi, adio! Seninul ne e dat!”

Așa se termină opera *Le Grand Macabre* de György Ligeti, compozitorul cu un destin ca-n filme, care a reușit ca nimeni altul să redea în muzica sa „moartea incandescentă a universului” (*heat-death of the universe*), după cum frumos a formulat Thomas Adès, un alt mare compozitor britanic contemporan. Un fel de *Big Brother avant-la-lettre*, desfășurată într-o imaginară Breughelland, acțiunea operii *Le Grand Macabre* aduce în prim-plan sfârșitul lumii și evidențiază tema fricii și a anulării acesteia prin înstrăinare.

Influențe din figura regelui Ubu al lui Alfred Jarry se regăsesc în această anti-operă scrisă după o piesă de teatru de Michel de Ghelderode și „parașutată” pe scenă parcă din benzile desenate exagerat colorate, în care pe post de Superman apare însăși moartea, personificată în figura sinistrului demagog Nekrotzar.



György Ligeti

Neastâmpăr ideatic, sonoritate bizară

Născut la Tîrnăveni în 1923, György Ligeti se mută cu familia la vârsta de 10 ani la Budapesta, tatăl și fratele lui mor în lagărul de concentrare nazist de la Auschwitz, iar mama supraviețuiește. După Revoluția din 1956 fuge din Ungaria ascuns sub prelată pe acoperișul unui vagon de tren, primește cetățenie austriacă, ajunge să vorbească opt limbi, un fragment din compoziția sa *Lux aeterna* pentru 16 voci soliste este folosit de către Stanley Kubrick în filmul *2001: A Space Odyssey* și devine cunoscut pe plan mondial; revoluționează scriitura pianistică prin 17 studii pentru pian și imaginează compoziții ce repun în circulație cornul natural (fără pistoane), căruia îi dedică și un concert. Un traseu biografic halucinant, depășit numai de profunzimea talentului său muzical și inteligența sa pătrunzătoare, neobișnuită și vastă, calități ce-l vor face pe Constantin Floros, biograful său și exeget al operei sale componistice, să-i surprindă cu perspicacitate profilul spiritual: „Pasiune pentru nouitate, pentru ceea ce nu s-a mai făcut în artă, rațiune echilibrată și fantezie vioaie, calcul și spontaneitate, afectivitate stilizată, înclinație deopotrivă pentru disciplina formală și nebulna manieristă, o feblețe pentru născocire, complexitate, iluzie și imaginație – acestea sunt câteva caracteristici ale fizionomiei spirituale ale lui György Ligeti”.

Într-adevăr, ceea ce frapează dintru început în muzica lui Ligeti este *neastâmpărul ideatic* combinat cu o anumită *sonoritate bizară*. Permanent curioasă și vie, densă în nemișcare și mișcătoare în densitate, această muzică sondează cu încăpățănare lumea reală, ajungând să ofere imagini sonore ale unor fenomene sau stări neobișnuite. Două tipuri de mișcare muzicală îi sunt caracteristice: cea „statică” și cea „hăcuită, sfărâmată”.

Într-un prim buchet de lucrări ce izvorăsc din *statism*, sentimente foarte subtile sunt transpuse în muzică cu o încărcătură poetică și cu o precizie uimitoare: *aparitia*, insinuarea în real a unei noi ființe (*Apparitions*), amenințatoarea apăsare a *presiunii* – imaginați-vă că faceți scufundări, ce senzație aveți la schimbarea de presiune? (*Athmosphères*) –, aburul și indistincția *depărtării spațiale și temporale* surprinsă fără nostalgiile și regretele ei

(*Lontano*), panica pe care ne-

o stârnesc spațiile inumane (*Lux aeterna*) sau inevitabilul inacceptabil al morții (*Requiem*). Cum se realizează acestea? Prin mase mari de sunete, prin volume asemenea unor „zgârie-nori” muzicali (*Clocks and Clouds*) ce se mișcă încet, prefăcându-se pe nesimțite în altceva decât au fost inițial. O muzică ce ne vorbește despre timpul munților și al norilor – cu o expresie preferată a lui Ligeti, despre „timpul înghețat”!

În ceea ce privește mișcarea „hăcuită, sfărâmată”, ea dă naștere unor gesturi unghiulare, nebunești, prezente în diseparatul „*Dies Irae*” din *Requiem*, în uimitoarele mimodrame *Aventures* și *Nouvelles Aventures* – realizate pe „texte” nesemantice construite din foneme, vocale, consoane, zgomote, intonații –, în agitatele *Cvartet nr.2* și *Concert pentru violoncel*. E o muzică a catastrofei, a visceralului și a panicii: ca și când, subit, am înnebuni de durere.

Remedii împotriva fricii: ironia și absurditatea

Pe de altă parte, Ligeti mizează pe ironie și absurditate, ca singure remedii împotriva fricii existențiale. Este vorba mai puțin despre absurdul dadaist sau suprarealist, căci Ligeti, deși apreciază și se inspiră din libertatea și imaginația nebună a lui Alfred Jarry, Tristan Tzara, Boris Vian sau Eugen Ionesco, simte că acest absurd e diferit de structura minții sale obsedată de modele, de *pattern*-uri. Astfel că ajunge în apropierea unui alt absurd, anume cel derivat din paradoxurile matematicii și ale limbajului.

Admirația sa pentru tradiția engleză a *nonsensului* va da naștere unor capodopere (*Nonsense Madrigals*) inspirate de stilul absurd-fantastic al lui Lewis Carroll. Sub forma unor poezioare, jocuri de cuvinte, Ligeti realizează adevărate opere în miniatură, precum acel genial *Cadrii al Homarilor*. De altfel, un proiect neterminat al lui Ligeti avea ca scop scrierea unei opere după îndrăgitele volume ale lui Carroll, *Alice în Țara Minunilor* și *Alice în Țara Oglinzilor*, ceea ce ar fi continuat și radicalizat atmosfera singurei sale opere care ne-a rămas: *Le Grand Macabre*.

Albert Einstein a spus odată despre un vestit coleg fizician: „Pauli ăsta are o minte brici!”. Același lucru se poate spune despre Ligeti, căci suntem în prezența unei minți muzicale excepționale, care a căutat întotdeauna să

D-lui Dan Dediu Hamburg, 10. oct. 2000

Stimate D-le Dediu,
Vă mulțumesc din toată inima pentru
invitația D-voastră. Aș fi venit
la București cu mare plăcere, dar
realitățile vieții cam împiedică voința
(și emoțiile) individului. Am prea multe
lucrări cu termene fixate (compoziții,
publicații, etc.) – cu trecerea timpului
zilele devin din ce în ce mai scurte. D-voastră
întrelegeți asta – e un fenomen general. Am
ajuns la o limită, la care nu pot accepta
nici o nouă invitație: oantă e plină. Vă
doresc concerte și seminare reușite. Vă
mulțumesc, dacă cântați și muzica mea.
Cu foarte simpatia sunt cu sufletul în-
prezență cu D-v și cu toți colegii din
România. Vă rog să salutați soția
D-voastră, precum și D-l Niandescu de câte
mite. Cu sincere salutări, György Ligeti

Scrisoare adresată lui Dan Dediu de György Ligeti

găsească *mecanisme de precizie* pentru orice stare muzicală, oricât de imaterială ar fi fost aceasta. Preocuparea permanentă în a extrage formularea cea mai clară a unei muzici, de a construi angrenaje coerente și de a inventa complexități sonore ajunge la perfecțiune în lucrări de virtuozitate instrumentală precum *Continuum* pentru clavecin, *Studiile* pentru pian, *Concertele* pentru vioară, pian și corn natural. În aceste lucrări, capodopere ale muzicii secolului al XX-lea se aliază și se topesc într-o expresie originală de diferite influențe: tradiția muzicii clasice, Bartók, Debussy, minimalismul american, muzica africană din Buganda, cea a pigmeilor, geometria fractală, *entrelacs*-urile hipnotice de pe manuscrisele irlandeze, grafica lui Escher, pictura lui Cezanne și Miró, sculptura lui Brâncuși, poezia lui Sándor Weöres. Și, totodată, aici se găsesc amestecate în athanorul compozițional „elementele alchimice” cele mai diverse, înșirate într-un omonim expresiv al tabelului lui Mendeleev: „mistic, idilic, nostalgic, funebru, izbăvit, agitat, ironic, erotic, emoționat, umoristic, ipocrit, rece, indiferent, triumfal, patetic, tâmpit, isteric, supersentimental, înfricoșat, înflăcărat, exaltat, neliniștit, nestăpânit, împoțonot, malițios.”

Este o muzică bogată, complexă, scrisă de un *musicus doctus*, de un muzician foarte învățat („Mă interesează totul: științele naturii, lingvistica, istoria, politica”), dar, totodată, de un mare artist, ultrasensibil la emoția umană, capabil să o exprime cu claritate, atât în sunete, cât și în cuvinte („Pentru mine, muzica nu e o insulă, ci o bucată complexă de viață și experiență”). Nu credem că greșim dacă l-am numi pe Ligeti omul cel mai neliniștit și curios din lume, vrăjitorul sunetelor. Dacă l-am fi întrebat cine a fost, ne-ar fi răspuns cu sinceritate: „Un ungur născut în Transilvania, de origine evreiască și cu cetățenie română la început, mai târziu cu una maghiară, apoi și mai târziu cu cetățenie austriacă. Nu aparțin nici unui țărm: aparțin inteligenței și culturii europene”.

■ Dan Dediu
este compozitor

Nota redacției: Anul acesta marchează centenarul nașterii lui György Ligeti, iar programul actualei ediții a Festivalului Enescu dedică multiple evenimente portretizării muzicale a celebrului compozitor: pe 1 și 8 septembrie la Ateneul Român și Sala Mare a Palatului, pe 16 septembrie la Radio, iar pe 17 septembrie – premiera românească a operii *Le Grand Macabre* la Ateneu, cu Orchestra și Corul Filarmonicii George Enescu, Arnaud Arbet – dirijor, Iosif Ion Prunner – dirijorul corului.

Lungul și anevoiosul drum către catalogarea lucrărilor enesciene

Eugen Ciurtin

Pascal Bentoiu are – într-o carte densă scrisă acum 48 de ani, pe când autorul împlinea tot 48 de ani – o comparație sistemică uluitoare (găsesc) între ansamblul de trăsături ale operei unei muzician și ecologia profundă a actualei epoci istorice. Rareori se încumetă muzicienii să scrie. Încă și mai rar ating performanțe durabile.

Hidrocarbura și cetaceul

Pentru a exemplifica felul în care funcționează *Gândirea muzicală*, capitolul de încheiere al celui studiu din 1975 are o analiză a lui Wagner, reamintind că, precum în toate artele și în toate științele (n-ar trebui uitat), „în muzică nu judecăm sisteme, ci opere concrete”. În operele sale concrete, așadar, cu vastitatea lor strivitoare, Wagner e prezentat astfel: „Dizarmonios în ce privește gândirea muzicală, el s-a lăsat cu toată greutatea pe o singură dimensiune a acesteia, pe cea armonică, până când – finalmente – armonia însăși a explodat. Acțiunea uriașului de la Bayreuth poate fi întrucâtva asemănată cu cele ce se întâmplă astăzi în exploatarea economică abuzivă a planetei. Dacă se vârnează în scurt timp toate cetaceele, consecințele ecologice sunt incalculabile. Dacă se întemeiază cea mai mare parte a tehnologiei pe energia hidrocarburilor, consecințele economice pot fi incalculabile. Nu în bine. Într-un fel, Wagner a întreprins o exploatare abuzivă a armoniei, epuizând rapid o mare parte a rezervelor și prilejuind atrofierea altor modalități ale energiei creatoare: a celei melodice în primul rând. Rezultatele istorice s-au văzut. Procesul de față este făcut unui om hiper-genial care de prea multe ori a părut că nu mai vrea să fie om, unui muzician care gândind să facă muzica viitorului a contribuit ca nimeni altul la închiderea viitorului muzicii. Iar urieșenia geniului său inegal repartizat a făcut ca acțiunea lui să fie într-adevăr eficientă”.

După ce spune a părut că nu mai vrea să fie om, Pascal Bentoiu are și o notă (p. 210) care lipsește inexplicabil din reeditarea recentă a lui Oleg Garaz (Eikon, București, 2023, p. 326): „Nici un alt mare muzician nu s-a îndepărtat în asemenea măsură ca Wagner de expresia *directă* a omenescului, poate cu singura excepție a unuia dintre principalii săi detractori, Stravinsky”. Grijă pentru analogicele hidrocarburi extorcate și cetacee abuzate dintr-o gândire muzicală nu a fost aplicată încă asupra ansamblului operelor concrete care formează muzica lui Enescu. Întâi de toate, pentru că nu se știe cu exactitate câte sunt încheiate și câte pot fi cântate.

Despre ce integralitate vorbim?

Nu o făcea, în 1975, nici Pascal Bentoiu. Avea să o facă, parțial cel puțin, după 1989. Avea să contribuie infinit mai mult, mai ales în ultimul deceniu al secolului trecut, prin descoperirea și restituirea unor întinse capodopere ale lui Enescu, ce, până la Bentoiu, fuseseră portative aproape moarte. Așa încât, s-ar putea cu ușurință demonstra, tot ce afirmase judicios despre Wagner în 1975 *nu se poate susține* cu privire la Enescu după 1996. Mai ales pentru că a arătat cum poate fi Enescu „iubit în integralitatea lui și din toată inima”. Dar care integralitate? Cele 33 de numere de opus? Cele 333 de lucrări fără număr de opus?

Am să încerc, în patru scurte episoade care vor însoți Festivalul Enescu din 2023, să prezint o parte dintre sarcinile și dificultățile cunoașterii și realizării unui Catalog Enescu complet. Cu o privire specială asupra acelor partituri celebre sau necunoscute (și rar sau niciodată cântate) care au o tematică religioasă.



Pascal Bentoiu și Clemansa Liliana Firca, personalități care s-au ocupat de catalogarea operei lui Enescu

Când a murit Enescu era o zi de miercuri. Și tot o zi de miercuri a fost 10 ianuarie 1996, când, întors acasă în Aleea Parva de la Muzeul Enescu unde se păstrează cea mai mare parte a manuscriselor lui Enescu și unde tocmai începuse munca unică de restituire a sute de pagini de muzică nedefinitivă de predecesorul său, compozitorul Pascal Bentoiu îi scria la Lausanne sopranei și profesoarei Ioana Bentoiu, iubita sa fiică: „Ceea ce am dedus concludent a fost că: spre a pune ordine în acele 43 de mape ar fi necesari cel puțin doi ani în care un ochi competent (mai mult ori mai puțin aș putea fi eu acela) să trieze și să reaseze, în deplină libertate și răspundere, totul – pe lucrări...”. E aici, într-un astfel de fragment intens și inedit de corespondență, privirea de ansamblu cea mai știutoare care aduce un verdict general asupra tuturor manuscriselor muzicale ale lui Enescu. În sfertul de secol scurs de atunci nimeni nu a „triat și reasezat, în deplină libertate și răspundere, totul – pe lucrări...” în sensul atât de așteptatului Catalog Enescu complet, datorită a noastră de societate și datorită a noastră de epocă.

Acolo unde a existat cu adevărat o muncă similară în materie de libertate, triere și reasezare pe lucrări – anume cel de-al doilea Catalog al Clemansei Liliana Firca, apărut în 2010 – nu a existat și o răspundere similară: răspunderea *unui compozitor*. Și nu a existat nici, nu a existat încă mai ales acel *totul*. Iar manuscrise muzicale Enescu se regăsesc oricum și în alte colecții, și în mai multe țări, și inclusiv în unele arhive private.

Probleme și soluții de catalogare

Voi căuta să înfățișez problemele și soluțiile generale în catalogarea operei lui Enescu, așa cum au apărut și au fost mai apoi ele întrerupte sau suspendate în opera muzicală și muzicologică a numelor celor mai pline de autoritate și fiabilitate cu care s-a însoțit postum muzica lui George Enescu, precum și o încercare de situare a lor în perspectiva de azi.

Ca în cazul atâtor alți compozitori numai cu el comparabili, Enescu astăzi înseamnă, din oricare unghi i-ai privi opera, un înveliș deja multiplu și totuși încă incomplet. Există mii și mii de contribuții în ceea ce s-a numit devreme enescologie, sunt zeci care au devenit fundamentale, sunt câteva rămase esențiale în absolut, dar în privința rigorii și profunzimii încercat exhaustive, ansamblul operelor și publicațiilor lui Pascal Bentoiu și Clemansa Liliana Firca, întinse cum sunt peste mai bine de prima jumătate

postumă de secol, strălucesc cu ușurință deasupra tuturor. Începând cu 1984 (*Capodopere enesciene*)-1985 (*Catalogul tematic al creației lui George Enescu*, vol. I [1886-1900]), Enescu a devenit, pentru oricine îl studiază în profunzime, în principal Enescu și Bentoiu, Enescu și Firca; aceasta până la moartea lor (în 2016, respectiv 2012), după 2016 neapărând încă nici o lucrare comparabilă. Nimeni nu ajunge mai bine și mai repede la Enescu, și cu atât mai puțin în chiar problemele Catalogului, fără a ști, poate chiar pe dinafară, tot ce au descoperit și restituit Clemansa Firca și (restituit și înviat) Pascal Bentoiu.

Ceea ce știu toți este că Enescu și-a atribuit el însuși operei lui numai 33 de numere de opus. O opinie larg întâlnită, nelipsită de un ce funest, spune totodată că Enescu ar fi un compozitor cu o operă restrânsă. Dar în urmă cu 68 de ani, puține zile după ce întreaga lume a aflat vestea morții lui Enescu, autoritățile muzicale și mai puțin muzicale de la București au pregătit un număr (5, al chiar lunii mai) din revista *Muzica*, unul „închinat lui George Enescu”. Pentru a vedea cât de îndepărtat înrădăcinate sunt unele dintre stereotipurile muzicale și extramuzicale despre Enescu, privit cum e rareori cu prospețime la intersecția necesară a mai multor bresle, să amintesc că la prima publicație postumă nu erau nici măcar 33, ci încă 32: iată, uluitoarea *Simfonie de cameră* pentru 12 instrumente soliste (încheiată în 1954, corectată împreună cu discipolul său și prietenul său vechi Marcel Mihalovici) nici nu era încă recunoscută cum o recunoscuse firește el. Nici măcar nu e presimțit un Catalog. E un simplu „Index de lucrări”, cu menționarea poate subconștientă a multora fără număr de opus.

Tot ce trebuie cât mai concis știut e cum au evoluat, din 1955 până în 2010, tentativele de catalogare a muzicii lui Enescu. Deja în *Monografia Enescu* de 1.300 de pagini din 1971 sunt menționate și analizate, unele direct din manuscris, nu 33 de opusuri, ci exact 133 de titluri de muzică Enescu. În materie de *capodopere*, Pascal Bentoiu a analizat atât în sinteza din 1984 (republicată în 1999, tradusă în engleză în 2010 și în germană în 2015), cât și în sinteza din 2005/2016 – *Breviarul enescian* – 40 de lucrări sensibil egale în supremația asupra tuturor celorlalte. În *Catalogul cronologic* din 1985 (lucrări până la 1900), Firca include nu mai puțin de 301 titluri de manuscrise, nu vom putea spune însă de opere muzicale, întrucât multe zeci sunt schițe, iar altele au zeci de variante reunite de analiză. În *Noul Catalog tematic* din 2010, Firca elaborează catalogarea *Muzicii de cameră* ajungând la alte (parțial sunt însă aceleași manuscrise și aceleași opere) 309 titluri. Cum se explică atunci diferența față de numerele de opus date de însuși Enescu?

■ **Eugen Ciurtin** a inițiat campania publică națională pentru salvarea manuscriselor inedite ale lui Enescu vândute de case de licitații din București în august 2021-februarie 2022. Este membru de onoare al Musica Ricercata și director al Institutului de Istorie a Religiiilor al Academiei Române, unde coordonează proiectul multianual **SonoRE**

Sonothemism: Religion in Enescu.
<https://enescueliade.com/> | <https://www.ihr-acad.ro/>

George Enescu, mai puțin cunoscut

Vlad Văidean

„Nu mă interesează deloc ce căutare
au lucrările mele”

„Posteritatea va selecționa opera mea
și va tipări ce e bun. În privința aceasta,
n-am nicio grijă”

Aceste rostiri ale lui George Enescu, extrase din două interviuri acordate unor gazete bucureștene (*Spectator*, 18.IX.1943; respectiv *Rampa*, 22.IX.1923), sunt simptomatice pentru felul nu prea obișnuit în care înțelegea el să se îngrijească de puterea de răzbatere și de rotunjire integrală a creației sale componistice. Se poate oare închipui un dezinteres mai angelic dovedit de vreun mare compozitor pentru circulația partiturilor proprii? Modestia nu e nicidecum jucată la nivel declarativ, ci se știe prea bine că ea l-a oprit pe Enescu nu doar să impună, ci și să-și propună măcar lucrările în miile de concerte pe care le-a susținut de-a lungul vieții, preferând în schimb, în locul autopromovării, să-și consacre energiile de interpret și animator cultural pentru promovarea altora.

Apoi, nici că se poate concepe ceva de o mai dureroasă ironie decât girul de nestrămutată, dezarmantă încredere, acordat de Enescu acelei posterități despre care încă se poate pune întrebarea dacă s-a ridicat la înălțimea așteptărilor. Căci nu trebuie insistat prea mult asupra dificultăților frustrante, asupra inerțiilor, pripelilor și prejudecăților, totdeauna însoțite de controverse, pe care le presupune delicata operațiune de „selecționare” a ceea „ce e bun”. A fost aceasta, încă din primele faze ale postumității enesciene, și încă rămâne cea mai mare provocare axiologică, pe care o voi expune succint aici în doi pași:



Fine Arts Quartet

Pagini enesciene din tinerețe

I. Cu ce drept pot fi restituite publicului varii pagini juvenile și ocazionale, neinvestite de Enescu însuși cu numere de opus și deci neintegrate în ceea ce a dorit să considere drept moștenirea lui cea mai prețioasă?

Rezerve convingător – și pentru prima oară explicit – exprimate în acest sens i-au aparținut chiar enescologului suprem: încă din 1970, în prima lui amplă intervenție scrisă pe marginea personalității și creației lui George Enescu, Pascal Bentoiu vedea „o eroare” în entuziasmul cu care sunt vehiculate „lucrări de extremă tinerețe (chiar dacă poartă uneori număr de opus)”, de vreme ce majoritatea rămân pilduitoare nu atât prin valoarea lor intrinsecă, cât pentru un nivel tehnic într-adevăr extraordinar atins de precocitatea compozitorului-adolescent, nivel ce însă nu se reflectă și în stilul încă rămas, în respectivele lucrări, preponderent minor și impersonal. Argumentul exegetului rămâne imbatabil: „Geniul enescian reiese mult mai strălucitor dintr-o singură lucrare de maturitate decât din toate performanțele sale de copil-minune, ce mai au și dezavantajul că fiind ușor de executat pot fi vehiculate de interpreți care rezolvă astfel datorită lor sacră față de Enescu la modul minimei rezistențe”.

Nu puțini cunosători încă își revendică propria poziționare în chestiune de la aceste lucide observații, tinzând însă spre o mai puțin lucidă radicalizare a lor, și anume clamând (fără a și dovedi neapărat curajul formulării publice explicite, precum Pascal Bentoiu) că toate paginile enesciene de tinerețe ar trebui – ca, de altfel, și numeroasele lucrări nefinisate rămase de pe urma lui Enescu din toate etapele vieții lui creatoare – să se afle exclusiv sub lupa cercetătorilor. Desigur, nu (mai) poate fi vorba despre așa ceva. Dimpotrivă, orice piesă timpurie poate constitui obiectul acelei firești și nesățioase bucurii nutrite de admiratorul fidel, doritor să capete cât mai multe dovezi asupra unuia dintre cele mai uimitoare procese de maturizare creatoare. Există însă o condiție esențială pentru survenirea acestui tip de receptare favorabilă: programarea inteligentă a respectivelor pagini de tinerețe, de preferat în contextul unor discuri sau concerte dedicate exclusiv lor, deci al unor demersuri cu caracter asumat documentar și integral enescian.

Cu alte cuvinte, ar trebui evitat năravul „înghesuirii” repertoriale, ce se folosește de asemenea miniaturi ca de niște „balamale” sau „aperitive” numai bune pentru a rotunji temporal un program alcătuit din „cai de bătaie” ai repertoriului curent, eventual din muzicile vreunor contemporani ai lui Enescu, reprezentați în același program prin lucrări de maturitate deplină. Evident, de aici nu poate rezulta decât o nefericită și nedreaptă diminuare a personalității lui



George Enescu, fotografie de arhivă: MNGE

Enescu, astfel fiind subminată atât disponibilitatea ascultătorilor inocenți de a trece dincolo de nivelul facil al pieselor de tinerețe, cât și disponibilitatea ascultătorilor cultivați de a se entuziasma – după cum se tot visează de atâtea vreme – cu privire la cauza originalității enesciene.

Fine Arts Quartet, Enescu exclusiv

Ediția din acest an a Festivalului Enescu va cuprinde un exemplu fericit în sensul celor tocmai exprimate: recitalul, cu program exclusiv enescian, susținut de Fine Arts Quartet în dimineața zilei de 2 septembrie, la Sala Auditorium, veritabil periplu prin muzica de cuceritoare spontaneitate expresivă și perfectă proporționare formală, pe care foarte tânărul Enescu o deversa prolific, la răscruce de secole, când perfecționismul torturant al maturității încă nu ajunsese să îi tempereze exaltarea și nici nu-l confiscaseră obligațiile inerente carierei concertistice de mai târziu.

Sunt oferite în respectivul recital două triouri miniaturale cu caracter omagial – *Sérénade lointaine* (trio cu pian din 1903) și *Aubade* (trio de coarde din 1899) –, închinatelor unor aniversări ale datei de căsătorie (15 noiembrie 1869) a suveranilor României, Carol I și Elisabeta (regina binecunoscută sub pseudonimul literar Carmen Sylva, precum și ca ferventă protectoare a tinerelor talente, între care Enescu a deținut locul privilegiat al „dragului meu fiu spiritual”); alte trei miniaturi cu caracter ocazional, ce alcătuiesc un soi de triptic – *Pastorale*, *Menuet triste et Nocturne* pentru vioară și pian la patru mâini (1900) – a cărui dedicație are de data aceasta rostul amical de a immortaliza amintirea „frumoaselor zile de neuitat petrecute la reședința de vară” din Paramé a familiei surorilor Vernandel; dar și una dintre cele mai ambițioase și spectaculoase izbucniri ale precocității muzicianului, abia în ultimii ani intrată în circuitul public, *Cvintetul cu pian în re major* (1896); totul încheindu-se eclatant cu un aranjament pentru cvintet cu pian și contrabas, realizat de Jacques Enoch, al *Rapsodiei române în la major*, op. 11 nr. 1 (1901).

Opere recuperate, opere reconstituite

II. Cu ce drept pot fi restituite publicului opere asupra cărora compozitorul nu a apucat să-și spună ultimul cuvânt, adică schițe rămase într-un stadiu mai mult sau mai puțin avansat, necesitând deci intervenții



London Symphony Orchestra



Corul Academic Radio, foto: Alexandru Dolea

nu doar complinitoare, ci și modelatoare din partea unui alt compozitor care, oricât de devotat și bun cunoscător al scriiturii enesciene, rămâne totuși un alt compozitor?

Și la această întrebare, răspunsul inițial s-a dovedit mefient, dacă nu chiar categoric negativ. De pildă, un fidel și avizat prieten al lui Enescu precum Mihail Jora a ținut să se poziționeze cu oarecare vehemență împotriva scoaterii la rampă până și a unor capodopere de maturitate, pe motiv că ele fuseseră ținute de Enescu „la păstrare”, în vederea unor îndelung amânate și, până la urmă, nerealizate revizui. „Dacă Enescu ar mai fi trăit, nu ar fi permis niciodată să se cânte *Simfonia a II-a* și *Vox Maris*. Dar acum se cântă!” – așa a fost consemnată, ca o laconică mustrare, una dintre cele două lapidare intervenții ale lui Jora în decursul dezbaterilor ce au însoțit primul simpozion internațional de muzicologie dedicat lui George Enescu, desfășurat cu ocazia ediției a IV-a, din 1967, a Festivalului.

Cu timpul, pe măsură ce „aisbergul” atelierului creator enescian a devenit tot mai acut discernabil în întreaga-i copleșitoare grandoare, scrupulele de principiu au

rămas în picioare pur și simplu ca metodă de justificare cvasi-reflexă a unei atitudini relativ larg împărtășite – un soi de comoditate spirituală nemărturisită, arborată ca pavază sfielnică sau autosuficientă în fața muchiilor urieșesc devălmășite ale unui edificiu-balaur.

Singură Clemansa Liliana Firca a avut dăruirea și competențele necesare pentru a se adânci sistematic, timp de decenii, în hățișul manuscriselor enesciene, cu scopul catalogării lor integrale și cu convingerea că numai așa vor putea fi cunoscute nu doar proporțiile reale ale „corpului aisbergului”, ci și modalitățile ideale de a-l valorifica.

Din păcate, căzând parcă la rândul ei sub pecetea destinului care l-a împiedicat pe Enescu însuși să-și ducă la bun sfârșit toate proiectele, discreta și neobosită muzicologă nu a mai apucat să concretizeze și o aparent utopică finalizare a catalogului; a lăsat însă deschise direcțiile de posibilă ajungere la ea. Este un deziderat despre a cărui împlinire îmi exprim speranța că nu a mai rămas suspendată, deoarece îmi permit să anunț aici (știind că există o oarecare preocupare publică pentru subiect) că eu însumi mi-am pus toate eforturile în slujba lui, în urma unei onorante invitații ce nu demult mi s-a făcut în acest sens, din partea Muzeului Național George Enescu.

Isis în două interpretări

Poate că tocmai finalizarea catalogului va limpezi până la capăt gradul de discernământ dovedit de unii muzicieni creatori și interpreți în libertatea lor de a decide asupra a ceea ce a meritat sau mai merită scos la rampă. Deocamdată, Pascal Bentoiu a dovedit cea mai mare credibilitate în demersul său plin de abnegație de a definitiva o seamă de lucrări enesciene neterminate al cărui stadiu de finisare era suficient de avansat (particelă completă și orchestrație parțială) pentru a nu stârni dubii asupra preponderenței amprentei enesciene și a cărui datare din etapa de maturitate creatoare conferea demersului restituitiv maximă relevanță.

Ediția actuală a Festivalului Enescu va oferi prilejul contactului cu o asemenea lucrare – poemul vocal-simfonic *Isis* (1923) – chiar în două interpretări diferite (în 1 septembrie, cu Orchestra Națională a Capitolului din Toulouse, sub bagheta lui Christian Badea, și în 11 septembrie, cu Orchestra Filarmonică Würth, dirijată de



Gustavo Gimeno, foto: Marco Borggreve

Anu Tali, ambelor ansambluri alăturându-li-se Corul Academic Radio coordonat de Ciprian Țuțu).

Caprice Roumain

După cum, în 8 septembrie, va fi reluat (cu Orchestra Simfonică din Göteborg, dirijată de Gustavo Gimeno, solistă Alena Baeva) și tot mai popularul *Caprice Roumain*, operă majoră de maturitate, intens revizitată de Enescu în schițe risipite de-a lungul a mai bine de două decenii (1925-1949). E mult doritul concert enescian pentru vioară și orchestră, rămas însă într-un stadiu de neterminare pe alocuri atât de nebuloasă, încât a pretins din partea inimoșilor săi restauratori (regretatul compozitor Cornel Țăranu și violonistul Șerban Lupu) un soi de „reconstrucție” despre a cărei propunere muzicală finală (datând din 1996) ar trebui să se țină seama că, deși cât se poate de plăcută, nu-l prea mai are pe Enescu drept autor principal.

Nuages d'automne sur les forêts

Va mai exista, în Festival, un moment de deoalare a simfonismului enescian de maturitate: Orchestra Simfonică din Londra și Sir Simon Rattle vor cânta, în 31 august, primul panou – *Nuages d'automne sur les forêts* (cca 1930) – dintr-un prezumtiv triptic enescian de poeme simfonice, intitulat *Voix de la nature* (panoul secund, *Soleil dans les plaines*, nu s-a mai concretizat, și doar ultimul panou, *Vox maris*, a fost dus la bun sfârșit). În pofida (sau poate tocmai datorită) incompletitudinii sale, eu unul îmi mărturisesc o oarecare slăbiciune pentru acest „torso” simfonic; mi se pare că tocmai felul în care fermecătoarea și perfect încheagata sa desfășurare, timp de mai bine de opt minute, se volatilizează abrupt (ca-ntr-o dureroasă conjuncție cu risipirea atmosferică sugerată în titlu), poate reprezenta o parabolă sonoră dintre cele mai pregnante a mortalității ce se coace-n noi pe nesimțite și ne desprinde din viață fără știre, fără să țină seama dacă am spus tot ce aveam de spus.

Aceeași piesă poate fi, cred, și un prilej de meditație asupra destinului lui George Enescu – e destinul plin de meandre al unei personalități magnifice, dar, totodată problematică, căci datorită cu puteri urieșești cărora nu le-a fost accesibilă cuprinderea în limitele unei opere omogene, risipindu-se în schimb, probabil într-o mai debusolantă măsură decât în cazul oricărui alt mare compozitor, în sumedenie de lucrări nefinisate, schițe începute și abandonate, idei pe cât de dispartate, pe atât de valoroase. Însăși posibilitatea continuării postume a tuturor acestora dă un fel de mărturie piezișă, paradoxală despre virtutea cardinală sub semnul căreia și-a trăit viața George Enescu: generozitatea prin muzică (motto la ediția actuală a Festivalului).

■ Vlad Văidean este muzicolog



Sir Simon Rattle, foto: Mark Allan

Bucureștiul, sub semnul întâlnirilor cu Enescu

Monica Isăcescu Lup

De la primele călătorii în Capitală, în care violonistul George Enescu, în vârstă de 13 ani, susținea primul său recital, la Ateneul Român, și până la momentul plecării sale definitive din țară, la bordul vasului *Ardealul*, din portul Constanța cu destinația SUA, în septembrie 1946, Bucureștiul străbate probabil una dintre cele mai dramatice perioade istorice, dar și una dintre cele mai efervescente etape ale sale din punct de vedere cultural. Căci în prima jumătate a secolului al XX-lea, nu mai puțin de trei regimuri autoritare s-au succedat la conducerea țării: dictatura Regelui Carol al II-lea, guvernarea legionară și perioada antonesciană.

Până la dureroasa decizie de a părăsi țara definitiv, George Enescu a fost total implicat în viața instituțiilor muzicale ce-și aveau sediu în Capitală și a influențat în mod determinant evoluția acestora, punându-și talentul în slujba acestora, dar și prestigiul său personal, pentru a ajuta la consolidarea statutului lor, inclusiv din calitatea sa de președinte al Societății Compozitorilor Români, din 1920 – anul înființării acestei uniuni – și până în 1948.

Ateneul Român

Nu avem declarații ale lui George Enescu din care să reiasă în mod direct afecțiunea pe care o purta urbei, însă exceptând zona Moldovei, de care se simțea legat din anii copilăriei sale, Bucureștiul, care avea să devină în 1918 Capitala României Mari, a fost orașul cel mai adesea vizitat de marele violonist și compozitor. Pentru că, în mare măsură, de București se lega viața culturală românească a epocii sale.

Aici este consemnat și primul recital al violonistului adolescent, acompaniat la pian de J. Hellmesberger, la Ateneul Român; o cronică nesemnată din ziarul *Lupta* relatează succesul concertului de pe 8 martie 1894: „Aseară a fost la Atheneu concertul dat de tânărul violonist Enescu. Deși lume puțină, lucru destul de trist, totuși sala era foarte



Concert la Palatul Regal, fotografii din *Realitatea ilustrată*, 1935 (anul 9, nr.426, 20.03.1935, p.19)

animată. S-au făcut adevărate ovațiuni copilului de 13 ani, care este deja artist. [...] Ca executant Enescu a ajuns deja pe treapta artiștilor distinși, ar fi desigur ceva extraordinar dacă peste câțiva ani va dovedi și calități de compozitor”.

Peste doar patru ani, pe aceeași scenă, Enescu își dirija, pe 1 martie 1898, *Poema română*, moment ce marca debutul bucu-reștean al compozitorului, debut soldat cu un succes important consemnat de Duiliu Zamfirescu în *Liga Română*: „geniu român, chemat a ridica melodia națională la înălțimile sublime ale muzicii clasice”. Nu a fost singura impresie consemnată în termeni superlativi: „Intrarea muzicii noastre în alcătuirea complicată a simfoniei a fost o revelație”, scria cel ce semna cu pseudonimul

Barbu Lăutarul în *Voința Națională*.

Evident că George Enescu avea să revină, ca violonist, dirijor și compozitor, de multe ori pe scena Ateneului Român, însă un moment important al legăturii sale cu acest simbol al culturii românești îl reprezintă campania pe care a inițiat-o, de strângere de fonduri în vederea achiziționării orgii: a lansat un apel încă de la începutul anului 1915 și a susținut concerte cu acest scop, atât la Ateneul Român (avându-i ca parteneri pe pianistii Cella Delavrancea, Muza Gherman-Ciomac și Theodor Fuchs, respectiv cu Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice, dirijată de Dimitrie Dinicu), cât și la Craiova, Caracal, Turnu Severin, Bacău, Botoșani, Iași, Galați, Pitești, Slatina, Ploiești, Constanța și Galați. Demersul lui Enescu avea să se finalizeze în anul 1939, când Oscar Walcker a construit orga existentă și astăzi în Sala mare a Ateneului Român.

Palatul Regal

Un obișnuit al reședințelor regale de pe Calea Victoriei (Casa Golescu) și Peleş, George Enescu era frecvent invitatul Reginei Elisabeta, care acționa ca un adevărat motor al vieții culturale românești. Personalitate artistică plurivalentă, Suveranei îi făcea plăcere să se înconjoare de tineri talentați în salonul ei, să le sprijine cariera și să le ofere protecția ei.

Mai mult de atât, Regina vedea în Enescu și posibilitatea de a-și împlini o dorință personală, aceea de a-și auzi puze pe muzică versurile semnate cu pseudonimul Carmen Sylva. Pe lângă impulsivitatea creației de lied enesciene, Regina Elisabeta a contribuit la dezvoltarea repertoriului clasic prezentat în

țara noastră. După cum relatează în 1935 revista *Realitatea ilustrată*: „La noi în țară, operele lui Bach și Händel au fost cântate pentru prima dată în sala de muzică de la Palatul Regal din Calea Victoriei a reginei Elisabeta. Suverana se așeza personal la piano sau la orgă, fiind înconjurată de «adolescentul» George Enescu; maestrul violoncelist Dim. Dinicu; domnișoara Assan, cântăreață și de alți muzicieni bucureșteni”.

Opera, Conservatorul

Implicarea lui Enescu în viața culturală bucu-reșteană transpare și din rolul pe care și l-a asumat vizavi de două dintre simbolurile muzicale ale Capitalei: Opera și Conservatorul. Pe 8 decembrie 1921 semna certificatul de naștere al Operei Române ca instituție independentă și finanțată de la bugetul de stat, dirijând premiera operei *Lohengrin* de Richard Wagner. În ceea ce privește instituția de învățământ superior, de-a lungul timpului s-au purtat mereu discuții între Eduard Wachmann, directorul Conservatorului, și Enescu, fie pentru a prelua o catedră la vioară, fie ca mentor la compoziție. Totuși, contractele de violonist concertist nu i-au lăsat timp muzicianului să devină profesor titular. Enescu se va implica însă în susținerea multora dintre muzicienii ieșiți de pe băncile acestei înalte școli și va ajuta la schimbarea statutului ei, ca Academie Regală de Muzică și Artă Dramatică, sprijinind obținerea poziției de instituție de nivel universitar și asistând la concursuri, definitivări, audii, examene, premii.

Academia îi va recunoaște meritele, Enescu fiind ales în 1931 Rector de onoare, iar din anii 1990 o statuie a compozitorului, realizată de sculptorul Boris Caragea în 1961, privește cu îngăduință către cei care trec prin fața actualei Universități Naționale de Muzică.

Palatul Cantacuzino

George Enescu nu a deținut niciodată în proprietatea sa vreun imobil în București. Cu toate acestea, datorită actului de donație pe care soția sa, Maria Cantacuzino Enescu, l-a făcut Statului român în anul 1955, după moartea compozitorului, asupra Palatului Cantacuzino de pe Calea Victoriei, cu scopul de a deveni muzeu dedicat marelui nostru muzician, numele acestuia este indisolubil legat de minunatul edificiu situat pe una dintre principalele artere ale Capitalei (și aflat acum în restaurare).

După căsătoria din 1937, soții Enescu au locuit în dependențele din spatele impunătorului imobil, destinate inițial administrației clădirii. În Salonul Palatului, însă, Enescu era chemat adesea să cânte pentru invitații *Prințesei*, nu o dată jurnalele doamnelor din înalta societate povestind cu emoție momentele muzicale oferite de violonist. După finalizarea renovării, Muzeul va oferi în continuare o panoramă a vieții și activității lui Enescu, așa cum reiese ea din documente și fotografii din arhivă, obiecte personale și informații oferite de specialiști muzeografi.

Hotelul Bratu

Este interesant de știut, însă, faptul că marele muzician, înainte de căsătoria cu Maruca, obișnuia să închirieze cu luna un apartament cu trei camere, dotat cu pian, la Hotelul Bratu (astăzi Eurohotel Grivița) de pe Calea Griviței. „De ce locuiți la Hotelul



Ateneul Român, foto: Diego Delso



Palatul Cantacuzino, astăzi Muzeul George Enescu de pe Calea Victoriei; foto arhivă



George Enescu și Yehudi Menuhin la Vila Luminiș din Sinaia, 1927

Bratu?” este întrebat de către Ioan Masoff în *Realitatea ilustrată* din martie 1936. „Pentru că e aproape de Gară și trenurile pleacă la noi de dimineața. Și-apoi toată lumea mă cunoaște aici: sunt de-al casei...”

Mai mult de atât (aflăm dintr-o monografie semnată de George Sbârcea), întâlnind-o pe peron pe celebra soprană Hariclea Darclée, care revenea acasă după ce se retrăsese de pe scena lirică internațională, Enescu a întrebat-o:

„ – Unde trageți?

Darclée făcu un gest evaziv cu mâna:

– S-au schimbat atâtea în București...

– Vă duc la hotelul meu, dacă n-aveți nimic împotriva – propuse Enescu. E foarte aproape, are prețuri moderate și o oarecare tradiție”.

A fost locul în care cea care fusese ovaționată la Scala din Milano chiar și de Giuseppe Verdi avea să-și petreacă ultimii doi ani din viață.

Hotelul Aro

În urma bombardamentelor din august 1944, Ateneul este avariat, iar Filarmonica își mută concertele în Sala Hotelului Aro (devenită ulterior Cinematograful Patria), ce fusese inaugurată în 1935 și oferea condiții moderne spectatorilor. Încă de la deschidere, sala de cinematograful a găzduit și concerte, nu doar proiecții de filme. Pe 9 decembrie 1937, este consemnat concertul extraordinar al Filarmonicii, George Enescu fiind prezent în dublă ipostază, de dirijor și



George Enescu, împreună cu Pablo Casals și George Georgescu

de solist (alături de violoncelistul Pablo Casals). Un alt eveniment important îl găsim între 13-20 mai 1946, când – venit la București pentru a-și întâlni fostul profesor – violonistul Yehudi Menuhin susține două recitaluri, acompaniat la pian de Enescu (pe 13 și 15 mai), un concert în care au cântat amândoi ca soliști, la vioară (18 mai) și trei concerte dirijate de Enescu (14, 17 și 20 mai); Menuhin interpretează Concertul de Brahms pe scena Hotelului Aro, programul dirijat de Enescu cuprinzând, de asemenea, lucrări de Mendelssohn și Chausson.

Sala Dalles

„Am cea mai mare mulțumire sufletească atunci când cânt la Dalles, căci sala e atât de intimă, iar publicul atât de muzical”, scria George Enescu în Cartea de Onoare a Sălii aflate pe Bulevardul Magheru, edificiu lăsat prin testament de Elena Anastasescu, soția lui Ioan G. Dalles, Academiei Române (al cărei membru titular Enescu devenea în 1932), cu scopul de a fi la dispoziția iubitorilor de artă, sub numele de *Fundația Ioan I. Dalles*.

Deși puternic afectată de războiul aflat în desfășurare, Sala Dalles găzduiește în perioada martie 1940 – martie 1946, 28 de recitaluri în care George Enescu apare în fața publicului împreună cu invitații săi. Și tot la Sala Dalles se petrece următorul episod, repovestit de cei prezenți și consemnat de jurnaliști contemporani: Enescu, acompaniat la pian de Alfred Alessandrescu, urma să interpreteze lucrări de Brahms, Beethoven, a sa *Sonată a III-a* „în caracter popular românesc”, și o piesă de Ernest Bloch. Legionarii prezenți în sală au strigat să se renunțe la partitura compozitorului evreu, iar Enescu, păstrându-și calmul a anunțat că nu o va mai cânta și o va înlocui cu... *Kaddish* de Ravel. Acest episod este în totală consonanță cu un altul, relatat în paginile revistei *Dilema veche*: „Când evreii persecutați erau încolonați să dea zăpada pe Calea Victoriei, Mihail Sebastian și Arion Roșu printre ei, Enescu vine deseori, el însuși, la șaizeci de ani și își instalează un samovar în fața Bisericii Albe: ca să le împartă în tăcere un ceai cald”.

Un traseu cultural cu George Enescu

Bucureștiul ascunde și alte locuri ce păstrează amintirea trecerii lui George Enescu. Spunem că „ascunde” pentru că fie sunt insuficient cunoscute, fie mărturiile asupra lor nu sunt pe deplin argumentate. Dacă apartenența lui Enescu la Jockey Clubul din apropierea Ateneului Român nu s-a putut proba în documentele asociației, în schimb șederea lui în blocul din actuala stradă George Enescu nr.7, et. 5 este confirmată de mărturia violonistului și profesorului Mihai Constatinescu, publicată în 1955 în ziarul *Informația Bucureștilui*: „Nu voi uita niciodată prima întâlnire cu maestrul George Enescu. Eram un copil andru când am supt, acum 13 ani, într-o însorită dimineață de primăvară, treptele ce duceau la lăcașul său din Piața Lahovary”.

Altminteri, plimbându-te prin centrul Bucureștiului, poți desena un frumos traseu pornind din piața ce îi poartă numele, aflată în imediata apropiere a Ateneului Român, sediu al Filarmonicii George Enescu, continuând pe strada omonimă, nu înainte de a admira, la intersecția cu Bulevardul Gheorghe Magheru, statuia compozitorului, un monument donat de familia autorului, realizată de sculptorul Constantin Baraschi și dezvelită cu ocazia Festivalului Internațional George Enescu din 2013; fără a uita de minunatul monument din bronz situat în parcul din fața Operei Naționale, realizat de Ion Jalea și inaugurat în septembrie 1971, sau de Colegiul Național de Muzică ce-i poartă numele și în fața căruia este așezat, de asemenea, un frumos bust din piatră al Maestrului. Iar ca o consumatoare de dulciuri înrăită ce sunt, nu pot să nu vă sfătuiască să încercați, într-una dintre cofetăriile Bucureștiului, *prăjitura George Enescu*, a cărei rețetă este inspirată de bomboana creată de cofetarii Casei Capșa în cinstea muzicianului (care obișnuia să viziteze renumitul local): ganache de ciocolată neagră, biscuit înmuiat în sirop de portocale, ornament cu o nucă de portocală pe care a fost desenată cheia *sol*. Un strop din farmecul Bucureștiului din timpul lui George Enescu, un timp când dulce, când amar.

■ **Monica Isăcescu Lup** este realizator Radio România Muzical



Hotel Bratu, astăzi Hotel Grivița, unde locuia Enescu și unde a găzduit-o și pe celebra soprană Hariclea Darclée; foto: Andrei Mărgulescu

Mozart: secvențe epistolare și pagini biografice

Prezentare, traducere și note de
Ioana Pârvulescu

Lui Leopold Mozart îi datorăm nu numai cariera de muzician a fiului, ci și obișnuința lui de a scrie scrisori. A ajuns să-și creeze astfel o biografie epistolară plină și de farmec, și de muzică. Obligația de a le da vești mamei și surorii când se afla departe de ele a devenit rapid plăcere, la acest geniu al bucuriei de a trăi și al capacității de a o transmite, iar mai târziu s-a răsfrânt și asupra altora. Avem, în scrisorile păstrate, traseul lui Wolfgang Amadeus Mozart, începând de la 13 ani (prima, din 1769, îi e adresată mamei) și până la moarte. Ultima scrisoare, din 1791, e către Constanze. De remarcat că soția lui Mozart provine din familia Weber, care l-a dat pe autorul lui Freischütz (tatăl ei era frate vitreg – mame diferite – cu tatăl lui Karl Maria von Weber).

Stilul epistolar al compozitorului este încă de la început ludic, cu tonalități diverse, cu variațiuni și experimente, pe-alocuri chiar extravagant sau obscur, cu treceri de la o limbă la alta, cu parodiarea dialectelor datorată urechii lui muzicale fără cusur, cu un umor delicios, mai târziu cu aluzii deocheate, dar spuse cu inocență și veselie. Scrisul îi e cald, vioi, bucuros de viață, mândru de tot ce-i reușește, nu din vanitate, ci din orgoliul și conștiința creatorului sau poate, uneori, doar pentru a-și mulțumi familia.

Desigur, o evoluție a „liniei muzicale” epistolare e perceptibilă, de la copilăriile băiatului căruia lumea îi e deschisă glorios de tatăl muzician, până la grijile celui devenit tată de familie el însuși (a avut 6 copii, doar doi ajung însă la maturitate), încurcat, ca atâția alți artiști ai epocii lui, în datorii. Înfruntă boala și își așteaptă, brav, la 35 de ani, moartea, în acordurile propriului *Requiem*.

Firea lui e bună, luminoasă, pozitivă. Poate că explicația acesteia este creativitatea ieșită din comun, care îi asigură bucuria vieții, scrisului și muzicii, bucurie răspândită cu generozitate în lume. Binele făcut de muzica lui Mozart este atât de mare, încât un scriitor tăios și ironic ca Paul Johnson îi încheie biografia cu exclamația entuziastă „Dumnezeu să-l binecuvânteze!”, iar un scriitor pesimist ca Gioran spune că doar de la el a învățat „adâncimea seninătăților”.

S-au formulat multe ipoteze fanteziste despre compozitor, despre viața lui, dar mai ales despre moartea lui și despre splendidul *Requiem*, iar dacă n-ar fi existat scrisorile care-i dezvăluie trăsăturile pe fiecare porțiune din scurtul și intens trăitul drum al vieții, probabil că, biografic vorbind, Mozart ar fi devenit aproape o pere-

che muzicală a lui Shakespeare. Sora lui Mozart, Anne Marie, Marianne, în scrisori Nannerl, este, la rândul ei, discutată contradictoriu de comentatori, dar e de presupus că ar fi meritat un loc în istoria muzicii, la fel ca, în istoria literaturii, „sora lui Shakespeare” despre care vorbește Virginia Woolf, deși n-avem garanții.

Îndrăznesc să propun aici o nouă versiune a câtorva scrisori, pe cât posibil mai fidelă (sper și îmi doresc) decât cele din ediția existentă în română, care ar merita reluată, revăzută și adăugită. Am tradus și câteva pagini inedite. Am renunțat numai la ortografia neașezată din secolul XVIII, la care se adaugă ezitățile expeditorului, care ar fi complicat fără rost înțelegerea. Oricum ea nu e mereu ușoară, pentru că noi, cititorii de azi, am pierdut mult din contextul epocii. Am ales un singur moment muzical important, scrisoarea despre *Răpirea din serai* (*Die Entführung aus dem Serail*), pentru că e legată de un moment biografic esențial și el, în rest, am preferat, de dragul prospețimii detaliilor documentare din epoca formării, 4 scrisori din copilărie. Acestea soseau la mama și sora compozitorului în același plic cu lungile și fadele epistole paterne, semnate „bătrânul Mozart”, pe care le continuau. Primele trei sunt de la 14 ani, următoarea, de la 15. Cea din urmă scrisoare inclusă în acest grupaj este din 1782, când Mozart avea doar 26 de ani.

Am adăugat și două portrete ale compozitorului, unul datorat surorii lui, iar celălalt unui cumnat, actorul Joseph Lange. Ambele arată o tendință pesemne explicabilă în societatea vremii: aceea de a justifica firea de artist, de boem, ignorând că, la urma urmei, artistul nu are nevoie de alte justificări decât propria artă. În final, o versiune a surorii mai mici a lui Constanze, Sophie, despre moartea lui Mozart, scrisă abia în 1825, pentru Georg Nikolaus von Nissen (al doilea soț al lui Constanze), cel care – soarta are ciudăteniile ei – n-a scăpat ocazia să scrie o biografie, de altfel folosită și azi, a „predecesorului” său.

„Herr Joseph Haydn”, cu un sfert de secol mai bătrân decât Wolfgang, îi declarase lui Leopold Mozart încă din 1885: „Vă spun, înaintea lui Dumnezeu, și cu toată sinceritatea: «Fiul dumneavoastră e cel mai mare compozitor pe care-l cunosc, în persoană sau după nume. Are gust și, mai presus de asta, cea mai grozavă știință a compoziției.»”

Sursa scrisorilor: W.A. Mozart, *Briefe*, Auswahl und Nachwort von Horst Wandrey, Zürich, Diogene Verlag, 1982. Am confruntat însă scrisorile cu cele din excelenta ediție completă facsimilată existentă pe internet, de unde am luat și imaginile manuscriselor: <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php>

Sursa portretelor și a paginii despre moartea lui Mozart: Konstanze Mozart, *Briefe*, Auszeichnungen Dokumente 1782-1842, Im Auftrage des Mozarteums zu Salzburg, Mit einem biographischen Essay herausgegeben von Arthur Schuri, Dresden, Opal-Verlag, 1922

◆◆◆

Roma, 14 aprilie 1770

Sunt, slavă și mulțumită Domnului, alături de mizerabila mea până de scris, bine sănătos, și le pup pe mama și pe Nannerl de o mie sau de 1000 de ori.

N.B.: mi-aș dori doar ca sora mea să fie la Roma, fiindcă ei precis i-ar plăcea foarte mult orașul ăsta, în care Biserica lui Petru e simetrică și multe alte lucruri din Roma sunt simetrice. Florile cele mai frumoase s-au și trecut; papă îmi atrage acum atenția.

Eu sunt tare nebunatic, după cum se știe.

Oh, am un necaz, aici unde suntem găzduiți, este doar un pat, mama își poate închipui ușor cum, cu tata alături, nu-i rost de odihnă, așa că mă bucur de noua gazdă.

Chiar acum i-am desenat pe sfântul Petru cu cheile, pe sfântul Paul cu sabia și pe sfântul Luca cu sora mea etc. etc. Am avut cinstea să sărut piciorul sfântului Petru la San Pietro și, pentru că am nefericirea de a fi de așa de mic, am fost, în chip de mare vlăstar

Wolfgang Mozart
ridicat în brațe.

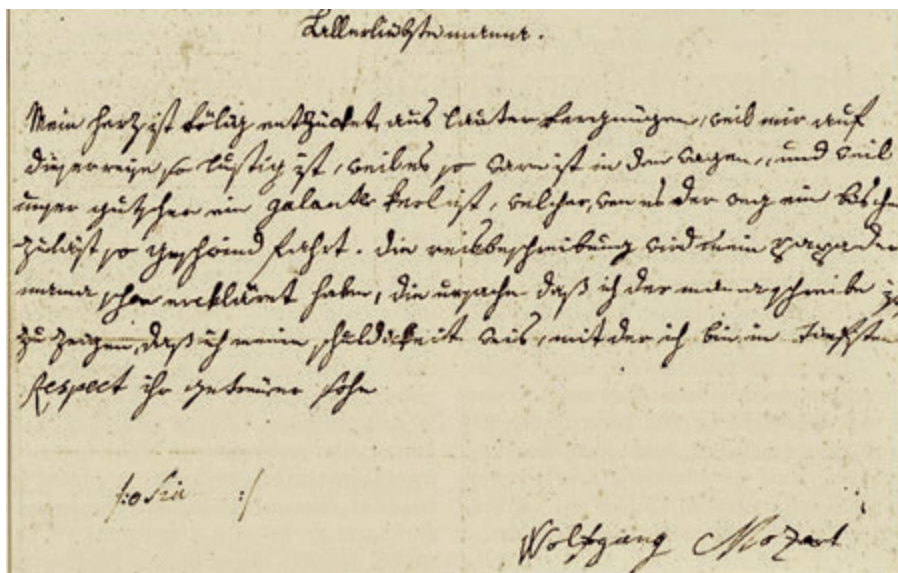
◆◆◆

Neapole, 5 iunie 1770

Cara sorella mia,*

Azi Vezuviul fumează ceva de speriat. Ba fulgeră, ba pufăie. Am mâncat de-am crăpat la Domnu' Doll. E un compozitor neamț și-un om de toată isprava. Acu' m-apuc să-mi fac biografia. Alle 9 ore, qualche volta anche alle dieci mi sveglio, e poi andiamo fuor di casa, e poi pranziamo da un trattore, e dopo pranzo scriviamo, e poi sortiamo e indi ceniamo, ma che cosa?... Al giorno di grasso un mezzo pollo ovvero un piccolo boccone d'arrostato; al giorno di magro, un piccolo pesce; e di poi andiamo a dormire.** Est-ce que Vous avez compris?***

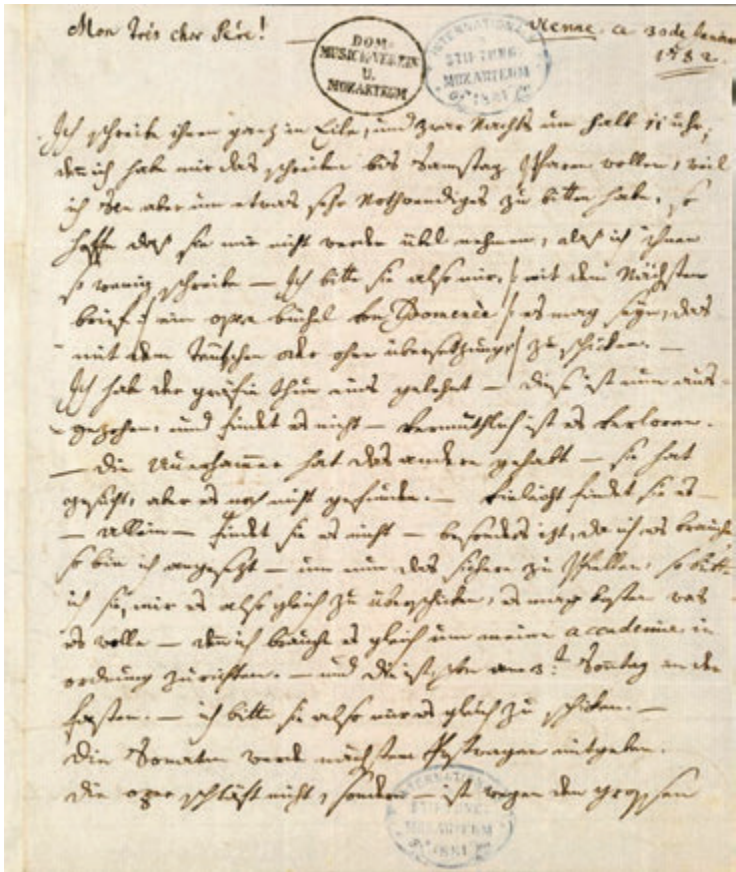
Ia s-o dăm mai degrabă pe salzburgheză, că-i mai ocoș. Slavă Domnului, noi, tăicuțu și cu mine, ne aflăm în bună sănătate. Nădăjduiesc că și tu ești bine, la fel și măicuța. Neapole și Roma sunt două orașe numai bune pentru dormit. Scriu tare fain, așa-i? Scrie-mi și tu, nu te lăsa pe tânjală! Altrimente avrete qualche bastonate di me,**** quel plaisir! Je te casserai la tête*****. Mă bucur



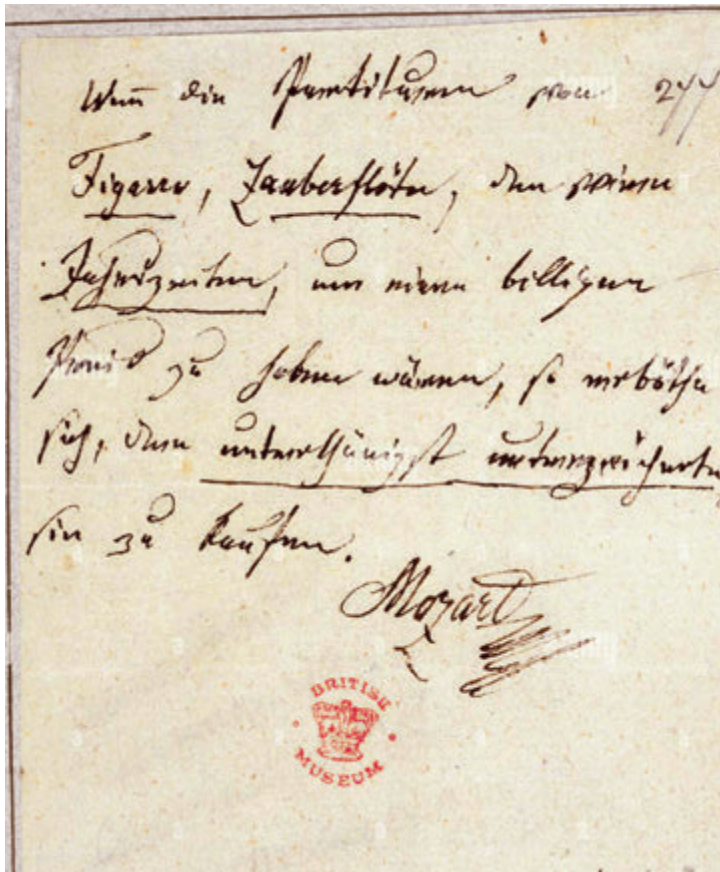
Mozart către mama lui



Mozart într-un caiet de amintiri al lui Joseph Franz von Jacquin



Mozart catre tatăl său



Semnătura lui Wolfgang Amadeus Mozart la 18 ani

mulți oameni cred că suntem deja căsătoriți, Mama**** e mereu întărită cu întrebări, iar biata fată e, laolaltă cu mine, chinată de moarte. Asta se poate remedia atât de simplu! Crede-mă că în Viena, scumpă cu e, se poate trăi la fel de ușor ca oriunde altundeva, depinde doar cum te gospodărești și te organizezi. La un tânăr și mai cu seamă la unul îndrăgostit e imposibil. În schimb, cine are o nevastă cum o să am eu, poate fi cu siguranță fericit. O să trăim retrași și liniștiți – și cu toate astea vom fi plini de mulțumire. Și nu-ți face griji, fiindcă dacă m-aș îmbolnăvi, mai ales căsătorit fiind, pot pune rămășag că aș găsi sprijin deplin la oameni din marea Noblesse. Asta îți pot garanta. Știu că Prințul Kaunitz a vorbit cu Împăratul***** și cu Ducele Maximilian despre mine. Aștept cu nerăbdare permișiunea dumitale, preabunul meu tată, o aștept neapărat,

de pe-acum de portrete și-s tare curios cum arată. De-mi sunt pe plac, o să punem să ni se facă și nouă. Fetișo, ia spune, pe unde mi-ai umblat, ai?

Ieri am fost în compania Domnului Meuricofre care-ți trimite... complimente ție și mamei. Opera la care-am fost e de Jomelli: frumoasă, dar prea fină și de-un soi care, pentru teatru, și-a trăit traiul, și-a mâncat mălaiul. Madama de Amicis cântă neasemuit, la fel și Aprile, el a cântat și la Milano. Dansurile sunt groaznic de pompoase. Teatrul e frumos. Regele e educat ca un necioplit de napolitan, iar la operă stă cocoțat pe scăunelul lui, ca să pară un pic mai înalt decât Regina. Regina e frumoasă și curtenitoare, din moment ce m-a salutat de cel puțin șase ori, cât se poate de prietenos, pe Molo (asta e o promenadă). Gazdele ne dau seară de seară trăsura lor ca să mergem cu ei pe Molo. Duminică am fost invitați la balul dat de atașatul francez. Mai multe nu pot să scriu. Complimentele tuturor prietenilor buni, rămâi cu bine.

PS Țoc-țoc
cu foc,
pe mâna mamei,
Wolfgang Mozart, m[anu] p[ropria] în 5 iunie 1770

*Draga mea soră (it., în unele scrisori apare prescurtat, C.S.M.)
** La ora 9, uneori chiar și la zece mă trezesc, apoi ieșim, apoi luăm prânzul la un birt, iar după prânz scriem, iar apoi ieșim și apoi luăm cina, dar ce anume?... În ziua de dulce, o jumătate de pui sau o bucăciță de friptură; în zilele de post un mic pește; și apoi mergem la culcare. (it.)

*** Ați înțeles? (fr.)
**** Altfel te-alegi cu niște scatoalce de la mine... (it.)
***** ...ce plăcere! O să-ți sparg capul! (fr.)



[Către sora lui]

Bolonia, 22 septembrie 1770

Sper că mama o duce bine, la fel și tu, și-mi doresc ca pe viitor să răspunzi mai temeinic la scrisori, fiindcă e de departe mult mai ușor să răspunzi la ceva, decât să născocеști ceva. Cele 6 menuete de Haydn îmi plac mai mult decât primele 12, a trebuit să i le interpretăm adesea contesei și ne-am dori să fim în stare să insuflăm în Italia un menuetto gusto german, întrucât menuetele lor durează aproape cât o simfonie întreagă. Iartă-mă că scriu atât de prost; aș putea și mai bine, doar că mă grăbesc.

Pentru anul următor ne-am dori să avem două calendare*, addio. Sărutările mele de mână mamei,

W. Mozart m[anu] p[ropria]
Îi salutăm pe toți bunii prieteni și prietene. [...] Addio.

*E vorba despre *Salzburigsches Sack-Calender*, de la tipografia Mayrisch, calendare religioase care conțineau în același timp informații utile aduse la zi și file de agendă, foarte răspândite în secolele XVIII și XIX, care se puteau lega și păstra sub formă de cărticică.



Milano, 30 nov. 1771

Ca să nu credeți că sunt bolnav, scriu și eu două rânduri. Rămâneți cu bine, sărutări de mâini mamei, salutul meu tuturor prietenilor și prietenelor. Am văzut aici, în Piața Domului, 4 flăcăi spânzurați, sunt spânzurați, aici, la fel ca la Lyon.

Wolfgang



Vienne ce 27 Juillet

Mon très cher Père!

O să te miri că vezi doar primul Allegro; doar că nu s-a putut altfel, am făcut la rezepeală o *Serenadă**, dar numai armonia. Altfel aș fi putut-o folosi și pentru dumneata. Miercuri, pe 31, trimit cele două menuete, andantele și ultima parte, și, dacă pot, trimit și un marș din *Hafner Musique***, care e foarte puțin cunoscut. L-am făcut în re major fiindcă îți e dumitale mai pe plac.



Portativ inclus inclus în cadrul scrisorii

Opera*** mea s-a dat ieri pentru a treia oară în cinstea tuturor Anuștelor***, cu o mulțime de aplauso, iar teatrul a fost iarăși, în ciuda căldurii îngrozitoare, plin ochi. Vinerea viitoare ar trebui să se reia, dar eu m-am opus din nou, fiindcă nu vreau s-o epuizez în felul ăsta. Pot spune că oamenii sunt de-a dreptul înnebuniți după opera asta. Chiar îți cade bine când ai parte de asemenea ovații. Sper doar că ai primit cu bine partitura originală.

Prea scump și bun tată! Trebuie să te rog, te rog cu cerul și pământul, dă-mi consimțământul ca să mă pot însura cu iubita mea Constanze. Să nu crezi că e vorba doar de însurătoare – cu asta aș putea să mai aștept liniștit. Doar că văd că e neapărată nevoie pentru onoarea mea, pentru onoarea fetei mele, pentru sănătatea și puterea mea de lucru. Inima mi-e neliniștită, mintea mi-e confuză – cum poți să gândești și să lucrezi ceva bun, în felul ăsta? Din ce cauză se întâmplă toate astea? Cei mai

cinstea și liniștea mea atârnă de ea. Nu amâna prea mult mulțumirea de a-i îmbrățișa cât mai repede pe fiul dumitale cu nevasta lui. Îți sărut mâinile de 1000 de ori și rămân veșnic ascultătorul dumitale fiu,

W.A. Mozart m[anu] p[ropria]

P.S. O îmbrățișez din toată inima pe scumpa mea soră. Constanze vă trimite amândurora complimente.

*Serenada nr. 12, K. 388 în Katalogul Köchel (KV3 384a)
** Marșul în re major, K. 249 (pentru a introduce și încheia Serenada „Haffner”, K. 250)

*** Răpirea din Serai, operă comică (*Singspiel*), K 384. A avut premiera la 16 iulie 1782, la Burgtheater din Viena. Libretul lui Johann Gottlieb Stephanie a revizuit piesa lui C.F. Bretzner, Belmont și Constanze sau Răpirea din serai

**** În original Nannerl, Anuța. 26 iulie este, în calendarul catolic, ziua Sfintei Ana, așadar era și numele surorii sale, numită de compozitor Nannerl.

*****E vorba despre Maria Cäcillia Cordula Weber (1727-1793), mama lui Constanze Weber (1762-1842), viitoarea soție a compozitorului.

*****Iosif al II-lea (1741-1790), Împărat al Sfântului Imperiu Roman, între 1780-1790. Se spune că după ce a asistat la premiera *Răpirii din Serai* ar fi spus: „Prea multe note, Mozart, prea multe note!” În schimb, în 1785, după ce a ascultat *Concertul pentru pian 20*, în re minor, la Burgtheater, s-ar fi ridicat în picioare și ar fi spus „Bravo Mozart!”



Dintr-o scrisoare a surorii lui Mozart, Marianne, căsătorită cu baronul Franz von Berchtold zu Sonnenburg, Salzburg, 1793

De îndată ce se așeza la pian, tânărul Mozart era un maestru desăvârșit. La interpretarea unei piese într-un ansamblu muzical observa cea mai mică notă greșită și spunea imediat la ce instrument a fost greșeala și chiar care trebuia să fie nota corectă. În timpul muzicii, orice zgomot, oricât de neînsemnat, îl scotea din sărite. Pe scurt, cât dura muzica, el era în întregime muzică; de cum se sfârșea, copilul ieșea din nou la iveală. N-a fost niciodată constrâns nici să compună, nici să interpreteze. Dimpotrivă, trebuia să-l oprești de la asta. Altfel ar fi rămas așezat zi și noapte la pian sau ca să compună. De când era mic avea poftă să învețe tot ce-i ieșea în cale. La desen și la matematică dovedea multă dibăcie, dar, pentru că muzica îi răpea prea mult timp, n-a putut să-și arate talentul pentru alte domenii.

Wolfgang era mic, subțire, cu piele deschisă la culoare și lipsit de orice pretenții la fizionomie sau la trup. Cu excepția muzicii, a fost și a rămas aproape mereu un

copil, iar asta este trăsătura principală a caracterului său, în partea umbrată. Ar fi avut mereu nevoie de un tată, de o mamă sau de cineva care să vegheze asupra lui. Nu-și putea gospodări banii, s-a căsătorit cu o fată care nu i se potrivea, în contra voinței tatălui, iar de aici o mulțime de neorânduiri casnice la și după moartea lui.



Joseph Lange, în *Autobiografie, Viena, 1808*

Anul 1791 mi-a fost tulburat și prin moartea cumnatului meu, faimos în toată lumea. Abia după moartea lui, pe 5 decembrie, s-au stins cabalele și invidia din jurul dirijorului Mozart*. S-a scris atât de mult despre însușirile deosebite ale acestui mare om, încât mă voi limita aici doar la una. Niciodată nu era mai greu să-l recunoști pe Mozart drept un om mare, în vorbele și gesturile lui, decât atunci când se ocupa de o creație importantă. Atunci nu numai că vorbea alandala, ci făcea și glume buruienose, într-o manieră cu care nu erai obișnuit, la el. Ba chiar dovedea, cu bună știință, neglijență în purtări. Iar între timp nu părea să pregătească sau să gândească nimic. Fie că-și ascundea anume, din motive nu prea clare, încordarea interioară sub masca frivolității, fie se complăcea să pună în izbitor contrast ideile divine ale muzicii lui cu capriciile celei mai plate banalități de zi cu zi și să se desfete, prin asta, cu un soi de autoironie. Înțeleg că un artist atât de plin de har, din adâncă inștire a artei își poate, în același timp, înjosi individualitatea pentru a o ridiculiza și a o nesocoti.

*Capodopera sa *Don Juan [Don Giovanni]*, care azi umple sălile până la refuz, n-a plăcut, la început, și a fost retrasă după a treia reprezentare. (n. J. Lange)



Sophie Haibel către Nikolaus von Nissen

Diakovar, 7 aprilie 1825

[...] Iar acum despre ultimele momente din viața lui Mozart!

Mozart a îndrăgit-o tot mai mult pe răposata noastră mamă, iar ea de asemenea. Astfel că el venea mai des, în mare grabă, la Wieden (unde răposata noastră mamă și cu mine locuim la Goldener Pflug*), cu un săculeț în care erau cafea și zahăr la subsuoară. I-l întindea mamei și spunea: „Uite, dragă mamă, o gustărică pentru dumneata!”. Asta o bucura ca pe un copil. Lucrul se petrecea foarte des. Pe scurt, Mozart nu venea niciodată cu mâna goală, la noi.

Ei, iar când Mozart s-a îmbolnăvit, i-am făcut amândouă jachete de noapte pe care le putea trage pe el din față, pentru că, din cauza umflăturii, nu se putea întoarce. Și fiindcă nu știam cât de greu bolnav este, i-am făcut și un halat căptușit (martoră pentru toate astea ne-a fost buna lui soție, scumpa mea soră), ca atunci când se va face bine să fie asigurat. Așa că l-am vizitat cu sânge. Iar el a părut că se bucură din toată inima de halat.

Mergeam zilnic în oraș să-l vizitez. Și când am intrat la el, odată, într-o sâmbătă [3 decembrie 1791 n. ed.], Mozart mi-a zis: „Ei, dragă Sophie, să-i spui mamei că-mi merge foarte bine și că, în cursul săptămânii, o să vin la ziua ei de nume, s-o felicitez”. Ce m-am mai bucurat să-i pot duce mamei o veste așa de bună, mai cu seamă că ea nici nu se aștepta s-o primească. Am fugit deci acasă, s-o liniștesc, după ce el, într-adevăr, mi s-a părut că e foarte vesel și arată bine.

Ziua următoare era așadar duminică [4 dec. n. ed.]. Eram încă tânără [24 de ani n. ed., de fapt, 28 de ani n. trad.] și, recunosc, cochetă, nu voiam să merg pe jos, gătită cu hainele bune, de la periferie în centrul orașului, iar cu trăsura mi-era de cheltuială. Așa că i-am spus mamei: „Dragă mamă, azi nu mă duc la Mozart. Că doar ieri i-a fost atât de bine! Azi, pesemne că-i e și mai bine, iar o zi în plus sau în minus nu contează”. Ea mi-a răspuns: „Știi ceva? Fă-mi o ceașcă de cafea și după aia o să-ți spun ce să faci!”**. Era destul de sigură că mă va ține acasă, pentru că, așa cum știe sora mea, trebuia să stau cât mai mult cu ea.

M-am dus așadar în bucătărie. Trebuia să aprind o lumânare și să fac focul. Mozart nu-mi ieșea totuși din minte. Cafeaua era gata. Lumânarea ardea încă cu flacăra mare. M-am uitat drept în lumina ei și m-am gândit că aș vrea totuși să știu ce face Mozart. Și de cum m-am gândit, uitându-mă în lumină, lumânarea s-a stins, și s-a stins așa de parcă n-ar fi fost niciodată aprinsă. Nici urmă de scânteie n-a rămas pe fitilul gros. N-a fost nicio adiere, pot să jur. M-am înfiorat. Am alergat la mama noastră și i-am povestit ce pășisem. Mi-a zis: „Ajunge! Îmbracă-te degrabă și du-te la el. Însă vino iute și dă-mi de veste cum îi merge! Nu zăbovi prea mult!”.

M-am grăbit cât am putut. Oh, Doamne, ce m-am speriat când sora mea, pe jumătate disperată și totuși încercând să se stăpânească, m-a întâmpinat și mi-a spus: „Slavă Domnului, dragă Sophie, că ai venit! Noaptea trecută i-a fost atât de rău, că mă gândeam deja că n-o să mai apuce ziua. Rămâi azi la mine, că dacă iar o să fie așa, o să moară la noapte. Du-te un pic la el și vezi ce face!”.

Am încercat să-mi țin firea și m-am dus la patul lui, iar el m-a întâmpinat și a exclamat imediat: „Ah, ce bine, dragă Sophie, că ești și dumneata aici! Trebuie să rămâi peste noapte! Trebuie să mă vezi murind!”.

Am încercat să fiu tare și să-l contrazic; doar că el îmi răspundea la toate: „Am deja gustul morții pe limbă și cine o să stea alături de preaiubita mea Constanze, dacă nu rămâi aici?”

„Bine, dragă Mozart, trebuie doar să trec pe la mama, să-i spun că ți-ai dori să rămân aici peste noapte, altfel o să creadă că s-a întâmplat o nenorocire.”

„Da, așa să faci! Dar întoarce-te iute!”

Doamne, cum mă simțeam! Biata mea soră a venit după mine și m-a rugat, pentru numele lui Dumnezeu, să mă duc la Sf. Petru și să rog un preot să treacă pe la ei ca din întâmplare. Așa am și făcut. Doar că ei s-au codit și am avut nevoie de multe strădăni să ca cîntesc o asemenea față biserică fără omenie [care însă nu a venit, nota lui Nissen].

În sfârșit, am plecat spre mama care mă aștepta plină de teamă. Era deja bezna. Ce s-a mai speriat, biata de ea! Am convins-o să stea peste noapte la fiica cea mare*, la [azi] răposatul Hofer, ceea ce s-a și întâmplat.

Și iar m-am dus cât am putut de iute la nemângâiata mea soră. La Mozart era Süßmayer. Pe pat se afla cunoscutul *Requiem*, iar Mozart îi explica cum crede el că trebuie încheiat, după moartea lui. În plus, i-a cerut soției sale să țină secret moartea lui până când nu-l va anunța pe Albrechtsbergern, nu înainte de zori, pentru că lui i se cuvenea postul lui, în fața lui Dumnezeu și a lumii****. Closett, doctorul, a fost căutat mult timp și găsit la teatru; doar că a așteptat să vadă mai întâi sfârșitul piesei. Apoi a venit și i-a prescris comprese reci pe capul lui fierbinte ca focul, care l-au scuturat atât de tare că nu și-a mai revenit până când s-a stins. Ultimul lucru a fost că încă voia să bată din gură tobele din *Requiemul* lui. Încă mai aud asta.

Apoi, imediat a venit Müller de la cabinetul de artă să-i ia în ghips forma feței livide și fără viață. Cu ce nefârșită deznădejde s-a aruncat în genunchi credincioasa lui soție și a implorat ajutorul Atotputernicului îmi este, dragă frate, cu neputință să-ți descriu. Nu se putea dezlipi de el, oricât am rugat-o. Dacă durerea ei ar fi putut fi sporită, atunci trebuie că a fost sporită de faptul că, a doua zi după înfiorătoarea noapte, oamenii au venit pâlcuri-pâlcuri și au plâns tare după el și l-au căinat [Cu siguranță o greșeală a povestitoareii, n. ed.].

Pe Mozart nu l-am văzut în viața mea pierzându-și cumpătul sau, cu atât mai puțin furios.

Dragul meu, iartă-mă dacă m-am întins prea mult cu scrisoarea asta. Doar că nu-mi mai pot aminti dacă i-am spus soră-mii întâmplarea atât de șocantă cu lumânarea, întrucât am avut mereu mare grijă să nu-i redeschid rănilile.

*Sophie Weber (1863-1846), sora cea mică a lui Constanze, cântăreață, la fel ca surorile ei, căsătorită cu compozitorul și cântărețul Jakob Haibel.

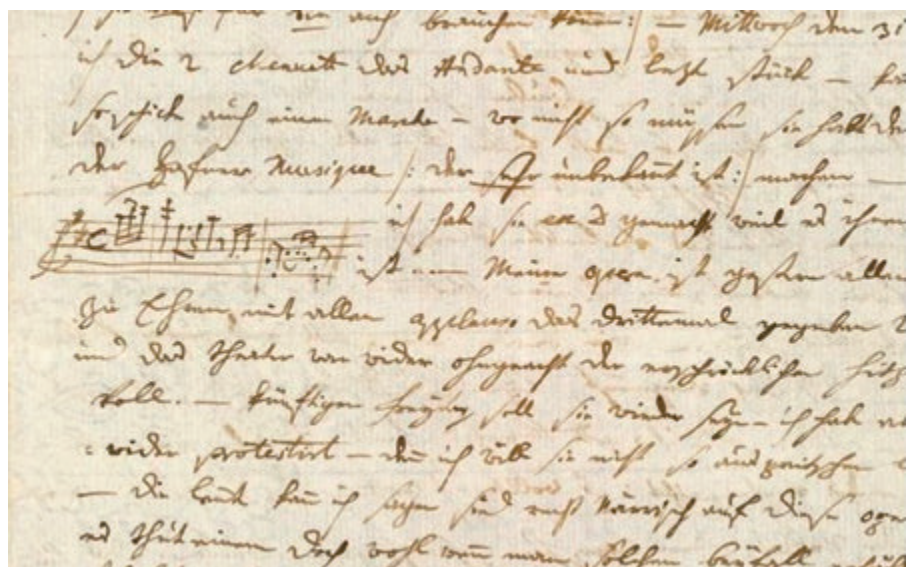
***Plugul de Aur*, probabil un han din Wieden, pe atunci la periferia Wienei.

***Pare să fie vorba despre ghicitul în cafea. Familia Weber, cum se va vedea și în continuare, era înclinată spre superstiții.

****Joseph Hofer (1758-1819), născută Weber, a fost o soprană, prima interpretă a Reginei nopții, din *Flautul fermecat*. Soțul ei era violonist la curtea imperială.

*****Mozart îl dorea pe compozitorul și organistul Johann Georg Albrechtsberger drept urmaș al său, ca adjunct la capelmaistrului de la Stephansdom.

Nota redacției: în Festivalul Enescu, Mozart se cântă de către Camerata Salzburg (Ateneul Român, 19 septembrie), Ensemble Zefiro (Ateneul Român, 2 septembrie), în recitalul susținut de Olga Peretyatko (soprană) și Marius Vlad Budoiu (tenor) la Ateneul Român, 1 septembrie, în concertul susținut de Manchester Camerata (18 septembrie, Ateneul Român) și în concertele prezentate de Orchestra Teatrului Comunal din Bologna (23 septembrie, Ateneul Român) și Orchestra Română de Cameră (Teatrul Odeon, 10 septembrie).



Scrisoare trimisă tatălui său de Mozart, 27 iulie, 1782



Desen de epocă, 1793

Creația contemporană (re)integrată în repertoriul clasic

Laura-Otilia Vasiliu

Este un rezultat uimitor, aproape nesperat, al conceptului actualei ediții a Festivalului Internațional George Enescu: arta zilelor noastre nu mai este comasată în cicluri distincte de concerte, *Creația românească a secolului XX* sau *Muzica secolului al XXI-lea*, ci înglobată în numeroase programe eterogene. Dan Dediu este cântat în același concert cu Béla Bartók, Doina Rotaru cu Dmitri Șostakovici, Viorel Munteanu cu Serghei Prokofiev, Pierre Boulez cu Igor Stravinski etc.

Muzicii noi i se recunoaște dreptul de a fi parte din arta sonoră de vârf. Este inclusă în producțiile simfonice programate la Sala Mihail Jora, la Ateneul Român, și introdusă uneori în seria „Mari orchestre ale lumii”. Conceptul actual aduce o înnoire radicală, valorificând și depășind etapele anterioare. Mai întâi, perioada 1998-2015, când arta nouă, preponderent românească, ajunge treptat la supraabundență, fără a surmonta izolarea; apoi deschiderea spre compozitorii în viață din lumea întreagă, invitați și interpretați la ultimele trei ediții, idee generoasă, oportună, neferită însă de excese, de alegeri riscante.

Noua viziune a Festivalului presupune integrarea diversității, direcție dominantă în politicile culturale mondiale, posibil a fi aplicată în acest caz datorită gradului de prețuire de care se bucură astăzi compoziția românească în mediile muzicale internaționale. Cum s-a ajuns în acest punct? Procesul a fost îndelungat și ramificat pe mai multe planuri, însemnând transformarea tehnicilor de compoziție, evoluția percepției asupra muzicii noi, amplificarea treptată a cunoașterii ca efect al promovării intense – fluxuri reflectate și de istoricul evenimentului.

Muzica nouă – de la componentă repertorială la „festival în festival”: 1958–1988

Cea mai consistentă, mai răsunătoare manifestare festivalieră din România, de la înființare până astăzi, a propagat creația contemporană românească, după 1990 și cea universală, obiectiv subordonat țelului central: cunoașterea tot mai bună și răspândirea operei enesciene, integrarea sa în repertoriul artiștilor de prim rang, al orchestrelor lumii.

Observăm însă că importanța acordată muzicii contemporane a fost influențată de mediul politic-social-cultural al fiecărei etape, de gradul de implicare a Uniunii Compozitorilor, nu în ultimă instanță de personalitatea directorilor de festival. În primele patru ediții (1958, 1961, 1964, 1967), Enescu, recuperat și relansat ca *brand de țară*, atrage în festival marii artiști ai lumii, orchestre și ansambluri camerale, muzica românească a timpului ocupând doar o mică parte, fiind plasată în programe combinate. Aria se lărgiște abia la ediția a V-a (1970), când sunt programate valoroase lucrări din aproape toate genurile, aparținând câtorva dintre compozitorii apreciați de breaslă: Pascal Bentoiu, Wilhelm Georg Berger, Doru Popovici, Theodor Grigoriu, Ștefan Niculescu, Dan Constantinescu, Alexandru Pașcanu.

Punctul de cotitură se petrece la ediția a VI-a (1973), a cărei organizare reflectă în mod acut *Tezele din iulie* 1971. De aici încolo, componenta națională va deveni dominantă, atent verificată ideologic, invitații externi fiind și ei selectați după criterii politice. Ideea introducerii unei secțiuni de creație contemporană românească în festival, înțelegând compoziție de avangardă, abstractă sau experimentală, cu origini principiale sau autentice în cultura tradițională, a fost salvatoare. Constituia nivelul cel mai avansat al artei sonore românești meritând a fi cunoscut de oaspeții străini, iar complexitatea reprezentată de protecție în fața cenzurii politice. În con-

secință, muzica românească de ultimă oră a ocupat un spațiu tot mai larg în programele de festival din perioada comunistă.

La ediția din 1985, plină de evenimente remarcabile în planul cunoașterii artei lui George Enescu, amploarea programelor de muzică contemporană s-a configurat ca „festival în festival”. Au fost programate ansambluri de muzică nouă, unele experimentate – Ars Nova (Cornel Țăranu), Cvintetul se suflători Concordia (Miltiade Nenoiu) –, altele mai tinere – Hyperion (Iancu Dumitrescu), Traiect (Sorin Lerescu), Ansamblul Contemporan (Marcel Spinei). Au fost aleși interpreți la *Tribuna tinerilor compozitori*, toate formațiile corale profesioniste: Madrigal, Preludiu, Corul de copii al Radioteleviziunii ș.a. Pe afișe s-au aflat compozitorii români de avangardă din toate generațiile, de la Ștefan Niculescu și Anatol Vieru la tinerii de atunci, Adrian Iorgulescu și Doina Rotaru, și doar câțiva autori străini din aria franceză, accesibilă și politic. Chiar dacă articolele de critică muzicală n-au reușit să pătrundă înțeleșurile artei noi, publicul meloman fiind și mai înstrăinat, desfășurarea de forțe a muzicii contemporane în ediția a X-a a Festivalului Enescu a rămas pentru muzicienii creatori un punct de reper. Un model de replicat.

Calea sinuoasă a contemporaneizării festivalului: 1991–2021

Nu a fost posibil decât începând cu ediția din 1998, după trăirea intensă a repertoriului clasic-modern al generației enesciene, a euforiei produse de arta marilor interpreți invitați, dar și a refuzului categoric de a asculta muzică românească de ultimă oră, impusă în programele predecembriste. Meritul îi revine directorului artistic Lawrence Foster. Dirijor dăruit operei lui George Enescu, noul director găsește calea de a stimula propagarea internațională a creației sale și este receptiv la dorința compozitorilor români contemporani de a reveni în festival, inițind seria de concerte „Muzica românească a secolului XX”. Dar nu a mai fost ca înainte! Muzica națională nu și-a găsit o poziție favorabilă în structura supra-aglomerată a Festivalului, concertele fiind programate în avanpremieră manifestării sau în weekend, la matineu sau la prânz. Public redus și promovare limitată! Frustrarea specialiștilor a devenit din ce în ce mai vocală.

Cu toate că nivelul interpretativ crescuse, odată cu experiența muzicienilor din ansamblurile specializate – se adaugă Archaeus (Liviu Dănceanu), Profil (Dan Dediu/Tiberiu Soare), Trio Contraste etc. – și disponibilitatea orchestrelor românești cărora li s-a cerut abordarea repertoriului contemporan, cu toate că muzica anilor 2000 se deschide spre noi zone expresiv-comunicative, sentimentul de enclavizare a creației naționale în contextul internațional al manifestării se manifestă tot mai pregnant.

După ediția fastuoasă din 2015, cu amploare fără precedent a programelor de muzică nouă românească, integrând și opere în primă audiție (*Münchhausen – Stăpânul minciunilor* de Dan Dediu, *Unu plus minus unu* de Liviu Dănceanu), și proiecte speciale propuse de tânăra generație de compozitori (Concertul *N-escu*, *M u z e x p o*), se trece într-o nouă paradigmă: cunoașterea extensiv-intensivă a muzicii contemporane mondiale.



Foto: Andrei Gîndac

Cunoscutul dirijor Vladimir Jurowski, director al edițiilor 2017, 2019, 2021, conferă seriei de concerte „Muzica secolului al XXI-lea” un nou format, o dezvoltare surprinzătoare. Invită la București numeroși compozitori consacrați în lume dar prea puțin cunoscuți la noi, integrează lucrările lor, alături de creații românești, în programele tuturor orchestrelor din țară, aduce ansambluri specializate în muzică contemporană. Și asta nu e totul! Dublează efectul concertelor prin Forumul Internațional al Compozitorilor, colocvii în care invitații comunică poziționarea lor tematică, estetică, tehnologică în caleidoscopul artei mondiale de astăzi. Voința de expresie și sens, incluziunea culturală, raportarea la public, eficiența tehnicii de compoziție se vedesc invariante ale artei contemporane. Tinerii muziceni, melomanii aleși, compozitorii români prezenți la concerte, la dialogurile inițiate mărturisesc trăirea unor experiențe unice de cunoaștere, de acumulare recuperatoare.

O lume în armonie: stilurile muzicale se asociază

Am parcurs lungul drum al propagării muzicii noi pentru a înțelege modificarea strategiei în actuala ediție, aflată sub directoratul lui Cristian Măcelaru, dirijor format în mediul internațional, familiarizat cu diplomația vieții muzicale occidentale. Dorind să păstreze linia contemporană cucerită de edițiile anterioare, directorul artistic conștientizează că asamblarea creației de azi în serii distincte de concerte nu putea continua, deși a adus beneficii de imagine, de cunoaștere, de relaționare. La nivelul publicului s-au obținut rezultate modeste. Cu toate că a evoluat ca receptivitate, ca număr de participanți, publicul concertelor de muzică nouă nu a depășit cu mult gruparea de *connaisseurs* și de aspiranți. Implicarea marelui public (plătitor de bilete) în receptarea muzicii contemporane prin includerea de lucrări noi în cele mai multe programe de concert este ideea salutară. Idee aplicată inclusiv în seria pentru copii („Family Concerts”), mizându-se pe urechile neprihănite ale micilor spectatori. Doar câteva evenimente se adresează special publicului de muzică contemporană, dar sunt incitante: concertul Ligeti susținut de prestigiosul ansamblu Intercontemporain, prime audiții românești ale operelor *Le Grand Macabre* (de același compozitor, sărbătorit la centenar) și *Saint François d'Assise* de Olivier Messiaen.

Studiind programul Festivalului, constat că validitatea integrării creației contemporane în repertoriul clasic decurge din selecție, din atenția deosebită a interpreților de a nu reedita modelul anilor '80: o pastilă amară îndulcită rapid cu lingurița de miere!

Au fost aleși compozitori consacrați, lucrări confirmate ce se pot alătura capodoperelor romantice sau moderne, împlinind experiențe de trăire și cunoaștere indispensabile sensibilității actuale.

■ Laura-Otilia Vasiliu
este muzicolog

Lélio sau *Le Retour à la Vie*: eliberarea de „pasiunea infernală”

Irina Boga

În romantism, suferința și eșecul – în special în dragoste – formulau norma existenței. Reevaluarea comportamentului romantic din perspectiva prezentului ar putea fi ușor suprapusă unor exemple concrete, dacă am face o referire rapidă la destinul lui Robert Schumann, verva și pasiunea lui Franz Liszt sau amestecul de contradictoriu specific lui Hector Berlioz. În istoria muzicii cu program, numele lui Hector Berlioz (alături de cel al lui Liszt) joacă un rol însemnat, *Simfonia fantastică* reprezentând actul oficial de naștere a acestei simbioze între argumentul extramuzical și opusul pur instrumental.

Cu apelul la romantism, revenim la o perioadă animată de sentiment, în care fantezia se confundă sau se contopește adesea cu realitatea. Canonica *Simfonia fantastică* afirmă un program imaginat pe calapodul suferinței romantice: dragoste neîmpărtășită, visare dusă la nivel de obsesie, artistul consumat de dorință și aflat sub efectul opiumului, agitație până la paroxism. Delirul personajului, adânc bântuit de stări extreme, de la melancolie acută la exaltare a simțurilor și intelectului, descoperă, în fapt, lumea interioară a lui Berlioz, îndrăgostit fără speranță de actrița irlandeză Harriet Smithson. Putem afirma că narativul simfonic descinde direct din propria experiență sufletească a compozitorului, delirul fantastic explorând anxietatea până la halucinațiile de ordin criminal induse eroului, singurele potrivite să pedepsească lipsa sau dezinteresul iubitei închipuite. Femeia ideală devine idee fixă, deopotrivă motivație și resort tematic, profil melodic-ritmic ce cunoaște în decursul mișcărilor simfoniei o distorsionare progresivă în amănunt cu evoluția stărilor sufletești și a deznodământului dramatic.

Lélio sau *Le Retour à la vie* este continuarea efuziunilor acumulate de *Simfonia fantastică*, un fel de lied romantic cu dezvoltări de teatru liric, cu refren pe ideea fixă din simfonie, un demers creator care ne face să ne întrebăm unde se oprește imaginarul pentru a face loc realității și cât din trăirile acumulate sunt de ordin sentimental sau frizează patologicul. Simfonia conține în program povestea, muzica pur instrumentală fiind cea care ne conduce apoi în imaginarea desfășurării narative.

Cu *Le Retour à la vie* ne regăsim însă direct față în față cu personajul. Încă adânc ancorat în ideea sa fixă, Lélio/Berlioz oferă spectatorilor un tur al propriilor obsesii: de la pasiunea pentru Shakespeare la ecouri beethoveniene, refrane de operă italiană, Goethe și înapoi la Shakespeare. Bizareria conceptuală a lucrării, foarte di-



Josep Pons, foto: Igor Cortadellas



Hector Berlioz (1803-1869)

versă stilistic și formulată în șase momente distincte, combină partituri compuse anterior, cu alte scopuri. Se folosește de adaptarea franceză a baladei lui Goethe *Der Fischer – Le Pêcheur*, îi adaugă momente din cantate cu care concurase fără mare succes la Premiul Romei (*La Mort de Cléopâtre* – 1828, *La Mort d'Orphée* – 1827), reformulează *Chœur d'ombres* și *Chanson de brigands* și, pentru final, utilizează *Fantasie sur la Tempête* după Shakespeare (1830).

Berlioz construiește astfel un *Mélologue* (neologism ales de el, care desemna întâlnirea dintre o monodramă și un monolog), realizat din contraste și atitudini opozite, ce redefineste poziția artistului din *Simfonia fantastică*. Încă urmărit de ideea fixă, încă evocând ecourile iubirii pentru o Julieta, Ofelia sau Miranda – figurile ideale preluate din teatrul shakesperian, pentru a materializa prezența sentimentului neîmpărtășit pentru Harriet –, personajul pare însă ceva mai detașat în discursul său, concentrând atenția pe Artist și menirea sa de a revigora destinul suprem, creația. Obsesia lui Berlioz de a reveni cu variante asupra lucrărilor deja enunțate, de a se autocita sau de a refolosi materiale mai vechi nu constituie un secret.

În privința monodramei *Lélio* sau *Le Retour à la vie*, sunt întrebări diverse ce apar: este un *credo* sau o reexplorare a efuziunii sentimentale deja afirmate de *Simfonia fantastică*? Sunt argumente ale unei boli specifice secolului romantic, ideea fixă, așa cum reiese și din comportamentul lui Ferdinand din *Automata* lui E.T.A. Hoffmann? Sau pur și simplu Berlioz simte

nevoia de a aduce o continuare istoriei personale, confesiunii deja afirmate simfonic? În monologul de factura „a fi sau a nu fi”, introdus între primul și al doilea episod muzical, nu oferă personajului principal o poziție asemănătoare lui Tonio din *Paiațe*, de manifest artistic, ci face trimiteri direct către Hamlet, întorcând însă țesătura filosofică către sfera iubirii ideale, de neatins. Tonul este exaltat și plin de emfază. Suferința cantilenei este vizibilă și se apropie de ardoarea scrisorilor lui Berlioz, în care anunța o existență dureroasă, în care doar „moartea i-ar oferi eliberare”, consumat fiind de „pasiunea infernală” ce determina în el o „maladie morală”.

Prima variantă a acestui puzzle gen Frankenstein, cu o unitate stilistică incertă și o estetică nepotrivită, i-a fost dedicată în 1832 tot lui Harriet Smithson. Iar numele de *Lélio*, în titlu, este adăugat abia formulei din 1855, jucate la Weimar și devenite consacrate pentru acest opus, posibilă consecință a nuvelei lui George Sand care istorisea iubirea Marchizei de R. pentru comediantul omonim. Dar lăsând la o parte nepotrivirile stilistice, conținutul muzical al lucrării, bântuit de refrenul ideii fixe din *Simfonia fantastică*, este cel care reeditează atuurile valoroase ale compozitorului Berlioz: melodist rafinat, colorist de excepție, dramaturg de forță care găsește modalități de a jongla contrapunctic cu teme multiple într-o rețea complexă de ordin simfonic. Apelul la narator, voce solistă, cor (efectul misterios și fantomatic exersat în *Chœur d'ombres*) și orchestră oferă acestui episod secund în povestea iubirii, noi valențe dramatice. Lumea fantastică, descinsă în simfonie și continuată în *Lélio* sau *Le Retour à la vie*, este, în fapt, lumea interioară a compozitorului, adânc străbătută de stări extreme.

■ Irina Boga
este muzicolog

Nota redacției: *Lélio ou le Retour à la Vie* op. 14b, de Hector Berlioz, este programat sâmbătă, 2 septembrie, la Sala Mare a Palatului, cu Orchestra Teatrului Capitole din Toulouse, dirijor: Josep Pons, regizor multimedia: Nona Ciobanu.



Orchestra Teatrului Capitole din Toulouse



Orchestra și Corul Maggio Musicale Fiorentino, foto: Michele Monasta, Maggio Musicale Fiorentino

Otello cu Zubin Mehta

Irina Cristina Vasilescu

Otello-ul verdian a fost prezent în Festivalul Enescu încă de la cea de-a doua ediție a evenimentului, derulată în anul 1961. În 2023 capodopera compozitorului italian este din nou înscrisă în agenda Festivalului, de data aceasta în versiune de concert. Faimosul Zubin Mehta, probabil cel mai vechi invitat al festivalului, venit prima dată la București cu ocazia ediției din 1964, conduce seara muzicală ce se desfășoară luni, 28 august, la Sala Mare a Palatului. În rolurile principale îi ascultăm pe tenorul Fabio Sartori (*Otello*), pe soprana Anastasia Bartoli (*Desdemona*) și pe baritonul Luca Salsi (*Iago*), care evoluează în compania Orchestrei și a Corului Maggio Musicale Fiorentino, cu participarea Nonei Ciobanu, regizor multimedia.

Trecut de vârsta de 70 de ani, Verdi își considera cariera de compozitor de operă încheiată de multă vreme; ultima sa partitură pentru scenă fusese *Aida*, cu premiera în 1871. Editorul său, Giulio Ricordi, a depus foarte multă muncă de convingere, vreme de peste 10 ani, pentru ca prietenul

său de o viață să accepte ideea de a reveni la scris. Ricordi a lucrat în etape, propunând întâi revizuirea operei *Simon Boccanegra*, pentru a-i da astfel posibilitatea lui Verdi să lucreze cu Arrigo Boito, pe care i l-a recomandat ca libretist și pentru următorul proiect.

Cunoscând afinitatea lui Verdi pentru textele shakespeariene (compuse deja *Macbeth* și avusese repetate încercări de a scrie și un *Lear*), Ricordi a propus *Otello*. În cele din urmă, maestrul a acceptat, începând lucrul la partitură la 13 ani distanță de premiera *Aidei*. Prima audiere a operei *Otello* a avut loc în februarie 1887, la Teatrul La Scala din Milano. Boito, el însuși compozitor, concepușe deja un excepțional libret, cu modificări semnificative, însă, față de textul original: primul act fusese tăiat, în schimb fuseseră adăugate momente de o covârșitoare importanță în desfășurarea operei, în conturarea credibilității personajelor. Este vorba despre monologul sadicului Iago, „Credo in un Dio crudel”, și „Ave Maria” cântat de Desdemona în ultimul act, al IV-lea. Libretistul și compozitorul i-au oferit, astfel, Desdemonei,



Dirijorul Zubin Mehta, foto: Simone Donati - TerraProject, Contrasto

șansa să se roage înainte să fie ucisă, ceea ce piesa lui Shakespeare nu permite.

Elementele duale abundă în această creație a lui Giuseppe Verdi: Cipru este o graniță între lumea creștină și cea musulmană; *Otello* însuși se află între două lumi – este negru într-o lume a albilor; e războinic, dar și soț iubitor; e violent și în același timp tandru; puternic pe câmpul de luptă, dar slab în fața geloziei...

Mai presus de toate, se pendulează aici între Bine și Rău. Dar Binele și Răul coexistă în *Otello* în doze exagerate, astfel încât Iago poate fi interpretat și drept oglindirea celor mai crunte trăsături de caracter ale (anti)eroului *Otello*, în vreme ce Desdemona reprezintă latura iubitoare, inocentă și plină de empatie a acestuia. La nivel timbral, trio-ul din operă, cu un cuplu de îndrăgostiți format dintr-o soprană și un tenor, căruia i se opune un bariton, este clasic. Modul de exprimare muzicală a fiecărui personaj este distinct, menționat de Verdi și în scrisorile sale către Boito. Într-una dintre acestea, datată mai 1887, el descrie partitura Desdemonei, în care melodia nu se oprește; ea cântă tot timpul, nu are recitative și nici momente declamatorii.

Iago, în schimb, evoluează doar în declamații și rânjete răutăcioase, în vreme ce *Otello* pare captiv între două lumi: acum războinic (*Esultate!*), apoi amant pasional (în duetul *Gia nella notte densa*), acum zdrobit de disperare (*Dio! Mi potevi scagliar*), apoi feroce (în scena uciderii Desdemonei), el trebuie să cânte puternic, dar și senzual și cald. De aici rezultă, de altfel, și mare parte din dificultatea extraordi-

nară a partiturii vocale.

Prin *Otello*, Verdi aruncă atât o privire înapoi, înspre tradiția *bel-canto*-ului italian (din creațiile lui Rossini, Bellini și Donizetti), cât și către viitor, înspre modernitatea în care opera este eliberată de formele sale statice, de așa-zisele *numere* închise, favorizată fiind curgerea dramatică neîntreruptă, înspre o lume salvată de tirania primadonei, precum și de folosirea în exces a cantabilității. În acest context, Desdemona ar fi vechiul stil *belcantist*, iar Iago noutatea (poate chiar declamația wagneriană?).

În plan interpretativ au fost apreciați, în ultimele decenii, mai ales tenorii cu timbru baritonal (Giuseppe Giacomini, Plácido Domingo și, mai recent, Jonas Kaufmann, pentru a aminti doar câțiva), deși Verdi, foarte exigent și în acest sens, nu și-a imaginat o astfel de voce pentru *Otello*-ul său.

În seara concertului voi fi prezentă în studioul Radio România Muzical, de unde voi comenta această versiune de *Otello*. Fabio Sartori este un tenor cu foarte multă experiență în partituri verdiane. În *Otello* el a debutat în urmă cu trei ani, la Maggio Musicale Fiorentino, sub bagheta aceluiași Mehta. Comparațiile cu interpreții care au făcut istorie cu acest rol (mă gândesc, între alții, la Mario del Monaco, dar și la Dimiter Uzunov, care a fost primul *Otello* al Festivalului Enescu) vor fi inerente. Rămâne de văzut și mai ales de auzit dacă Sartori ne va oferi aceleași satisfacții artistice.

■ Irina Cristina Vasilescu este realizator Radio România Muzical



Anastasia Bartoli în rolul Desdemonei, foto: Enneviphoto



Fabio Sartori în rolul lui Otello, foto: Victor Santiago

Vid sufletesc, anxietate și credință la Leonard Bernstein

Vlad Ghinea

Leonard Bernstein este în primul rând cunoscut ca unul dintre marii dirijori ai secolului al XX-lea, precum și ca autorul unui celebru musical de pe Broadway, *West Side Story*, devenit un hit cinematografic prin ecranizarea din 1961 (să nu o uităm nici pe cea din 2021).

Un aspect mai puțin expus publicității, în mod firesc, credința a constituit o componentă esențială a vieții lui Leonard Bernstein încă din copilărie, când familia sa frecventa Templul Mishkan Tefila (Lăcașul Credinței) din Boston. Din postura componistică, muzicianul a explorat problema credinței mai ales în zona muzicii academice, destinată unui public mai larg decât cel din sinagogă, rezultând de pildă trei lucrări încadrate în genul simfoniei.

Pe lângă tema credinței, regăsită în diferite ipostaze, cele trei *Simfonii* de Leonard Bernstein sunt legate și din punct de vedere muzical printr-un motiv-simbol, care apare pentru prima dată în debutul *Simfoniei nr. 1, Jeremiah* (1942). Jack Gottlieb, un apropiat al lui Bernstein, a discutat ipostazele acestui simbol, găsind corespondențe în fiecare Simfonie: în *Simfonia nr. 1* simbolizează profetul lui Dumnezeu; indică o reprezentare a Tetragramatonului (a numelui divin, Yahveh sau Adonai) în *Simfonia nr. 2, The Age of Anxiety* (1949, rev. 1965); în *Simfonia nr. 3, Kaddish* (1963, rev. 1977) constituie imaginea lui Dumnezeu creată în om. Tot Gottlieb a menționat că acest motiv-simbol străbate și alte lucrări cu tematică religioasă, semnate de Bernstein: *Chichester Psalms* (1965), *Misă* (1971), baletul *Dybbuk* (1974).

Conflict interior

După ruperea logodnei cu actrița Felicia Montealegre (cu care se va căsători, în cele din urmă, în 1951), Bernstein a căutat să-și rezolve un puternic conflict interior în ceea ce privea orientarea sa sexuală. Prin alegerea poemului *The Age of Anxiety* (*Epoca neliniștii*) al lui Wystan Hugh Auden (Premiul Pulitzer pentru poezie în 1948) ca sursă literară pentru cea de-a doua simfonie (de fapt, o simfonie concertantă pentru pian și orchestră), compozitorul și-a putut exprima în mod artistic bisexualitatea. (Tot în aceeași direcție, în 1954 va folosi *Simpozionul* lui Platon ca subiect al Serenadei pentru vioară solo, coarde, harpă și percuție.) Structura Simfoniei ia forma (asemenea poemului) a două jumătăți simetrice: *The Prologue* (*Prologul*) – *The Seven Ages* (*Cele Șapte Epoci*) – *The Seven Stages* (*Cele Șapte Stadii*); *The Dirge* (*Bocetul*) – *The Masque* (*Masca*) – *The Epilogue* (*Epilogul*). Poemul fusese elaborat într-o vreme când gândirea lui Auden era influențată de modelele psihanalitice ale lui Sigmund Freud și Carl Gustav Jung, iar facultățile umane, în viziunea lui Jung (*Psychologische Typen*, 1921), își găsesc corespondența în fiecare dintre cele patru

personaje ale poemului: Malin – gândire; Quant – intuiție; Emble – senzație; Rosetta – sentiment.

În *Simfonia* lui Bernstein, fluxul conștiinței din monologurile personajelor ia forma unui set variațional ce prelucrează idei subsidiare dintr-o variațiune în alta. În textul poemului se face deseori referire la oglinzi, lucru speculat de Bernstein atunci când pianina (cu un sunet specific barurilor) „oglindește” prin ecouri distante stilizările de tip jazz ale pianului solo (în *Epilog*). Compozitorul a considerat că pianul solist constituie un protagonist autobiografic, ce se poate analiza pe sine însuși în oglinda orchestrală. Subiect al acestei autoanalize a fost Bernstein însuși, care s-a aflat în ipostaza solistică la premiera lucrării din 8 aprilie 1949, când i-a avut ca parteneri de scenă pe Boston Symphony Orchestra și pe dirijorul Serge Koussevitzky.

Poemul lui Auden conține și o pronunțată componentă evreiască. În primul rând, folosește elemente cabalistice regăsite în *Zohar* (*Cartea Splendorii*), unde cele zece *sefirot* (lumini) fac legătura dintre atribute ale lui Dumnezeu și părți ale corpului uman. Analizând poemul lui Auden, profesorul Alan Jacobs remarcă faptul că *Cele Șapte Stadii* leagă șapte *sefirot* de „forme ale dorinței umane pentru ideal și inocent”. De asemenea, personajul feminin al poemului (Rosetta) își declară moștenirea culturală și credința evreiască într-un monolog amplu (la finalul *Măști*), unde face trimiteri la ororile regimului nazist și parafrazează psalmi, încheind cu afirmarea credinței din rugăciunea *Shema*: „Shema Yisra'el: 'adonai 'elohenu, 'adonai 'echad”. Esența gândurilor Rosettei se regăsește și în meditația finală a lui Malin (*Epilogul*), cu un ton mai filosofic. Acest final, transpus în muzică, a fost sursa și unor critici (inclusiv ale lui Auden) la adresa *Simfoniei nr. 2* de Leonard Bernstein, atmosfera calmă din poem fiind înlocuită de o afirmație mai degrabă triumfală.

Ceva ce a rămas „sub goliciune”

Dincolo de diferențele de ton între cele două ipostaze ale finalului, Bernstein a identificat „ceva pur” la începutul *Epilogului*, ceva ce a rămas „sub goliciune” și care se bucură de o nouă recunoaștere: credința. Întrebându-se dacă Bernstein a creat în mod conștient motivul-simbol ce traversează mai multe lucrări ce au ca temă credința, Jack Gottlieb a concluzionat că răspunsul se poate găsi chiar în cuvintele lui Bernstein din prefața partiturii Simfoniei *The Age of Anxiety*: „Mă încred în inconștient implicit, fiind o sursă sigură a înțelepciunii și un dictator al justificării în chestiunile artistice”.

■ Vlad Ghinea este muzicolog



Francesco Lecce-Chong



Emil Vișenescu



David Fray

Simfonia a II-a, The Age of Anxiety, de Leonard Bernstein este programată duminică, 3 septembrie, la Sala Radio, cu Orchestra Națională Radio, de la ora 13.00. Invitați: Francesco Lecce-Chong – dirijor, David Fray la pian, Emil Vișenescu la clarinet.



Desen de Antonia Negrău dedicat *The Age of Anxiety*

Benjamin Britten, pacifistul

Ioana Marghita

În pitorescul comitat Suffolk, micuțul orașel pescăresc Lowestoft nu excelează prin vreo frumusețe notabilă, deși este primul loc din Marea Britanie din care poți admira răsăritul. Mulți îl percep ca plictisitor, cenușiu, neinteresant (mai ales dacă nu îți place peștele), și există chiar și o zicală răutăcioasă conform căreia „cel mai bun lucru la Lowestoft este drumul către Londra”.

Pentru Benjamin Britten a fost însă locul privilegiat al copilăriei. Casa familiei Britten se bucura de vedere directă către Marea Nordului și, pentru compozitor, Lowestoft și mai ales marea au rămas mereu importante. O demonstrează inclusiv rolul semnificativ pe care universul marin, cu constantele sale modificări de peisaj (ce-și au echivalent în stări afective dintre cele mai diverse), îl are în două dintre cele mai cunoscute opere ale sale, *Peter Grimes* și *Billy Budd* (cea din urmă este prezentată în Festivalul Enescu, pe 12 septembrie). O arată, de asemenea, faptul că Britten a ales să locuiască, mare parte din existența sa, în Aldeburgh, un oraș pescăresc aflat la numai 45 de kilometri de Lowestoft.

Influența mamei

Benjamin Britten a venit pe lume în 22 noiembrie 1913, exact la data la care este celebrată Sfânta Cecilia, patroana muzicii. Cu siguranță că mamei sale, Edith Rhoda Britten – anglicană devotată, dar și o talentată pianistă și interpretă vocală amatoare –, nu i-a scăpat semnificația acelei zile. Ea era nelipsită de la slujba din fiecare duminică, luându-l de fiecare dată și pe micul Benjamin, a cărui afinitate pentru repertoriul coral și pentru voce, în general, a avut rădăcini inclusiv în aceste experiențe liturgice. Peste ani, într-un context politic turbulent, Britten va compune, între 1940 și 1942, *Odă Sfintei Cecilia*, cu acel prilej reîntorcându-se, după o pauză de câțiva ani, atât pe teritoriul muzicii corale, cât și pe cel efectiv fizic al Marii Britanii, pe care o părăsise în 1939, optând pentru America de Nord.

A scris mult despre influența puternică pe care mama sa, Edith Rhoda Britten, a avut-o asupra lui Benjamin, singurul dintre cei patru copii ai familiei care a demonstrat certe înzestrări muzicale; fiul care la trei luni a fost la un pas de moarte din cauza pneumoniei a început lecțiile de pian, sub îndrumarea mamei sale, înainte de patru ani, la cinci ani semnând deja primele compoziții. La nouă ani creiona primele schițe pentru ceea ce avea să devină mai târziu, în forma finală, *Simfonia simplă*, între cele mai cântate partituri de Britten din prezent (luminosul și jucăușul opus finalizat în 1934 figurează, de altfel, în Festivalul Enescu). Fericită că talentul său muzical s-a transmis cu atâta forță, Edith a fost convinsă că Benjamin, copilul-minune, va avea un viitor strălucit. Credea, de asemenea, cu tărie că el va deveni al patrulea mare B din istorie, după Bach, Beethoven și Brahms.

O nouă viață pentru opera engleză

Operele lui Benjamin Britten se plasează, statistic, printre cele mai interpretate lucrări de gen ale secolului al XX-lea. De fapt, el este considerat primul mare autor liric al spațiului britanic de după Henry Purcell și cel care a dat o nouă viață operei engleze după o lungă perioadă de letargie, readucând-o practic în forță pe scena internațională. În general, creația lirică îi oglindește destul de fidel biografia și, mai ales, conflictul său, într-o formă sau alta, cu societatea. Acest sentiment al alienării și al marginalizării este extrem de evident în operele *Peter Grimes* (cel mai apreciat titlu liric al său, prezentat în premieră românească, în versiune de concert, și la București, în 2019, în cadrul Festivalului Internațional George Enescu), *Albert Herring* și *Billy Budd*.



Benjamin Britten (1913-1976)

Tematica celor 16 opere ale sale (un număr impresionant dacă îl raportăm la realitatea secolului trecut) este generoasă, gravitând însă în jurul câtorva puncte centrale, de extremă importanță personală pentru Britten: nedreptatea, cruzimea, pierderea inocenței, pacifismul și lipsa de sens a războiului și agresivității. Personajele lui au contururi complexe, convingătoare din punct de vedere psihologic, compozitorul britanic neezitând să evidențieze vulnerabilitatea, josnicia și ambiguitatea morală a omului și a condiției sale.

Nu mulți alți compozitori moderni au generat o literatură biografică atât de bogată precum Benjamin Britten. Numărul studiilor, articolelor, eseurilor și analizelor dedicate creației sale este aproape egal cu cel al scrierilor din diverse unghiuri despre viața sa personală. Nu era ușor să fii homosexual la începutul secolului al XX-lea (abia în 1967 homosexualitatea a fost dezincriminată în Marea Britanie). Britten l-a cunoscut în 1937 pe tenorul Peter Pears, cel care peste doi ani îi va deveni partener și, totodată, inspirație în compoziție până la finalul vieții. Cei doi au locuit în Marea Britanie în celebra Red House din Aldeburgh (astăzi unul dintre cele două sedii ale Fundației *Britten Pears Arts*), locul în care Britten a și inițiat în 1948 celebrul Festival de la Aldeburgh, devenit în scurt timp unul dintre cele mai importante evenimente muzicale internaționale de profil. Niciunul dintre ei nu a vorbit deschis vreodată despre propria sexualitate, această discreție neîmpiedicându-i însă pe cei din jur să știe adevărul.

Când Britten a încetat din viață, în 1976, Regina Elisabeta a II-a l-a omagiat, trimițându-i o scrisoare de condoleanțe lui Peter Pears. În contextul deloc tolerant al aceluiași an, gestul regal, primul de acest fel, a avut o însemnătate uriașă, marcând totodată poziția clară a Casei Regale britanice față de acest subiect atât de chinător pentru Britten. Viața sa personală, cu frustrările, sentimentul oprobriului nerostit, al stigmatului social și pericolului permanent, se reflectă puternic în creația lui, deschizând un drum larg pentru o multitudine de cercetări (și speculații).

Șocul lagărelor de concentrare

Încă din anii de școală, Britten a fost șocat și scandalizat de corecțiile extrem de severe aplicate elevilor de pedagogii britanici și de hărțuirea la scară amplă căreia i-a fost martor. Acolo, în acele experiențe, își are probabil originea aversiunea sa profundă față de orice formă de cruzime și

război, în relație cu orice formă de ideologie totalitară.

Rămân de referință cele două concerte pe care Benjamin Britten le-a susținut alături de violonistul Yehudi Menuhin în iulie 1945, în lagărul de concentrare Bergen-Belsen, recent eliberat. Experiența a fost șocantă, traumatizantă pentru Britten, care i-a declarat mai târziu lui Peter Pears că ceea ce a trăit acolo a avut darul să influențeze absolut tot ceea ce a compus ulterior. Iar opusul cel mai relevant în acest sens este *Recviemul de război*, prin care compozitorul britanic și-a formulat foarte clar convingerile pacifiste și unde a încercat să denunțe public ororile războiului, ale oricărui război. Partitura este scrisă special pentru trei soliști, soprana rusă Galina Vișnevskaya, tenorul britanic Peter Pears și baritonul german Dietrich Fischer-Dieskau – o posibilă aluzie la cele trei puteri și la importanța reconcilierii. Versurile combină textele latine din *Missa pro defunctis* cu cele nouă poeme scrise de Wilfred Owen, ucis pe front în timpul Primului Război Mondial, chiar cu o săptămână înainte de armistițiu.

George Enescu și Benjamin Britten

Personalități exponențiale, emblematice pentru România și, respectiv, Marea Britanie, Enescu și Britten au fost contemporani vreme de 42 de ani, într-una dintre cele mai fertile și eterogene stilistice perioade din întreaga istorie a muzicii. Profund pacifiști, ambii muzicieni au împărtășit aversiunea față de orice formă de conflict armat, față de orice fel de agresiune, la fel cum au avut în comun nevoia de discreție în cazul vieții personale. Amândoi s-au manifestat creator într-o relație de consonanță cu tradiția clasică europeană, explorând în același timp noi căi, inovatoare. Compoziția, deși linie centrală a vieții lor, a fost completată în ambele cazuri de activitatea dirijorală și de cea interpretativă. Și Enescu, și Britten au fost virtuozii instrumentiști (Enescu al viorii, Britten al claviaturii pianului). Chiar dacă stilurile lor componistice nu au multe în comun, fiecare dintre ei a reușit să își contureze un limbaj sonor personal, inconfundabil, de factură în același timp națională și universală. Și fiecare dintre ei are legat de propriul nume un festival faimos (Festivalul Internațional George Enescu de la București și Festivalul de la Aldeburgh), cu o tradiție deja apreciabilă.

Nu se știe dacă cei doi se și cunoșteau personal, deși există o remarcă a dirijorului Lawrence Foster, afirmând că Enescu a avut o relație specială cu Britten în ultimii lui ani de viață; acest indiciu poate reprezenta un punct de plecare pentru o viitoare cercetare asupra biografiei enesciene.

■ **Ioana Marghita** este realizator Radio România Muzical

Nota redacției: *Concertul pentru pian și orchestră* de Benjamin Britten se va cânta cu Orchestra Filarmonicii Transilvania din Cluj-Napoca, pe 2 septembrie, la Sala Radio, cu Jonathan Heyward, dirijor, și Andrei Gologan, la pian. În aceeași zi, la Ateneul Român, Orchestra de Cameră Dogma va interpreta *Simple Symphony* de Benjamin Britten, cu Mikhail Gurevitch, concertmaestru și director artistic, Alexandra Segal, la pian, și Maria Marica, la vioară, cele două soliste fiind câștigătoare ale Concursului Internațional George Enescu 2022. Opera lui Britten, *Billy Budd*, se va cânta de către Filarmonica George Enescu, pe 12 septembrie, cu Hannu Lintu, dirijor, și cu baritonul Ville Rusanen, în rolul lui Billy Budd; regizor multimedia: Carmen Lidia Vidu.

Ritmul organic al lui Bryce Dessner

Ilinca Straton

Bryce Dessner, compozitor și chitarist american, reprezintă un nume sonor cu multiple valențe artistice, care se completează organic într-un firesc ce îl definește pe artist. Din 1999 este membru în trupa indie-rock The National, alături de fratele său, compozitorul Aaron Dessner; de asemenea, este cunoscut pentru activitatea sa independentă de compozitor (compoziții orchestrale, de cameră) și, nu în ultimul rând, compune muzică de film, colaborând cu regizori precum Fernando Meirelles, Alejandro González Iñárritu, Jacques Audiard, Mike Mills.

Întreaga activitate artistică a lui Dessner atinge o serie continuă de căutări, de reinterpretări artistice și, în egală măsură, de succese fulminante; focusul acestui articol va fi asupra muzicii de film semnate de Bryce Dessner, filme cu ecouri la nivel mondial sau, dimpotrivă, unele prea puțin cunoscute.

The Revenant (Alejandro González Iñárritu, 2015) reprezintă primul mare succes al lui Bryce Dessner în calitate de compozitor, muzică pe care o scrie alături de Alva Noto și Ryuichi Sakamoto. *Imagining Buffalo*, piesa compusă singular de către Dessner, reflectă precis universul din British Columbia – o muzică ambientală, atmosferică, în relație directă cu natura, timpul și spațiul.

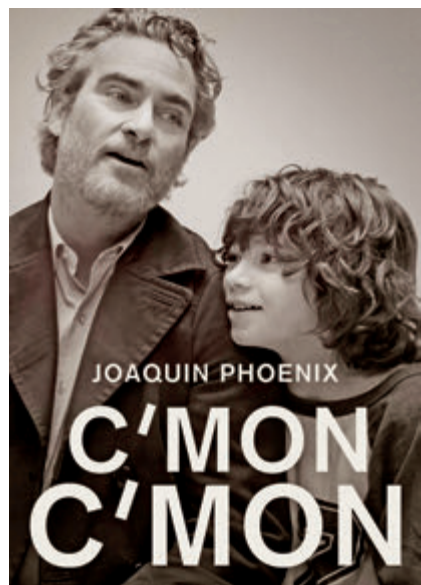
The Two Popes (Fernando Meirelles, 2019) reprezintă un alt succes al lui Dessner în materie de compoziție pentru un film care propune întâlnirea și, mai ales, dialogul dintre conservatorul papă Benedict al XVI-lea (Anthony Hopkins) și viitorul papă liberal Francisc (Jonathan Pryce), univers ghidat de compozițiile atmosferice de chitară clasică ale lui Dessner. De asemenea, *Cyano* (Joe Wright, 2021), biografia lui Cyrano de Bergerac (Peter Dinklage) reprezintă o provocare pentru frații Dessner în conturarea coloanei sonore, de această dată pentru un musical situat în secolul al XVII-lea. Cea mai nouă contribuție a lui Bryce Dessner pentru muzică originală o marchează pelicula *A Good Person* (Zach Braff, 2023), ce spune povestea lui Allison (Florence Pugh) și a recuperării unei vieți normale, în urma evenimentului tragic pe care îl traversează, cu sprijinul lui Daniel (Morgan Freeman). Momentele pianistice ale lui Dessner explorează vulnerabilitățile protagonistei și o acompaniază în regăsirea echilibrului.

C'mon C'mon

Jesse: *Ahh yeah, whatever you plan on happening never happens. Stuff you would never think of happens. So you just have to c'mon c'mon c'mon c'mon c'mon* (- *C'mon C'mon*).

Bryce Dessner, alături de Aaron Dessner, primesc în 2021 o nouă provocare mu-

zicală din partea cineastului Mike Mills, pentru un film prea puțin cunoscut, intitulat *C'mon C'mon*, ce reprezintă în sine o scrisoare de dragoste atât pentru personajele ce îl compun, cât și pentru ceea ce este cinema-ul. Filmul propune o poveste simplă, a unei femei singure, Viv (Gaby Hoffman), care îi solicită fratelui înstrăinat, Johnny (Joaquin Phoenix), să aibă grijă de copilul ei, Jesse (Woody Norman), pentru câteva zile. În timpul în care este plecată, Viv va încerca din răspuțeri să-și ajute soțul în lupta cu anumite afecțiuni psihice. Din acest punct, lucrurile se complică și, treptat, Mills devolează un nou strat al poveștii, parcă desfășurând, rând pe rând, câte-o foaie de ceapă. Johnny este un jurnalist radio stabilit în New York, aflat în plin proces de documentare și intervieware a zeci de copii din state și medii diferite cu privi-



re la teme globale, încălzirea climatică, viața în America și modul în care aceștia percep viitorul. La scurt timp, Johnny este nevoit să preia rolul ambilor părinți, inițial mutându-se câteva zile în Los Angeles alături de Jesse și, ulterior, purtându-l pe copil într-o călătorie impresionantă prin locuri noi. Johnny îi oferă experiențe inedite, în primă fază familiarizându-l pe Jesse cu mixerul de sunet și cu microfonul, intervievându-l și, ulterior, luându-l asistent în munca sa.

Mills va urmări relația plină de empatie dintre Jesse și Johnny printr-un stil auctorial bine definit, ce împletește nivelul formal (palierul documentarist, componenta eseistică și lirică) cu o stilistică alb-negru palidă, desaturată, care lasă impresia unui viitor distopic și poluat. Muzica introspectivă a lui Bryce Dessner intervine organic în povestea multi-stratificată, punctând fiecare moment printr-o atmosferă nostalgică specifică esteticii neo-noir și fiind în sincronie cu sunetele captate de către Jesse prin microfonul lui Johnny. Microfonul devine astfel un leitmotiv auditiv prezent și senzorial, transmitând într-un mod amplificat și clar sunetul și, deci, lumea pe care



Orchestra Filarmonică Cehă, foto: Petra Hajska

Jesse le aude prin căști. Muzica și imaginea neo-noir reprezintă un contrapunct contextual esențial, aducând în prim-plan nostalgia definitivă a lui Woody Allen (*Annie Hall*, *Manhattan*, *Hannah and Her Sisters*), dar plasată într-un parc modern de skateri sau pe lângă Brooklyn Bridge-ul anilor 2020, într-un neo-modernism al zgârie-norilor din New York, cu momente inundate de *Clair de Lune* al lui Claude Debussy.

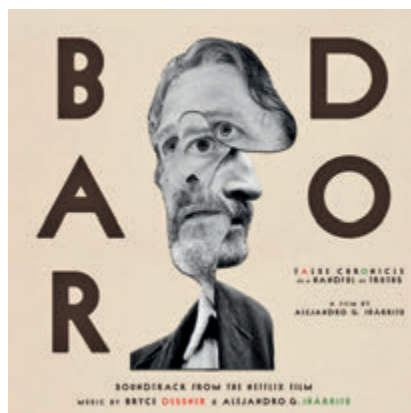
Compozițiile de pian ale lui Dessner asigură un ritm organic, nostalgic și meditativ, fie că personajele se plimbă pe nisipul din Los Angeles, fie că merg pe străzile ticsite din New York, conturând astfel o muzică extrem de atmosferică. Relația dintre Johnny și Jesse debutează prin *Recviemul* lui Mozart pe care Jesse îl ascultă la maximum în prima dimineață petrecută de aceștia împreună, parcă „scuturând” incipitul dinamicii dintre cei doi și asigurând inevitabil un crescendo al viitoarei relații dintre ei.

Filmul *C'mon C'mon* reflectă starea de *heartwarming*, având ecouri social-politice, dar fiind centrat pe drama de familie – relația reparabilă dintre frate și soră și, ulterior, reconectarea lor prin intermediul lui Jesse, un copil care reușește să pună cele mai incomfortabile și profunde întrebări. Pe măsură ce straturile poveștii sunt expuse și explorate, muzica lui Bryce Dessner reușește să rotunjească universul introspectiv și cu mult umor al lui Mike Mills.

Bardo: False Chronicle of a Handful of Truths

Silverio: *After everything I've gone through, I just have to accept that I am Bardo* (- *Bardo: False Chronicle of a Handful of Truths*).

Compozițiile lui Bryce Dessner ajung la climax într-unul dintre cele mai provocatoare proiecte cinematografice, atât din punct de vedere narativ și stilistic, cât și din punct de vedere muzical, în noul film al lui Alejandro G. Iñárritu, *Bardo: False Chronicle of a Handful of Truths* (2022). În sin-



cronie perfectă cu muzica lui Dessner, filmul îl poartă pe spectator într-o călătorie impresionantă realizată, cu o imagine senzatională semnată de marele director de imagine Darius Khondji. Filmul în sine reprezintă o experiență imersivă semnificativă, uneori lăsând impresia unor elemente puternic autobiografice și a unui film realizat de Iñárritu pentru Iñárritu – un soi de scrisoare confesivă, către sine. Muzica semnată de Bryce Dessner, realizată în colaborare cu Alejandro Iñárritu, desăvârșește acest film și reflectă întru totul măreția stilistică – de la muzica polka, în secvența ce re creează o scenă de război, la muzica lirică, romantică în secvențele meditative, introspective în care protagonistul se confruntă cu momentele revelatoare.

Bardo spune povestea unei călătorii intime de regăsire a sinelui și a propriei identități, pe care jurnalistul și documentaristul mexican renumit Silverio (Daniel Giménez Cacho) o va accepta cu brațele deschise. Silverio, în urma invitației de a primi un premiu prestigios, se reîntoarce în țara natală, Mexic, călătorie ce îl apropie și mai mult de anumite experiențe existențiale. Propria mortalitate, succesul, istoria Mexicului și problematicile identitare vor fi interogările pe care Silverio și le va adresa sieși, făcând loc unui nou drum pe care acesta îl va parcurge. Întreaga epopee spre sine a lui Silverio și îndreptarea sa cu pași temeinici către *Bardo* (starea intermediară de după moarte și înainte de reîncarnare) este atent ghidată de compozițiile muzicale sublime ale lui Bryce Dessner și Alejandro Iñárritu. *Liminal* este una dintre acestea, fiind plasată într-o secvență esențială, în care Silverio, alături de fiul său, discută despre vise, explorând o apropiere nostalgică, dar plină de tandrețe. O altă secvență inundată de instrumente de corzi este cea finală, *Bardo Finale*, care încheie emoționanta călătorie al lui Silverio prin „zborul final”.

Bryce Dessner, prin fiecare intervenție muzicală în toate aceste filme, contribuie semnificativ la conturarea unei atmosfere precise, a unui ritm organic, accesând atât palierul narativ în acord cu povestea și cu personajele ce o compun, cât și cel stilistic, asigurând coerență, unitate și profunzime. Prin muzica originală, Dessner reușește să le ofere, ambelor filme discutate mai sus (și nu numai), o dimensiune surprinzătoare, complementară poveștii și care îmbogățește creația artistică în sine.

■ **Ilinca Straton** este cineastă

Nota redacției: Concertul pentru două pianе și orchestră de Bryce Dessner este programat miercuri, 30 august, la Ateneul Român, cu Orchestra Filarmonică Cehă, Manfred Honeck, dirijor, Katia și Marielle Labèque, la pian.

George Enescu nu a murit

Nichita Danilov

Nu a murit Eminescu, așa cum spunea atât de frumos Marin Sorescu. Nici George Enescu nu a murit. După cum nu au murit nici Blaga, nici Arghezi, nici Bacovia, nici Ion Barbu, nici Vasile Voiculescu, nici Nicolae Labiș, nici Nichita Stănescu, nici Marin Sorescu, nici Virgil Mazilescu, Mihai Ursachi, Emil Brumaru, Nicolae Dabija, Eugen Cioclea, Traian T. Coșovei, Mariana Marin, nici alți poeți mai vechi sau mai noi din spațiul românesc, de dincolo și dincoace de Prut, precum și din alte spații. După cum n-au murit nici Anton Pann, nici Ciprian Porumbescu, nici Bartók, nici Dinu Lipatti, nici Caudela, nici alți mari compozitori care au dat un alt sens, mult mai înalt, spațiului spiritualității românești. În ceea ce-l privește pe George Enescu, sufletul lui s-a transformat într-o sută de rapsodii ce bântuie la vreme de seară lanurile de grâu și cele de floarea soarelui, din care tâșnesc sub firmă muzicală mii, răsмии de ciocârlii.

Nu, poeții nu au murit, ei trăiesc și acum și respiră undeva aici, în preajma noastră: trăiesc prin poezia pe care au scris-o, după cum trăiesc și compozitorii prin muzica pe care, aducând-o din nesfârșite spații siderale, au pus-o pe portativ.

Cum ar putea să moară oamenii care ne-au adus atâta bucurie și au coborât o parte din frumusețea cerului pe pământ?!

Și, în general, în ciuda celor ce se spun, oamenii nu mor, ci se duc să-și trăiască viața postumă într-o lume paralelă, inaccesibilă simțurilor noastre, într-o lume a formelor fără fond, în care, totuși, există multă muzică și poezie.

Dacă simțurile noastre ar fi ceva mai ascuțite, am putea traversa din când în când, mai ales în momentele de grație, această graniță, și am respira, la modul ideatic, desigur, alături de ei.

Eu sunt însă de părere că e mai bine că nu putem ajunge până la ei, pentru a le tulbura somnul cu gândurile și dorințele noastre mereu neîmplinite.

Însă blândețea animale, cum foarte frumos spune Lucian Blaga într-un poem, au simțuri mult mai ascuțite decât noi, astfel că, prin intermediul lor, au acces la lumea de dincolo și, de ce nu, dincoace de noi. În sensul că ele cunosc atât spațiul ce ne-a servit drept locaș înainte de a lua ființă, după cum cunosc și spațiile în care se va pierde neființa noastră.

Cel mai bun exemplu în acest sens sunt câinii, cei mai buni prieteni ai omu-



Astfel că imaginarul meu s-a umplut de pașii acestor umbre care mi-au răscolit cu foșnetul lor melancolic și trist sufletul potopit de ultimele raze de soare căzute pe asfalt.

Proape că nu există o piață în Iași care să nu fi fost călcată în picioare de unul din marii poeți sau alți oameni de cultură ai acestui neam.

Respirația și poeziile lor s-au topit în asfalt și s-au imprimat pe ziduri. În orice loc și în orice anotimp, Iașul respiră muzică și poezie.

Iar vara aceasta tulbure, plină de neguri și de presimțiri sumbre, mai mult ca niciodată.

Hălăduind pe străzile Iașului, îmi vin în minte cuvintele lui George Enescu legate de artă și credință: „De Moldova mă simt legat prin toate fibrele mele. Legătura mea cu pământul, cu cerul și apele Moldovei nimic nu o poate deznoada. În molcomul peisaj moldovean, printre oamenii cuvincoși, de discretă nobleță sufletească ai acestei blagoslovite provincii, mă simt ca în cel mai prielnic mediu. Mă simt înfrățit cu tot ce este moldovean”.

Dar și acest pasaj: „Cum cred în muzica pe care am iubit-o, atât cred și în Dumnezeu care m-a creat. După umila mea părere, trebuie să fii un adevărat naiv ca să declari serios că Dumnezeu nu există. Însuși faptul că e invizibil ne face să-L adorăm”.

Și dacă Dumnezeu există, așa cum spune marele nostru compozitor, înseamnă că există și nemurire. Și oamenii nu mor.

■ **Nichita Danilov**
este scriitor

Pynx și Maruca

Florina Pîrjol

Prima mea amintire legată de George Enescu datează din vremea liceului pe care l-am făcut într-un orașel din Moldova centrală, Onești, pe care lumea și-l amintește mai ales în legătură cu numele Nadiei Comănești. Aveam vreo 16 ani când am plecat la Tescani, împreună cu alți trei prieteni, Simina, Iulia și Andrei (bieți inadaptați, la fel ca mine, cititori împătimiti și visători incurabili), unde Enescu avusese o moșie și unde locuise mulți ani, se pare. Acolo am aflat despre uimitoarea pasiune pe care marele compozitor a făcut-o pentru Maria Cantacuzino, Maruca, așa cum e ea cunoscută în documentele epocii. Și despre incendiul devastator care i-a făcut pe cei doi să părăsească pentru totdeauna țara și să-și găsească sfârșitul în (auto)exil, la fel ca atâtea alte minți strălucite ale acestei nații condamnate, după toate aparențele, la o nefericire perpetuă.

Mai târziu, după terminarea Literelor bucureștene, profesorul și poetul Constantin Th. Ciobanu m-a chemat într-o zi la Fundația Călinescu (Călinescu a fost și el un apropiat al locului și sub egida lui s-au desfășurat ani de zile niște evenimente extraordinare numite Zilele Culturii Călinesciene, unde



Maruca Cantacuzino

adolescenței ca mine i-au putut vedea și asculta pe Nicolae Manolescu, Mircea Dinescu, George Pruteanu, Horia-Roman Patapievi, Mircea Cărtărescu, Eugen Negrici etc), cu un aer misterios. Mi-a pus în brațe un volum grosuț, care nu arăta grafic prea grozav, dar avea un titlu intrigant: *Umbre și lumini*. Și mi-a zis: citește-l, e grozav! Era o ediție bilingvă a jurnalului Marucăi Cantacuzino pe care profesorul oneștean a publicat-o la o mică editură locală, Aristarc, deși orice mare editură ar fi dat, cred, orice s-o publice. Era 2005, un an când deja apăruseră marile jurnale din epoca în care au trăit Enescu și controver-

sata lui muză... jurnalul prințesei, apropiată de Regina Maria și iubită de mai mulți bărbați celebri, mai degrabă pentru calitățile ei spirituale (nu era vreo mare frumusețe sau era o frumusețe destul de atipică, așa zice), promitea o completare a peisajului începutului de secol XX. Profesorul Ciobanu avea dreptate: jurnalul era grozav, poate nu de nivelul literar al lui Jeni Acterian sau al lui Alice Voinescu, dar cu multe pasaje elocvente pentru profunzimea acestei femei cu un destin atât de spectaculos: căsătorită cu Mihai Cantacuzino, căpătând statutul de prințesă, rămasă tânără văduvă, apoi curtată asidu de Enescu, îndrăgostit nebunește de ea. Pynx, cum îl numea Maruca, îi deveni soț adorât până la moarte.

Până să ascult muzică clasică în mod conștient, mai ales mergând la concertele Festivalului Internațional George Enescu, dar și la Ateneu sau la Sala Radio, în anii când celebrul festival nu se ținea, muzica era o simplă referință livrescă. Citeam, adolescentă fiind, jurnalul lui Sebastian, mare meloman și comentator subtil al bucăților muzicale pe care le asculta în perioada de dintre războaie, și îmi imaginam muzica. Da, asta e cuvântul exact: mi-o imaginam. Puține resurse într-un orașel de provincie. Fiică de muncitori, discuri n-aveam în casă, abia aveam 50-60 de cărți, pe care le știam, oricum, pe de rost. Ce mai prindeam la radio, și cam atât. Îmi plăcea, îmi amintesc și acum, să citesc biografii ale muzicienilor, compozitori sau, pur și

simplicu, interpreți, le luam de la biblioteca orașenească și le devoram. *Viața lui Beethoven* a lui Romain Rolland a rămas una dintre cărțile preferate din acest gen, pe care l-aș numi, acum, biografie romanțată (și apropo de biografii romanțate ale unor artiști ai scenei, ce grozavă e povestea Mariei Tănase în transpunerea Simonei Antonescu, în bine cunoscuta colecție a Editurii Polirom!).

Pe la 14 ani, mi-am cumpărat primele casete cu muzică clasică, aveam un casetofon mare și cu el mi-am oblojit tinerețea de până la facultate. Erau concertele de pian ale lui Chopin și, bineînțeles, o selecție de nocturne și valsuri. Le-am ascultat până la marginea nebuniei, până le-am învățat pe de rost. Nu eram atentă la interpreți, la orchestră, ascultam doar muzica și visam la cai verzi pe pereți (știam deja pe atunci de povestea de dragoste dintre Chopin și George Sand și încercam să găsesc o legătură între muzică și viață, la fel cum, mai târziu, aveam să caut o legătură între literatură și viață).

Peste ani, când deja făcusem 30 de ani, senzația muzicii într-o sală mare, cu mari orchestre (da, numele unei secțiuni a festivalului) a fost una copleșitoare. În sfârșit, ascultam muzica, nu mai era nevoie de imaginație. Întâi cu inima, apoi cu mintea (nespecialistă, e drept). Muzica lumii.

■ **Florina Pîrjol**
este critic literar



Importanța proiectelor conexe din Festivalul Enescu

Gabriela Lecu

Proiectele conexe din cadrul actualei ediții a Festivalului Internațional George Enescu armonizează metafora muzicală într-o dimensiune formatoare și socială. Ele susțin ideea de educație muzicală pe mai multe nivele (*multilayered education*), prin intermediul unor sesiuni de mentorat și excelență, al conferințelor centrate pe teme de actualitate în dinamica socială de astăzi, precum și prin concertele special oferite unui public dinamic, divers și complex. Ele deschid oportunități de dezvoltare adaptate și atrag atenția asupra importanței înțelegerii, empatiei și sprijinului susținut între membrii comunității.

Proiectul Lumières d'Europe în premieră la București

Lumières d'Europe este un proiect cultural de tip rezidență muzicală, aflat sub patronajul UNESCO, găzduit la București de Festivalul Enescu în perioada 1-10 septembrie 2023. Proiectul se află la a doua sa ediție și se desfășoară sub titlul „George Enescu, maeștrii și prietenii săi”. Cuprinde cinci concerte, patru conferințe, prezența a patru artiști de marcă - Philippe Cassard (pian), David Grimal (vioară), Diemut Poppen (violă), Anne Gastinel (violoncel). Lor li se alătură compozitorul Eric Montalbet și trei alți lectori: Serge Haroche (Premiul Nobel în fizică), Erwin Kessler (Directorul Muzeului MARE), Valentina Sandu-Dediu (Rector New Europe College), precum și 15 tinere talente, bursieri care experimentează și fructifică zece zile intense de pregătire și concerte, susținute de festival și de parteneri.

Conferințele programate vor deschide discuții pe teme precum: *De ce să mai compunem muzică în secolul 21* (Eric Montalbet, sâmbătă, 2 septembrie, ora 17.00, la Institutul Francez), *Avangarda și muzica românească* (Erwin Kessler, duminică, 3 septembrie, ora 17.00, la Universitatea Națională de Muzică București), *Revoluții în fizică la începutul secolului al XX-lea* (Serge Haroche, luni, 4 septembrie, ora 17.00, la Institutul Francez). Conferința-dialog intitulată *George Enescu - revizuire postume*, dintre Valentina Sandu-Dediu și Sever Voinescu (directorul revistei *Dilema veche*), va încheia seria în data de 5 septembrie, marți, ora 17.00, la Institutul Francez.

Concertele propun un repertoriu preponderent francez și câte o lucrare de George Enescu. Cel de deschidere, din data de 6 septembrie, va fi găzduit de Universitatea Națională de Muzică București, iar programul va

cuprinde lucrări de Maurice Ravel, George Enescu, Eric Montalbet și César Franck. De asemenea la UNMB, în sala George Enescu, concertul din 7 septembrie include lucrări de Claude Debussy, Eric Montalbet, Gabriel Fauré și Enescu. La Sala Colosseum - Teatrul Godot vor putea fi ascultate, pe 8 septembrie, lucrări de Debussy, Enescu și Fauré. Ultimele două concerte, de închidere, din 9 septembrie, vor fi găzduite de Centrul Cultural Palatele brâncovenești de la porțile Bucureștiului, Palatul Mogoșoaia, Sala Scoarțelor, iar lucrările interpretate aparțin compozitorilor Enescu, Ravel, Montalbet și Ernest Chausson.

Lumières d'Europe promovează valori precum excelența și mentoratul, o abordare interdisciplinară a educației, acoperind o gamă largă de subiecte din literatură, istoria gândirii, filosofie și știință, prin întâlniri, lecturi și reflecții care depășesc cadrul strict al disciplinei lor, ridicând probleme de conștientizare pe teme fundamentale. Aceste învățături luminează, îmbogățesc, dezvoltă și dau profunzime și unicitate interpretării artistice.

Proiectul este lansat de violonistul francez David Grimal, în calitate de director artistic, și este susținut de un comitet onorific de elită, din care fac parte Serge Haroche (fizician, în calitate de președinte), Paul Audi (filosof), Laurence Auer (Ambasadoare a Franței în România), Audrey Bourolleau (fondatoare Hectar), Mihai Constantinescu (fost director general al Artexim și organizatorul Festivalului Internațional George Enescu), Nicolas Grimal (secretar permanent al *Academy of Inscriptions and Belles Lettres*) și William Kadouch-Chassaing (președinte și CEO Eurazeo).

Susținătorii proiectului sunt: Ambasada Franței la București, Institutul Francez și Artexim - prin Festivalul Internațional George Enescu, iar printre parteneri se numără Universitatea Națională de Muzică București, Primăria București prin Centrul cultural Palatele Brâncovenești de la porțile Bucureștiului și Palatul Bragadiru.

Concertele pentru familii și copii, o noutate în Festival

Concertele pentru familii și copii deschid în cadrul Festivalului Enescu o nouă dimensiune de aventuri muzicale ludice. Concertele se desfășoară duminică dimineața, de la ora 11.00, în ambientul cald și prietenos al Teatrului Odeon, cu participarea unor orchestre românești precum Camerata Regală, Romanian Chamber Orchestra, Orchestra de Cameră Radio și orchestra Teatrului Național de Operă și Musical Ion Dacian.

Concertele sunt concepute în spiritul candid al copilăriei, cu un repertoriu care parcurge multe muzici familiare și apreciate: Jacques Ibert - *Divertissement, Finale*, Camille Saint-Saëns - *Carnavalul animalelor*, Serghei Prokofiev - *Petrică și Lupul*, în data de 3 septembrie; Wolfgang Amadeus Mozart - *Eine kleine Nachtmusik* (partea I), Béla Bartók - *Dansuri populare românești* (aranjament pentru clarinet și orchestră de coarde de Alin Chelărescu), Michael Gandolfi - *Aventurile lui Pinocchio în Funland*, în data de 10 septembrie; Georges Bizet - *Suita Jeux d'enfants*, Joseph Haydn - *Simfonia jucăriilor*, Karim Al-Zand - *Parizade and the Singing Tree*, în data de 17 septembrie; Ludwig van Beethoven - *Simfonia nr. 5 în do minor* (selecție), Paul Dukas - *La Péri: Fanfare*, Nathaniel Stookey - *Compozitorul a murit*, în data de 24 septembrie.

Suntem onorați și bucușori să avem în public, în acest carusel de experiențe muzicale, o parte din „familii” oamenilor inimoși de la Special Olympics România, Motivation România și Amurtel România, care însoțesc și sprijină copiii și tinerii de toate vârstele să înfrunte dificultățile prin care trec, care îi ghidează spre reziliență și dezvoltare. Prin parteneriatul și invitația oferită acestor asociații, Festivalul Internațional George Enescu își exprimă înțelegerea față de drepturile și nevoile copiilor și tinerilor în ceea ce privește accesul la educație muzicală și participarea la evenimente culturale, deschizând oportunități de dezvoltare și atrăgând atenția asupra importanței incluziunii și sprijinului comunității.

Prin intermediul artiștilor și al tuturor partenerilor implicați în crearea acestor concerte-eveniment, organizatorii își doresc realizarea unor duminici fericite, în familie. Repertoriul gândit ludic este un ingredient esențial, dar și un liant fin în relația dintre copii și metafora artistică. Armonia muzicală, povestea care se împletește cu actul artistic și jocul instrumental, complicitatea dintre artiști, naratorul intermediar și public, sălile pline de copii și familiile lor, toate acestea împachetează frumos un cadou imaginar, efervescent și generos.

■ **Gabriela Lecu** este manager de proiect și coordonator ospitalitate la Artexim

Pentru mai multe detalii despre programul evenimentelor și parteneri vă rugăm să accesați:
www.festivalenescu.ro, www.lumieresdeurope.eu,
www.unmb.ro, www.institutfrançais.ro,
www.teatrulgodot.ro, www.palatebrancovenesti.ro,
www.amurtel.ro, www.specialolympics.ro,
www.motivation.ro.