



Sir Simon Rattle – foto: Mark Allan



GEORGE ENESCU
REVISTA FESTIVALULUI

Numărul 2 ■ 4-10 septembrie 2023 ■ 24 de pagini
Exemplar gratuit distribuit la ediția XXVI



Zubin Mehta – foto: Andrei Gindac



Cristian Măcelaru și Filarmonica George Enescu – foto: Andrada Pavel



Toma Enache – foto: Mihail Oprescu

„Enescu e ca un vis împlinit al tuturor românilor”

Toma Enache, regizorul primului film artistic dedicat lui George Enescu



Christian Badea și Orchestra Teatrului Capitoale din Toulouse – foto: Cristina Tănase





SUMAR

Ana Sireteanu

„Festivalul Enescu a fost un fel de școală de nivel înalt” –
Interviu cu
dirijorul Christian Badea 4

Irina Cristina Vasilescu

„Pop, hip-hop sau rock,
dar și muzică clasică pentru copiii
noștri” – Interviu cu soprana
Christiane Karg 4

Irina Cristina Vasilescu

„Iubesc publicul Festivalului,
care este extrem de entuziast” –
Interviu cu Zubin Mehta 5

Laureați ai Concursului
Internațional George Enescu
pe scena Festivalului 6

Ovidiu Șimonca

„Enescu este un miracol” –
Interviu cu regizorul
Toma Enache 7

Festivalul Enescu,
prima săptămână 8

Monica Isăcescu Lup

Madrigalul și Festivalul Enescu 10

Monica Isăcescu Lup

Louise Farrenc, portretul
unei compozitoare 12
Fascinația pentru tehnologii 12

Lavinia Gheorghe

Muzici din Georgia la București:
o încântătoare noutate 13

Ilinca Straton

Filmul și muzica
Muzica în culori cinematografice:
György Ligeti 14

Eugen Ciurtin

Muzica lui Enescu așteaptă
intrarea în domeniul public 15



George Enescu în gara din Salisbury, Anglia, august 1953, foto: Norman Parkinson

REVERBERAȚII

George Enescu: „Nu mi-am servit țara decât cu armele mele – pana, vioara și bagheta”

În timpul Primului Război Mondial, am fost obligat să suport evenimente la care nu contribuiseam cu nimic. Nu mi-am servit țara decât cu armele mele – pana, vioara și bagheta. Aceste arme pașnice erau foarte disproporționate în raport cu întinderea și grozăvia războiului. Aveau oare o valoare de propagandă? Iată o întrebare la care nu aș putea răspunde. Rămâne faptul că am muncit cât am putut, am compus cu entuziasm și am alcătuit până la urmă o orchestră de șaiszeci de muzicieni, cu care am făcut mai multe turnee. Am avut câteva succese în ciuda tristeții copleșitoare și a neliniștii, din păcate justificată, legate de un dezastru financiar. Pentru mine, ca pentru mulți alții, orizontul era întunecat. Vedeam bine că, admițând chiar ipoteza unui sfârșit victorios, ar fi trebuit să renunț la visul pe care-l nutrisem mult timp: acela de a părăsi cariera de virtuoz și de a mă retrage în România, să compun muzică până la sfârșitul zilelor mele. În acest scop, dădusem multe concerte și cântasem la vioară cam peste tot. Tata primea banii economisiți și îi plasa în modul cel mai sigur și inte-

ligent după știința lui. Războiul a dus la prăbușirea valorilor și a speranțelor mele: adio, vacă, vițel, purcel, puișori! Cum trebuie totuși să trăiesc, din 1918, scot din nou din cutie vioara și, cum se termină războiul, o iau din nou la drum, străbat din nou lumea întregă spunându-mi: „Va fi data viitoare...”. Din nefericire, data viitoare a fost 1939...

Se știe ce s-a întâmplat cu țara mea, ocupată până la urmă de URSS. În ce mă privește, am vrut să rămân credincios principiilor și sentimentelor mele, unei tradiții de care nu am vrut să mă despart. Părăsind țara în care m-am născut, mi-am luat rămas-bun de la multe lucruri și, mai ales, de la speranțele mele într-o retragere la țară. Așa este viața...

Fragment din volumul
Aminirile lui George Enescu/Les Souvenirs de Georges Enesco de Bernard Gavoty, ediția a III-a,
traducere din franceză și cronologie de Elena Bulai,
Editura Curtea Veche, 2023, pp. 239-241

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: Anca Ioana Andriescu, Justina Bandol, Irina Boga, Larisa Clempuș, Ștefan Costache, Ana Diaconu, Petre Fugaciu, Lavinia Gheorghe, Vlad Ghinea, Monica Isăcescu Lup, Ioana Marghita, Ana Sireteanu, 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

Vraja ascultării

Valentina Sandu-Dediu

După luxurianța primei săptămâni de Festival, nu pot decât să încep cu un regret: revista noastră nu poate acoperi tot ce se întâmplă. Mă întâlnesc pe coridoarele sălilor de concert cu colegi jurnaliști, muzicieni care au idei excelente despre ceea ce ar trebui să reflectăm. Le dau dreptate, dar – alături de Ovidiu Șimonca – tot ce putem încerca în continuare este să păstrăm echilibrul între informațiile oferite prin eseurile și relatările de tot felul (interviuri, cronici) pe care le propunem cititorului.

Explorăm zone mai puțin cunoscute publicului românesc (așa cum se întâmplă în articolele despre Louise Farrenc și *Pacific 231*, despre György Ligeti în lumea cinematografului sau despre muzicile din Georgia); marcăm aniversări (de aceea, corul *Madrigal* beneficiază de un spațiu generos), aflăm opiniile unor interpreți din interviuri și, nu în ultimul rând, reflectăm în câteva cronici calitatea actului muzical.

La deschidere, câteva observații

Mi-aș dori să am o părtică din talentul de pamfletar al lui Radu Paraschivescu. Nu, mai realist, mi-aș dori să scoată o carte despre lumea concertelor din Festivalul Enescu. Aș citi cu sufletul la gură și le-aș împuia capul tuturor prietenilor cu pasajele pline de adjectivele mușcatoare asociate, să zicem, cu persoanele care se plimbă sprintar prin Sala Palatului în timpul minunatei introduceri orchestrare la Concertul de violoncel de Antonin Dvořák, cu câte un pahar de *prosecco* în mână, aferate să își găsească (sau să își schimbe?) locul. De ce ar deranja așa ceva pe artiștii de pe scenă sau pe publicul din sală? Și pe urmă, Gautier Capuçon încă nici nu începuse să cânte, așa că îi putea zări pe plimbăreți; Cristian Măcelaru, cu spatele, nu! (Despre concertul propriu-zis, vă invit să citiți opiniile lui Alex Vasiliu.)

Aș savura de asemenea relatarea scriitorului aflat (ipotețic) în fața televizorului, în ziua când începe Festivalul Enescu, atunci când un post cultural anunță expozițiile Muzeului George Enescu care, chipurile, își deschide porțile „chiar azi”, pe Calea Victoriei. Adevărat, Muzeul cu pricina nu lipsește din Festival, propune la Sala Palatului expoziția *George Enescu în Franța*; cine a conceput acea știre nu frecventează probabil centrul Bucureștiului, altminteri ar fi observat că Palatul Cantacuzino (sediul Muzeului cu pricina) e închis pentru renovare de doi ani (și va mai fi cel puțin încă un an), la fel și clădirea din spate (Casa memorială), unde publicul era invitat cu persuasiune să vină la vizionare.

Aplauze între părțile unei lucrări concertante sau simfonice: da sau nu?

Dacă vorbim despre stil și conduita din timpul concertelor simfonice, lumea de azi e... *relaxată*. Nu atât de mult ca în vremea lui Wolfgang Amadeus Mozart, când se mânca, se bea, se discuta și aplauda în timpul reprezentațiilor.

Muzicienii din perioada romantică au devenit însă mai sensibili în ce privește concentrarea și liniștea în timpul interpretării – de unde și instaurarea regulii de a nu se aplauda între părțile unei lucrări. În continuare, asemenea intervenții constituie un *faux-pas*: la concertele pop-rock poți să-ți dezlănțui entuziasmul oricând, la cele clasice ți-l ții sub control până la finalul piesei. (De fapt, a nu aplauda între părți mai înseamnă și să fii informat de structura muzicii pe care o asculți.)

Dar părerile sunt împărțite, chiar și printre muzicienii „clasici”: unii acceptă aplauzele între secțiunile unei sim-

fonii sau concert solistic, alții se scandalizează din pricina lor. Dirijorul Marin Alsop spunea într-un interviu că nu o deranjează aplauzele între părți decât atunci „când mi se par superficiale sau obligatorii doar pentru că ceva s-a încheiat”. Până la urmă, ceea ce-și doresc în general muzicienii este ca publicul lor să perceapă locul și rostul respirațiilor, pauzelor dintre părțile unui întreg, în așa fel ca fluxul emoțional al acestuia să nu fie întrerupt.

Muzica nouă ovaționată la Ateneu

Cu o orchestră precum cea a WDR Köln sunt dispusă să ascult orice fel de muzici: a sunat splendid marți, 28 august (aflați de la Sabina Ulubeanu cum a fost în după-amiaza de 29 august); chiar și în variantă amplă, romantică din *Simfonia nr. 5* de Mendelssohn, sonoritatea a fost perfect echilibrată, alătururile nu au deranjat în intensitate, ci dimpotrivă, au „anvelopat” cu sunet cald și armonios sala Ateneului. Cât despre partiturile semnate de unul din staturile muzicii germane de azi – clarinetistul, dirijorul și compozitorul Jörg Widmann –, acestea au avut un succes remarcabil la public, probabil și grație interpretării excepționale a violonistei Carolin Widmann: virtuoză, versatilă, inteligentă în al doilea Concert de vioară scris de fratele ei. Muzica în sine provine evident din experiența unui muzician informat și pasionat de toate stilurile, căruia în final nu-i poți decide apartenența: la tradiția clasică-romantică sau la avangardă? Are un eclectism potrivit pentru auditoriul de azi, așa zice.

Noutatea radicală, fără menajamente și concesii, a răsunat tot la Ateneu (1 septembrie) în concertul ansamblului Intercontemporain (relatat de Vlad Ghinea), lăsându-ne să medităm asupra a patru originale concertate de György Ligeti, muzici ce provoacă (dincolo de zona de confort) intelectul și imaginația, transmise magnific de interpreți specializați în fenomenul sonor al avangardei.

Vraja mahleriană

Simfonia a IX-a de Mahler este una din acele muzici pe care nu le poți cuprinde cu adevărat decât ascultându-le în sală, mai cu seamă cea ultimă parte, cu durerea imensă și transcendentă, exprimată în nuanțe abia perceptibile, când îți ții răsuflarea (tusea, strănutul...) și, fără să vrei, îți dau la-

crimile, în final. Nici bis nu mai merge, deși ai vrea să-l asculți la infinit pe carismaticul Sir Simon Rattle, la pupitrul Orchestrei Simfonice din Londra.

Publicul Sălii Palatului (din 30 august) – cu o atitudine exemplară – a fost pur și simplu cufundat în, și mesmerizat de sonoritatea ardentă, crepusculară, dar anunțând totodată zorile unei noi ere, ale ultimei simfonii terminate de Mahler. Acest veritabil și emoționant testament stilistic adună ideile componistice într-o polifonie inegalabilă, măturisește fervent sfârșitul unei epoci (ne aflăm în 1909), fiind încărcat deopotrivă de spiritul năvalnic al romantismului, dar și de excentricități moderne.

M-am simțit privilegiată să avem parte, în două seri consecutive, de simfonii mahleriene văzute prin asemenea ochi care au interiorizat demult partitura și acum ne-o redau în viziuni de o concentrare și o putere maximă a transmiterii sonore: mai întâi Zubin Mehta (magistral în *Simfonia a II-a*, alături de Orchestra și Corul Maggio Musicale Fiorentino), apoi Sir Simon Rattle. Și sentimentul acela unic, de ascultător fermecat și transportat în alte lumi, s-a repetat în seara Simfoniei *Turangalila* de Olivier Messiaen (31 august), cu același incomparabil Sir Simon Rattle (despre aceasta citiți mai multe în cronică Irinei Boga).

Adaosuri necesare și utile

După configurarea inițială, „strategică” a Revistei Festivalului, entuziasmul nostru a trebuit bine temperat. Eu, una, mi-aș fi dorit o secțiune mai consistentă a cronicii muzicale, pentru că demult resimt nevoia unor voci noi, *profesioniste* în critica muzicală, care să ghideze publicul și pe muzicieni, deopotrivă, să depășească politețurile gratuite, clișeele și complezența, fără a trece însă niciodată limita bunei educații și a bunului simț muzical.

Am un exemplu în persoana lui Alex Ross de la *The New Yorker*: nu sunt mereu de acord cu el, nu-l consider infailibil, dar mă convinge mereu argumentul celui ce cunoaște mecanismele intime ale muzicii pe care o comentează cu eleganță, fără milă, rareori cu *parti-pris* și mereu bine informat de contextul și profunzimea vieții muzicale în care se mișcă.

Ne mulțumim în acest număr – tipărit și distribuit în sălile de concert, începând cu 4 septembrie – cu patru asemenea cronici muzicale, iar altele își vor găsi locul în secțiunea online a *Blogului de Festival*, beneficiind de deschiderea nelimitată a internetului. În formula tipărită, Revista Festivalului Enescu va mai edita și tipări încă două numere, pe 11 și 18 septembrie.

■ **Valentina Sandu-Dediu,**
muzicolog



Ateneul Român, foto: Andreea Tănase

„Festivalul Enescu a fost un fel de școală de nivel înalt”

Interviu cu dirijorul Christian Badea

realizat de **Ana Sireteanu**

Ce însemnătate are pentru dumneavoastră Festivalul Enescu și ce amintiri aveți de la precedentele ediții la care ați participat?

Amintirile sunt foarte frumoase, în sensul că știu festivalul de la începuturile sale. Eram copil și festivalul a fost o mare surpriză plăcută pentru toată lumea, fiindcă odată veneau cei mai mari artiști ai lumii la București. Aveam ocazia nesperată să vedem în carne și oase și să auzim, pe scenele din București, artiști legendari, iar noi, elevii de la școala de muzică – cum eram și eu – și studenții la Conservator, puteam intra la repetițiile generale. Așa că a fost un fel de școală de nivel înalt. Mi-aduc aminte că am văzut artiști foarte importanți, pe Sviatoslav Richter, pe Isaac Stern și Rostropovici. După ani și ani, am colaborat cu Rostropovici, am studiat cu Henryk Szeryng, care venea la Festivalul Enescu, am studiat cu el ca violonist la Paris, Geneva și, după aceea, în Statele Unite. L-am invitat în orchestra mea și am lucrat împreună, am



Christian Badea, foto: Cristina Tănase

făcut mai multe concerte împreună, iar de el îmi amintesc ca de un om foarte simpatic, pozitiv și constructiv. Deci, era foarte frumos că aveam ocazia să-i vedem la lucru

pe acei oameni foarte importanți din lumea muzicală, pentru care noi, toți tinerii, aveam o mare admirație. Festivalul Enescu a fost de la început ceva absolut special.

În deschiderea concertului din 1 septembrie ați dirijat poemul simfonic enescian *Isis*, o lucrare pe care ați mai interpretat-o tot în Festivalul Enescu, în urmă cu două ediții. Cum ați descrie această lucrare?

Isis este o piesă foarte frumoasă, care beneficiază în primul rând de o orchestrație foarte reușită a lui Pascal Bentoiu. Aceste refaceri, reorchestrări ale pieselor lui Enescu nu sunt întotdeauna reușite, dar *Isis* este. Îmi place piesa foarte mult deoarece are o atmosferă bine definită, evocatoare și unde fiecare instrument – și, spre sfârșit, intervenția corului feminin – au un efect foarte mare. Este o piesă care creează o lume, lucru care nu e ușor de făcut în 14 minute. Am interpretat-o acum patru ani la Festival cu Orchestra Filarmonică din Sankt-Petersburg, care a cântat foarte bine, în colaborare tot cu Corul Academic Radio.

■ **Ana Sireteanu**,
redactor la Radio România Muzical

„Pop, hip-hop sau rock, dar și muzică clasică pentru copiii noștri”

Interviu cu soprana Christiane Karg

realizat de **Ana Sireteanu**

Soprana Christiane Karg a cântat în *Simfonia a II-a* de Mahler, în compania orchestrei Maggio Musicale Fiorentino, condusă de Zubin Mehta, marți, 29 august, la Sala Palatului.

Cum vedeți rolul muzicii clasice în zilele noastre? Credeți că, într-un fel, schimbați lumea prin activitatea dumneavoastră artistică?

Nu, noi nu schimbăm lumea. Din păcate, observăm că lumea înconjurătoare nu poate fi schimbată prin artă. La momentul actual, omenirea se confruntă cu multe probleme, dar cred că pot schimba mici lucruri din jurul meu. Putem ajuta și susține persoanele care se află într-o dificultate în viața lor. Muzica are puterea de a vindeca, de a aduce un strop de bucurie în viețile oamenilor și poate să ne îndepărteze puțin gândurile de lucrurile negative care se întâmplă în lume.

În ceea ce privește muzica clasică, cu toții suntem atacați cu argumentul că ea e veche și se învechește pe zi ce trece. Dintotdeauna a avut un public mai înaintat



Christiane Karg, foto: Gisela Schenker

în vârstă, iar acum cred că înțeleg care este motivul. Eu însămi sunt de vârstă mijlocie, am doi copii, sunt atât de multe lucruri de făcut și, chiar dacă-mi doresc foarte mult să

merg mai des la concerte de muzică clasică, timpul nu-mi permite. Sper ca atunci când voi mai înainta în vârstă să am timpul să asist la concerte și să am ocazia să simt mu-

zica și din perspectiva ascultătorului. Deci consider că e normal ca publicul nostru să fie puțin mai bătrân, pentru că la aceea vârstă îți găsești mai ușor timp să călătorești undeva pentru o săptămână și să te bucuri de un festival.

Cu toate acestea, trebuie să-i educăm pe cei mai tineri decât noi, pe copiii și nepoții noștri de la vârste cât mai mici, să le spunem că muzica clasică nu este ceva extraterestru, ci un lucru foarte firesc în viața noastră. Trebuie să le spunem că putem iubi în același fel atât muzica pop, hip-hop sau rock, cât și muzica clasică. Avantajul este că, pentru cei mici, la început, între toate aceste genuri nu există nicio diferență sau prejudecată, iar acesta este lucrul de care trebuie să ținem cont întotdeauna și de care putem profita în educația lor. Copiii absorb ca un burete ceea ce li se oferă și preiau tot ce pot din informațiile care-i înconjoară; deci, dacă noi le prezentăm muzica clasică, ei se vor apropia și de acest gen, o vor asculta, iar celor mai mulți dintre ei le va plăcea.

■ **Ana Sireteanu**,
redactor la Radio România Muzical



FOTO: ANDREI GÎNDAC

„Iubesc publicul Festivalului, care este extrem de entuziast”

Interviu cu Zubin Mehta

realizat de **Irina Cristina Vasilescu**

Zubin Mehta, președintele de onoare al Festivalului Enescu, a dirijat la București, în două seri consecutive, orchestra și corul Maggio Musicale Fiorentino. Zubin Mehta (87 de ani) participă la Festivalul Enescu din 1964. Este un susținător al muzicii lui George Enescu pe scenele lumii și a contribuit la vizibilitatea internațională a Festivalului. Prezența sa în această ediție a fost un eveniment, răsplătit cu îndelungi aplauze. În prima seară s-a cântat Otello, operă în concert. În a doua seară s-au cântat Preludiul operei Oedip de Enescu și Mahler, Simfonia nr. 2 în do minor. Resurrecția. Am reușit, la finalul repetiției generale cu Otello, să îi adresez câteva întrebări.

Maestre Zubin Mehta, oferiți publicului, în versiune de concert, opera Otello de Giuseppe Verdi. Ce anume v-a făcut să alegeți această partitură pentru actuala ediție a Festivalului?

Am cântat de curând această operă la Florența, cu Maggio Musicale, iar fostul nostru director, domnul Alexander Pereira, a vorbit cu domnul Mihai Constantinescu și ei au stabilit să venim cu Otello. Noi puteam veni și cu Traviata, Don Giovanni sau Carmen, dar ei au ales Otello. Distribuția este cea de la Florența. O distribuție excelentă! Sunt cele mai bune voci masculine din Italia, sunt foarte fericit să lucrez cu ei. Fabio Sartori (interpretul lui Otello) este un mare muzician și un mare tenor! De obicei această combinație nu există. Anastasia Bartoli (Desdemona) este, de asemenea, excelentă. Este o cântăreață nou apărută în lumea noastră, fiica unei alte soprane, Cecilia Gasdia. Sunt foarte mulțumit și de ea. Avem o distribuție fantastică, credeți-mă! Iar baritonul (Luca Salsi), interpretul lui Iago, este cel mai bun din Italia.

Ce anume căutați, din punct de vedere vocal, în interpretul lui Otello?

E un tip de cânt aproape wagnerian. Cineva care cântă Siegmund poate fi și un foarte bun Otello. Siegfried ar fi, poate, prea mult. Dar cântăreți ca Jon Vickers și acum Jonas Kaufmann sunt și foarte buni wagnerieni, deci sunt ideali pentru acest rol. Deoarece Otello trebuie să fie foarte liric, dar și extrem de dramatic. Trebuie să aibă ambele calități.

Sunteți invitat la Festivalul Enescu încă din anul 1964. Care sunt câteva dintre cele mai dragi amintiri ale dumneavoastră de la București?

Prima dată am venit aici cu Filarmonica din Los Angeles. N-o să uit niciodată că în primul concert am cântat Eroica de Beethoven, iar publicul a sărit, pur și simplu, pe scenă, pentru a-i îmbrățișa pe muzicieni. A fost, practic, un gest antisovietic și proamerican. Muzicienii aveau instrumente foarte bune și le-a fost teamă pentru ele în acele clipe, le-a fost teamă că publicul acela entuziast le-ar putea sparge, involuntar. Apoi îmi mai amintesc – cred că asta se întâmpla în 1967 – când a fost invitată și o orchestră rusească în festival. Iar acel concert nu avea public. Așa că directorul festivalului m-a rugat să vin, cu tot cu membrii orchestrei, la concert, să fim parte din public. S-a cântat atunci Simfonia a VIII-a de Șostakovič, care este o creație magistrală. Americanii sunt oameni de bună-credință când vine vorba să dea o mână de ajutor, așa că toată orchestra a fost de acord să mergem la acest concert al ansamblului rus. L-am urmărit atunci pe Kirill Kondrașin dirijându-și orchestra. Concertul a fost foarte bun, iar orchestra Filarmonicii din Los Angeles a ovaționat, în pi-

cioare, la finalul serii, orchestra din Moscova. Mă gândesc acum la faptul că Valeri Gherghiev nu mai dirijează nicăieri și asta mă întristează. Sper ca acest război din Ucraina să înceteze și Gherghiev să fie chemat din nou să dirijeze în întreaga lume. E un muzician foarte bun și un prieten foarte bun cu mine. Nu vreau să-l acuz de susținere politică incorectă, asta ține de viața lui, de convingerile lui personale.

Ce anume v-a făcut să reveniți, în toți acești ani, la București?

Îmi place foarte tare aici, iubesc publicul Festivalului, care este extrem de entuziast. Îmi plac și oamenii care organizează festivalul. Mihai Constantinescu este un bun prieten al meu, iar succesoarei lui, tinerei Cristina Uruc, pe care am cunoscut-o acum, îi doresc succes, sper să se descurce foarte bine.

■ **Irina Cristina Vasilescu,**
realizator Radio România Muzical



Zubin Mehta alături de orchestra și corul Maggio Musicale Fiorentino, foto: Andrei Gîndac

Laureați ai Concursului Internațional George Enescu pe scena Festivalului

Ștefan Aprodu:

„Într-un an m-am schimbat cu totul”

Nu a împlinit încă 20 de ani, dar în 2022 a obținut deja premiul al II-lea la competiția consacrată viorii a Concursului Internațional George Enescu. La propunerea festivalului, va interpreta Aria și scherzino de George Enescu în compania ansamblului Cameristi della Scala, în 4 septembrie, la Ateneul Român. Ștefan Aprodu a avut ocazia să cânte pe scena Ateneului de la 10 ani. Acum este student în Germania, la Hanovra, la clasa de vioară, dar a absolvit și un master de compoziție în Norvegia.

A fost dorința ta să te prezinți la Concursul Enescu sau ai fost încurajat de dascăli tăi?

Cu un an înainte de Concursul George Enescu, am fost la un concurs internațional în Bulgaria, omagiindu-l pe Vasko Abadžiev; am încercat atunci să-mi depășesc propriile așteptări, dificultățile tehnice sau emoționale, am încercat să văd cum este „în lumea mare”, cum este la un concurs de rang internațional, de elită. Am reușit să obțin premiul I acolo și am fost inspirat și de lumea muzicală întâlnită, de elitele românești din ziua de astăzi – și nu numai! –, dar și de dascăli! Am avut foarte multe discuții cu doamna profesoară Magdalena Ursu (pe care am avut-o de la început și cu care am terminat studiile la Colegiul de Muzică Dinu Lipatti din București) despre dorința de a participa la Concursul George Enescu, despre cât de grea este o competiție de asemenea anvergură și cât studiu presupune această pregătire; după concurs, când am luat premiul, mi-a spus că dansa nu a mers atât de mult cu speranța cât am mers eu și că se bucură că eu am fost atât de curajos să merg înainte orice s-ar fi întâmplat.



Ștefan Aprodu

Erai conștient de dificultatea acestei competiții de la București în comparație cu celelalte la care participaseși deja?

Am început să studiez într-un anumit mod, să mă documentez cum ar trebui să-mi fac acest plan de cursă lungă; pot spune că într-un an m-am schimbat cu totul: mental, fizic, spiritual, emoțional. Deci pregătirea a fost cu mult timp înainte și mi-am dat seama că trebuie să gândesc altfel tot „meniul” pentru Concursul George Enescu! Mi-am dat seama cât de important este să fac loc unor pauze și libertăți de la studiu, să-mi încarc bateriile și să mă refac și într-un spațiu lipsit de muzică.

Te preocupă și compoziția?

Nici în vacanțe nu mă pot opri să ascult muzică clasică. Am fost foarte curios să văd cum este muzica și din altă perspectivă și am început să fac niște aranjamente ale partiturilor pentru vioară solo de Johann Sebastian Bach. Am fost inspirat și îndrumat de profesoara mea și de părinții mei să merg mai departe către ceva mai important; am căutat pe internet și am participat la un proiect componistic în Norvegia, care m-a inspirat să încerc să lucrez în paralel și în această direcție. Un profesor a fost impresionat

de talentul fără „carte” al fragmentelor trimise și m-a stimulat să dau examen la o facultate privată din Oslo, unde am fost acceptat și am terminat deja un master.

Interviu realizat de Anca Ioana ANDRIESCU

Benjamin Kruithof:

„Abia aștept să cânt la Ateneul Român”

Tânăru violoncelist luxemburghez este câștigătorul ediției din 2022 a Concursului Internațional George Enescu. Va concerta la Ateneul Român în data de 7 septembrie, alături de East-West Chamber Orchestra, sub bagheta dirijorului Rostislav Krimer.

Va fi prima ta colaborare cu orchestra East-West Chamber Orchestra și dirijorul Rostislav Krimer?

Da, nu am mai lucrat împreună până acum, însă aștept cu nerăbdare. Vom cânta *Concertul pentru violoncel în do major* de Haydn, una dintre piesele mele favorite din întreg repertoriul pentru violoncel, este așa de veselă și scilpitoare, o muzică înviorătoare. Abia aștept să-i cunosc pe muzicieni și să cânt în sala incredibilă a Ateneului Român.



Benjamin Kruithof

Cum lucrezi cu un ansamblu sau un dirijor nou?

Întotdeauna încerc să fac cunoștință cu dirijorul înaintea primei repetiții, pentru a vorbi despre idei muzicale, pentru a-l cunoaște puțin. Apoi, în repetiții, încerc să mă adaptez și să-mi prezint ideile clar. Cred că e important pentru orice orchestră să fii profesionist și politicos, cred că aceasta este, întotdeauna, o cale bună de a începe o nouă colaborare și de a cunoaște oameni noi.

Concertul în do major pentru violoncel și orchestră de Haydn este una dintre cele mai cunoscute lucrări pentru violoncel și orchestră. Cum tratezi o astfel de piesă?

În primul rând, sunt atent la partitură – încerc să studiez notele. Nu ascult înregistrări sau interpretări ale altor oameni. Vreau să-mi formez propria viziune asupra piesei. Deoarece este un concert atât de bine cunoscut, majoritatea soliștilor îl cântă de când sunt foarte tineri. Cumva sunt foarte norocos, deoarece nu am învățat acest concert până anul trecut, când l-am cântat prima dată cu o orchestră, deci este o piesă proaspătă pentru mine. Acest fapt îmi dă posibilitatea de a începe cu propria mea perspectivă, fără vechi obiceiuri din copilărie.

Interviu realizat de Petre FUGACIU

George Todică:

„Enescu, o dragoste la prima întâlnire”

În ediția 2022 a Concursului Internațional George Enescu, premiul al II-lea i-a revenit pianistului George Todică, muzician stabilit în Marea Britanie. În 4 septem-

brie, George Todică va cânta la Ateneul Român cu *Cameristi della Scala* și cu violonistul Ștefan Aprodu, alt laureat al Concursului Internațional George Enescu. George Todică a studiat la Conservatorul Regal din Scoția și la Colegiul Regal de Muzică din Londra; a debutat la Wigmore Hall din Londra în anul 2018 în calitate de Tillet Trust Young Artist și a obținut premiul I în concursuri din Anglia, Italia și Scoția. A susținut concerte și recitaluri pe scene europene renumite iar în domeniul muzicii de cameră colaborează frecvent cu soprana Charlotte Hoather.

A trecut un an de când ai câștigat premiul al doilea în finala Concursului George Enescu de la București. Cu ce amintiri și emoții ai rămas după acest succes extraordinar?

Memoria concursului îmi este încă foarte proaspătă în minte. A fost probabil unul dintre cele mai emoționante momente din cariera mea de pianist: să cânt acasă, să cânt la Ateneu, să cânt cu orchestra. Nu pot să compar experiența cu nimic altceva.

În ce fel s-a schimbat cariera dumneavoastră după ce ai devenit laureat al Concursului Enescu?

După concurs a fost mult mai ușor să-mi creez contacte în România. Am avut o perioadă destul de lungă în care nu am cântat în țară și chiar mi se făcea din ce în ce mai mare dor să revin, astfel încât concursul mi-a oferit oportunitatea de a fi prezent în țară.

În data de 4 septembrie veți reveni pe scena Ateneului Român în cadrul Festivalului Enescu, pentru a cânta împreună cu violonistul Ștefan Aprodu, de asemenea laureat al Concursului Enescu. Ai mai colaborat până acum cu Ștefan Aprodu?

Niciodată și abia aștept să cântăm această piesă de Enescu, *Aria și scherzino*. Va fi o surpriză plăcută pentru amândoi, sunt sigur. *Aria și scherzino* este o miniatură pentru orchestră, acel Enescu dulce pe care îl auzim în *Rapsodii* uneori, îl auzim în sonatele de vioară.

Am observat că în aproape toate programele recitalurilor pe care le susțineți în Marea Britanie includeți și piese de Enescu. Cum este percepută muzica lui în Anglia, unde sunteți stabilit în prezent?



George Todică

Este foarte bine văzută. De multe ori când îl includ pe Enescu, el devine preferatul concertului. Mai tot timpul mi se spune: „N-am auzit niciodată piesa aceasta și chiar m-a încântat foarte mult”. De obicei, la concertele din străinătate vin melomani care preferă programul bine stabilit, Beethoven, Mozart, și cu greu se adaptează la un repertoriu necunoscut, de exemplu Enescu. Este o dragoste la prima întâlnire pentru publicul englez, toți îl iubesc pe Enescu din prima clipă. De aceea am și ținut să-l tot cânt, să-l tot includ în concerte. În această toamnă, am un mic turneu în Anglia și Scoția, în care, bineînțeles, îl voi include din nou. M-am inspirat din *Suita a II-a* și din ideile pe care Enescu le trage din baroc, așa că am creat un program întreg pe această temă, în care voi cânta și *Variațiunile* lui Rahmaninov pe o temă de Corelli, voi cânta și *Tombeau de Couperin* de Ravel. Dar Enescu este, într-un fel, inima acestui turneu.

Interviu realizat de Larisa CLEMPUȘ



Regizorul Toma Enache, foto: Mihail Oprescu



Theodora Sandu, în rolul Marucăi Cantacuzino, foto: Mihail Oprescu

„Enescu este un miracol”

Interviu cu regizorul Toma Enache

realizat de **Ovidiu Șimonca**

Regizorul Toma Enache este aproape gata cu un film despre George Enescu, primul lungmetraj artistic – dedicat compozitorului român – făcut în cinematografia românească. Festivalul Enescu mi-a oferit prilejul să-i pun câteva întrebări despre cum a realizat filmul, unde a filmat și când ar putea avea loc premiera. Regizorul Toma Enache nu a decis încă titlul filmului cu care lungmetrajul va ieși în lume.

Este al treilea film al regizorului intervievat, după Nu sunt faimos, dar sunt aromân (2013), primul film artistic din istorie vorbit în aromână, și Între chin și amin (2019).

De ce ați dorit să faceți un film despre Enescu?

Pentru că Enescu este un miracol. Este al 12-lea născut și totuși singurul copil al familiei, toți cei 11 frați și surori născuți înaintea lui murind de mici sau la naștere. M-am întrebat mereu cât curaj îți trebuie ca, după ce pierzi 11 copii, să mai încerci să faci unul. Și ce șanse sunt ca acest al 12-lea copil să fie genial? Acest lucru este, categoric, de domeniul miracolului.

Cum să nu-ți dorești să faci un film despre un miracol, despre cel mai important compozitor român, care, pe lângă faptul că era un geniu, a avut și o poveste de

viață și de dragoste unice. Un geniu al muzicii care se îndrăgostește de o prințesă. Întreaga viață a lui Enescu pare un scenariu de film. Pentru mine a fost o invitație onorantă să-l scriu.

În plus, așa cum știm, toate popoarele își onorează marile personalități prin cărți și filme. Noi nu avem încă, în 2023, un film artistic despre George Enescu. Vă mai spun, ca o anecdotă, că a mai fost un lucru care m-a convins să aleg acest subiect. Enescu avea dosar la Securitate, care i-a dat numele de cod Enache, adică același cu numele meu de familie.

Ce eveniment din viața lui Enescu a declanșat declinul pentru film?

Nu un eveniment din viața lui Enescu m-a convins că trebuie să fac acest film, ci mai degrabă o imagine – o fotografie a lui, pe patul de moarte, alături de câinele credincios, Mutzerli. N-a fost o decizie ușoară, oricât de drag mi-a fost subiectul, pentru că știam că va fi un film independent, un film de epocă care implică costuri mari și dificultăți, din cauza cărora nici cei care primesc fonduri de sute de mii de euro de la Centrul Național al Cinematografiei nu se încumetă să-l facă.

Unde ați filmat? Cum ați ales spațiile de filmare?

Filmările s-au desfășurat în locații emblematice din Iași: Ateneul Național, Opera Națională, Muzeul Muni-

cipal Regina Maria, Muzeul Național al Literaturii Române, Casa Memorială Mihail Sadoveanu, Muzeul Vasile Pogor – Casa Junimii, Biblioteca Universității Tehnice Gheorghe Asachi, Universitatea de Arte George Enescu, Filarmonica Moldova și Traian Grand Hotel; din București: Ateneul Român și Opera Națională; din Ploiești: Biblioteca Județeană Nicolae Iorga, Muzeul Județean de Artă Prahova Ion Ionescu-Quintus, Filarmonica Paul Constantinescu, Centrul Cultural Sf. Antim; din Tecuci: Muzeul de Istorie Teodor Cincu. Le mulțumesc pe această cale managerilor acestor instituții de cultură și autorităților locale din orașele menționate. Sperăm să încheiem parteneriate și cu Ministerul Culturii și cu prestigiosul Festival Enescu. Și, pentru că am menționat Festivalul Enescu, vă mai spun că cel care compune muzica originală pentru coloana sonoră a filmului nostru este un fost câștigător al marelui premiu al Concursului George Enescu (2014), Sebastian Androne-Nakanishi. Un tânăr extraordinar, primul român care a reușit performanța de a fi desemnat compozitorul anului 2022 în cadrul International Classical Music Awards, care s-a alăturat cu mult entuziasm proiectului nostru.

Cum v-ați ales actorii din rolurile principale?

Așa cum fac întotdeauna, în urma unui casting la care au participat sute de actori. Au fost aleși Mircea Dragoman, actor al Teatrului Evreiesc de Stat din București, să îl interpreteze pe Enescu, și Theodora Sandu, actriță la Teatrul Toma Caragiu din Ploiești, pe Maria Cantacuzino. Din distribuție mai fac parte și remarcabilii actori Constantin Codrescu, Cezara Dafinescu, Manuela Hărăbor, Adrian Titieni, Cristian Sofron, Kira Hagi, Pavel Ulici, Filip Ristovski, Erica Moldovan, Codrin Dănilă.

De unde aveți finanțare?

Baza financiară pentru realizarea acestui film despre George Enescu au constituit-o încasările provenite din filmul meu anterior, *Între chin și amin*, un film despre suferințele din temnițele comuniste, despre ororile Fenomenului Pitești. Filmul poate fi încă vizionat pe Netflix. Poate nu întâmplător, personajul principal din acel film era muzician, un compozitor care cânta la contrabas. Am avut, în plus, susținerea celor doi producători executivi, Martha Maria Mocanu și Elena Enache, a unor oameni care au crezut în acest proiect și l-au susținut, parteneri și sponsori.

Când v-ați dori să lansați filmul?

În prezent suntem în faza de postproducție. Mai avem nevoie de finanțare și sperăm s-o obținem pentru a-l putea finaliza anul acesta. Nu cred că vom reuși să-l lansăm în acest an, așa că cel mai probabil premiera va avea loc anul următor.

Dacă ar fi să spuneți doar o frază despre Enescu, care ar fi?

Enescu e ca un vis împlinit al tuturor românilor.



Mircea Dragoman, în rolul lui Enescu, foto: Mihail Oprescu



foto: Andrada Pavel

O superbă demonstrație: Cristian Măcelaru – Gautier Capuçon

Alex Vasiliu

Într-un „ev aprins” și prin golirea multor cuvinte ale limbii române de semnificațiile superioare unanim acceptate decenii la rând, când se acordă valoare excepțională oricărei manifestări mai răsărite din viața comunității, cuvântul „eveniment” este deplin potrivit Festivalului Internațional George Enescu. Calitatea de eveniment s-a adeverit mereu promovându-se creația lui Enescu în țară, oferindu-li-se muzicienilor străini importanți prilejuri să o cunoască, obișnuind publicul român cu prezența periodică la București și în alte câteva orașe a unor soliști de înaltă calitate, ocazionându-i experiențe unice prin selectarea lucrărilor de patrimoniu din creația muzicală a secolelor trecute, din arhiva deja prețioasă a modernității, din actualitatea ce își așteaptă validarea.

Performanța a marcat duminică 27 august concertul de deschidere a Festivalului. Noul director artistic, Cristian Măcelaru, a folosit două argumente clasice pentru atragerea publicului, alegând capodopere din romantism ce pun în valoare disponibilitățile tehnic-expressive ale orchestrei, și invitând un solist aflat la cota maximă a aprecierilor și expunerii mediatice internaționale. *Captatio benevolentiae* a fost Concertul în si minor de Antonin Dvořák, o simfonie cu violoncel solist, cum poate fi considerat opusul 104, rămas din 1894 până astăzi una dintre cele mai de succes creații.

Cristian Măcelaru și-a urmat obiceiul devenit marcă înregistrată a propriei viziuni dirijorale de a sublinia toate vulturile, meandrele, culorile, contrastele și nuanțele lăsate de compozitori partiturilor. Datoria a fost cu atât mai mare în cazul muzicii lui Dvořák, argument egal de important celor enumerate fiind spectaculozitatea scriiturii pentru orchestră – exprimată prin ardența emoțională, strălucirea solară, amploarea, monumentalitatea sonoră.

Gautier Capuçon a ajuns o vedetă a lumii muzicale. „Vedetă” este, la fel ca „eveniment”, alt cuvânt ce zornăie ca o tinichea în media de tot felul. Mă bucur că pot scrie cuvântul „vedetă” liber de orice rețineră. L-am ascultat interpretând lucrări camerale și concertistice, i-am urmărit clipurile (unele, date, e adevărat, conformismelor de regie ce riscă, de dragul ratingului, proximitatea kitschului), i-am admirat fără sincopă, dincolo de tehnica instrumentală performantă, știința-intuiția-

inspirația luminării fiecărei note așezată de autor în textul muzical, eleganța frazării, comunicativitatea pe corzile violoncelului, păstrarea statutului acestui instrument, cum am menționat, drept cel mai apropiat vocii. Nu întâmplător, unul dintre succesele sale puternic mediatizate (și video) este cântecul celebru al lui Edith Piaf, *Hymne a l'amour (Paris chante toujours)*. Nu întâmplător, a oferit la București, ca bis, *Aria lunii* din opera *Rusalka* de Alexandr Dargomijski.

Deși nu s-a mai întâlnit pe scenă cu Cristian Măcelaru, solistul francez a găsit „lungimea de undă” necesară deplinei relații în simțul acestuia de a valorifica plener sunele, trăsătura de arcuș, respirația frazei – dirijorul fiind la bază violonist!

Muzica lui Enescu nu putea lipsi din primul concert al Festivalului ce îi este dedicat. Potrivită a fost duminică seara programarea *Rapsodiei a II-a în re major opus 11*. Interpretarea reculeasă, fără nuanțe și accente lirice, patetice, s-a dovedit gestul de compasiune al dirijorului și orchestrei pentru victimele tragediei de la Crevedia.

Apartinând, conform obiceiului respectat pretutindeni, exclusiv ansamblului simfonic, partea a II-a a programului a fost nu numai „recitalul” personalității de la pupitru, ci demonstrația sa strălucită că orchestra Filarmonicii din București poate fi inclusă în categoria celor mai performante. Două sunt argumentele: Cristian Măcelaru are știința, harul arhitectului de lucrări simfonice cărora le stabilește formele, proporțiile, înfățișarea, sculptând detaliile și ornamentele cu devoțiunea meseriașului împătimit. Momentul expunerii publice a Suitei din opera *Cavalerul rozelor* de Richard Strauss este deopotrivă auroral pentru domnia sa și pentru orchestră. Acum are loc schimbul de generații – instrumentiștii cu experiență admirabilă decenii la rând și ca soliști (ii numesc aici doar pe oboistul Adrian Petrescu, clarinetistul Emil Vișenescu, flautistul Ion Bogdan Ștefănescu) sunt urmași de tineri câștigători ai Concursului George Enescu. Valoarea profesională, rigoarea, responsabilitatea juriilor conduse de Marin Cazacu, directorul general al Filarmonicii bucureștene, dau roade. Orchestra a fost un multiplu cumul de soliști care s-au înțeles admirabil. Primul concert din ediția 2023 a Festivalului s-a dovedit o superbă demonstrație.

■ Alex Vasiliu,
jurnalist, muzicolog, profesor

Festivalul Enescu,



foto: Cătălina Filip

Compozițiile lui György Ligeti, cântate de Ensemble Intercontemporain

Vlad Ghinea

Actuala ediție a Festivalului Internațional George Enescu se desfășoară într-un an cu o importanță deosebită pentru cultura muzicală universală, în data de 28 mai împlinindu-se 100 de ani de la nașterea lui György Ligeti, compozitor ce a marcat în mod profund avangarda muzicală postbelică. În spiritul festivităților organizate cu ocazia acestui centenar, printre multitudinea de evenimente din programul Festivalului s-a numărat și concertul organizat în data de 1 septembrie 2023 la Ateneul Român, ai cărui protagoniști au fost membrii celebrului *Ensemble Intercontemporain*. Muzicienii aflați sub bagheta dirijorului Pierre Bleuse au propus un portret compozitional Ligeti, pe traseul evoluției stilistice a compozitorului în patru lucrări concertante.

Încă de la primele sunete, *Concertul de cameră pentru 13 instrumente* a captat publicul (nu foarte numeros, dar extrem de receptiv) prin sonoritățile insolite, parcă nepământene, ce se întrepătrund în contextul unor micropolifonii de o subtilitate extremă. Partea a treia (*Movimento preciso e meccanico*, inspirată de *Poemul simfonic pentru 100 de metronoame*, o lucrare precedentă a lui Ligeti) a stimulat măiestria instrumentiștilor, care au creat un joc timbral inedit, cu vădită trimitere la un ansamblu de metronoame.

Concertul pentru pian și orchestră constituie o reală provocare pentru solist, integrat aproape permanent în țesătura orchestrală, iar pianistul Sébastien Vichard – cu un tușeu remarcabil și de o largă paletă dinamică – a fost un partener excelent. Simbioza dintre solist și ansamblu s-a remarcat inclusiv în contextul momentelor de complexitate ritmică (inspirate de polifoniile de ritmuri africane), unde precizia intervențiilor din cadrul dialogurilor a beneficiat de o expresivitate pronunțată.

Un adevărat anti-concert: așa am putea caracteriza *Concertul pentru violoncel și*

orchestră, care înfățișează o încorporare cvasi-totală a solistului în scriitura de ansamblu. Mai mult decât atât, solistul nu epatează decât spre final prin bravură instrumentală, virtuozitatea situându-se mai tot timpul în sfera subtilităților dinamice și timbrale. Începutul în *pianissimo possibile* (aproape imperceptibil) sau pasajele hipnotizante de unison cu ansamblul au constituit prilejuri pentru violoncelistul Renaud Déjardin de a-și evidenția sensibilitatea și capacitatea de a construi discursul muzical într-o sinergie totală împreună cu orchestra.

Mai apropiat de convențiile clasice ale genului, *Concertul pentru vioară și orchestră* înfățișează maniera extraordinară a lui Ligeti de a lucra cu sonoritățile folclorice est-europene, așa cum poate fi întâlnit în intervențiile ocarinelor, redade într-o culoare timbrală specială de către muzicienii francezi. La rândul său, violonista Jeanne-Marie Conquer a ilustrat o gândire muzicală matură, potențată de o sensibilitate aparte și de o tehnică instrumentală excelentă, acestea fiind elemente esențiale în realizarea dialogurilor cu orchestra și mai ales în creionarea discursului muzical din cele două cadențe solistice.

Având în spate o istorie de peste patru decenii în promovarea muzicii noi, *Ensemble Intercontemporain* rămâne și astăzi un fenomen cu totul aparte. Alcătuit din muzicieni de un înalt profesionalism, acest ansamblu cameral a oferit în Sala Mare a Ateneului un adevărat spectacol sonor, ce a cuprins atât momente de o subtilitate rară, cât și tensiuni de o forță orchestrală incredibilă. Evident, acest rezultat se datorează într-o mare măsură dirijorului Pierre Bleuse (remarcabil prin gestul precis și expresiv), care continuă să mențină *Ensemble Intercontemporain* în eșalonul de top al ansamblurilor din sfera muzicii academice.

■ Vlad Ghinea,
muzicolog

prima săptămână

Magia vrăjitorului cel bun: *Simon says!*

Irina Boga

După o fenomenală interpretare a *Simfoniei a IX-a* de Gustav Mahler, a doua întâlnire cu Orchestra Simfonică din Londra sub conducerea lui Sir Simon Rattle a ridicat ștacheta și mai sus, dacă era posibil.

Pentru început, un crâmpet de Enescu necunoscut, intim și cald, sensibil și reținut, dar totodată atât de plin de semnificație, *Voix de la nature*. Rattle intuiește perfect, în acest moment rățacit al unui proiect de triptic, sinuosul melopeei aproape de ordin oedipian, într-o deslușire străvezie și delicată. Sens și intimitate, o stratificare progresivă a vocilor în evoluție, cu identificarea subtilă a coloritului intonațional specific enescian.

Ascultând apoi *Turangalîla* lui Olivier Messiaen, mă întrebam ce s-a schimbat din 2 decembrie 1949 – de la premiera cu Boston Philharmonic dirijată de tânărul Leonard Bernstein – și până astăzi (31 august 2023). O partitură violentă și țipătoare, care vehiculează terenul poetic al iubirii, dar într-o tălmăcire mundană și frustă, un limbaj aparent agresiv care l-a determinat pe Pierre Boulez să pomenească de „o muzică de bordel” sau pe Richard Taruskin să postuleze unul dintre marile monumente de „sacro-porn”. Este evident că și astăzi muzica încă nelămurește o parte semnificativă a publicului. Dar, în același timp, are o forță neobișnuită – poate pe care doar la Stravinski sau Bartók am mai resimțit-o – de a revigora resorturile ancestrale închise în noi, printr-un apel fără menajamente la o ritmică având valențe de mandală – totul este conectat!

Trebuie să recunoaștem inocența lui Messiaen, onestitatea unui limbaj care postulează, aici, apoteoză ritmului, fie el cinematic, cu durate adăugate, nonretrogradabil sau dispus în moduri, căruia i se adaugă jocul uimitor al sonorităților modurilor cu transpoziție limitată. Iar Rattle și orchestra londoneză au identificat fiecare intenție a partiturii, punând în valoare culori de o finețe incredibilă. Dozările milimetrice între partide, fidelitatea emisiei suflătorilor, coeziunea și omogenitatea partidelor de coarde, pe scurt, totalitatea intervențiilor ansamblului mare în dialog cu prezențele solistice s-au concentrat într-o țesătură nevăzută și vrăjită, coordonată fluid de prezența magicianului bun, Sir Simon. Asemeni jocului de copii, semn al unei încredere desăvârșite, muzicienii impecabili așteptau

semnalul, cerința, și răspundeau fără ezitare: *Simon says!*

Obsedat de aspectul sacru, Messiaen părește cu această simfonie-gigant sfera lucrărilor cu motivație religioasă pentru a investiga esența iubirii, pe fundalul unui termen poetic din sanscrită ce alunecă între metafora trecerii timpului (*Turanga*) și fanatismul și visceralul vieții (*Lîla*). Cu toate acestea, compozitorul pare mai degrabă atras de sonoritatea titlului decât de semnificație, oferind ascultătorilor, pe parcursul a zece mișcări simfonice, o dragoste cu ritm și puls, pasională dar și tandră, în contraste violente și fără pregătire.

Chant d'amour cu latura sa mundană, nerăbdătoare și agresiv viscerală, alunecă în reveniri sale, sub mâna grăitoare a lui Rattle, și către tандru visător. Calității culorilor de *piano*, *pianissimo*, pe care ansamblul găsește resursele de a le diferenția aproape de sfera idealului – tandru și bizar, eteric și nocturn, ca într-un vis (*Joie du sang des étoiles*) – îi răspund răbufniri frenetice, de o energie explozivă, în clusterelor și disonanțe aproape ridicole ale alăturilor, de natura ecourilor unui Broadway deformat (*Turangalîla* sau reafirmarea temelor iubirii sau statuii).

Messiaen construiește personaje ritmice, iar colaborarea generoasei și diversei partide de percuție în combinații cu alte instrumente vine să remodeleze componenta timbrală către sonorități noi. Pianul solist (Peter Donohoe) este în fapt un liant și totodată o prelungire a percuției, cu efecte strălucitoare de viteză. Cu folosirea ondes Martenot (Cynthia Millar), Messiaen nu vine să ne liniștească. Sonoritățile bizare și parcă rupte din altă constelație imprimă întregului emblema fantasticului, defazând definitiv universul acestei muzici de realitate. Messiaen dovedește că sacrul îl regăsim și dincolo de divinitatea creștină, în iubire dar și în ritual. Iar *Turangalîla*, în opinia mea, este un ritual ancestral al descoperirii și devenirii, unde angrenaje ritmice produc transa, în timp ce finețea intelectuală a iubirii este demontată (sau completată) de bestialul supraviețuirii, organicul vieții. Interpretarea londoneză în concepția lui Simon Rattle ne-a proiectat fără dubii în timpuri originare sau în altă galaxie, atât de depărtată de a noastră.

■ Irina Boga,
muzicolog



foto: Alex Damian



Tenorul Matthias Goerne și WDR Köln, foto: Cătălina Filip

O orchestră copleșitoare pe un traseu neconvențional: WDR Köln

Sabina Ulubeanu

După-amiaza de 29 septembrie 2023 a oferit publicului de la Ateneul Român prilejul de a se întâlni cu muzica a trei secole consecutive, într-un traseu ce a parcurs o curbă neconvențională, de la contemporaneitate la romantism târziu și modernism. Orchestra simfonică WDR din Köln, condusă de Cristian Măcelaru, a deschis concertul cu miniatura simfonică *Formido* (2021) de Dan Dediu. Comandă a WDR, în cadrul unui proiect amplu ce a cuprins zece lucrări sub titulatura *Miniaturi ale timpului*, lucrarea *Formido* reușește, în doar cinci minute, să surprindă aspectele profunde ale spaimei, sentimentul care dă și titlul compoziției. Deși foarte rapidă și scurtă, ea nu este „grăbită”, ci o percepem așezat, într-un firesc familiar.

Construcția se bazează pe elemente tematice recunoscibile, mici coșmaruri contemporane, recurente, orchestrate spectaculos, dar și pe alternanțele tutti, în ritmuri frenetice, cu momentele solistice care dilată și materia sonoră, și percepția ei temporală, prin alegeri timbrale nu doar ingenioase, dar și semnificative (impresionant soloul de trombon).

Suprapunerile compartimentelor orchestrale, peste care se așază obsesiv strălucirea rece, dar niciodată distantă a vibrafonului, se contopesc spre final într-un fals unison, căci doar ritmul este unificator, ca și cum toate temerile și angoasele contemporane ar avea același fundament bulversant și adânc – spectrul necunoscutului, cel care ne bântuie fără rezolvare. Orchestra, absolut copleșitoare! Un ansamblu predominant tânăr, cu energie și rafinament, care a făcut cu multă grație tranziția spre următoarea lucrare.

Selecțiunile din ciclul de lieduri *Cornul fermecat al băiatului* (1887-1891), orchestrate recent (2013-2014) cu acribie și profundă cunoaștere mahleriană de Detlev Glanert, au fost conduse cu finețe și ingeniozitate de Cristian Măcelaru, pentru a crea un dialog fabulos între Matthias Goerne și instrumentiști.

Vocea baritonului german, un uriaș specialist al repertoriului de lied și al

celui wagnerian, a surprins toate fațetele emoționale, unele nebănuite, ale textelor aparent simple, populare, dar de fapt pline de miez, de un romantism ingenuu și cuceritor. Matthias Goerne a captivat de la primul sunet prin vocea sa formidabilă, când caldă, când amenințătoare sau jucăușă, fără a recurge la artificii teatrale, ci trăind fiecare frază la o înălțime spirituală rară, dublată de o dorință de a releva în primul rând muzica, pentru a ne atrage și pe noi iremediabil în vraja creației de magnifică sa conexiune cu partitura și publicul.

Partea a doua a concertului ne-a dăruit prilejul de a aprecia la maximum posibilitățile expresive ale orchestrei germane, la pupitrul căreia Cristian Măcelaru se simte atât de confortabil. *Prințul cioplit în lemn* de Béla Bartók (1917) este o muzică de balet într-un act și 13 tablouri, care funcționează însă tematic și afectiv inseparabile. Cristian Măcelaru este un adevărat *storyteller*, creează o țesătură densă în care toate firele poveștii relevă grijă față de fiecare detaliu de orchestrație. De la structura caldă a introducerii, în care întreaga orchestră se adună subtil pe o fundamentală gravă, construind filonul melodice poate cel mai modern, aproape spectral, al lucrării cu rezonanțe deopotrivă postromantice și impresioniste, special dorite de Bartók, până la incisivitatea „mecanică” a coardelor *col legno* în momentul aducerii la viață a prințului de lemn, Măcelaru pictează în sunet, în slujba poveștii.

Sub bagheta sa, atmosfera specifică basmului nu este în niciun moment subordonată ierarhic aparatului orchestral monumental folosit de Bartók, iar justa proporție dintre momentele pline și cele camerale reprezintă o sursă de captare continuă a atenției ascultătorului, care rămâne subjugat până la final.

Întreg concertul a fost o poartă către capodopere mai puțin cunoscute, pe care le vom avea ca reper în interpretarea minunatei orchestre WDR din Köln și a dirijorului ei principal.

■ Sabina Ulubeanu,
compozitoare și fotografă



Corul Madrigal, 1988, foto: Agerpres

Madrigalul și Festivalul Enescu

Monica Isăcescu Lup

În 2023, Corul Național de Cameră Madrigal – Marin Constantin a sărbătorit 60 de ani de la primul său concert, susținut pe 7 iulie 1963 la Teatrul de Stat din Brașov. Ansamblul era alcătuit pe atunci din studenți ai Conservatorului de Muzică Ciprian Porumbescu, mobilizați de energia și carisma dirijorului Marin Constantin, tânăr profesor al instituției. Succesul în sine al formației a fost discutat într-o cantitate impresionantă de literatură de specialitate, cronici muzicale și volume monografice. În acești 60 de ani s-a scris fără încetare despre ceea ce și în acest moment este considerat a fi un fenomen al interpretării muzicale vocale în România.

Această abundență de informații a menținut permanent în atenție formația, lucru benefic prin raportare la publicul larg, dar care a stârnit și suspiciuni ori chiar reacții mai puțin prietenoase în rândul breslei, rămase undeva în subsolurile conștiinței. Și asta pentru că, înainte de 1989, Madrigalul a fost cârmuit de un dirijor al cărui talent de a tăia valurile mergea mână în mână cu abilitatea de a pluti pe apele politicii culturale impuse de regimul comunist.

Cum a reușit Madrigalul să se mențină permanent în linia întâi a ansamblurilor muzicale românești, fără a face compromisuri repertoriale majore și abordând un corpus de lucrări chiar „interzise” uneori? Oricât mi-aș dori, nu am toate răspunsurile.

Muzica psaltică și colindul

Documentarea la Arhivele Naționale ori în fondurile Consiliului Național de Studiere a Arhivelor Securității nu ne oferă foarte multe surprize. Agenții aparatului de securitate nu păreau deloc interesați de conținutul programelor de concert ale Corului Madrigal; în mod cu totul neașteptat, dirijorul Marin Constantin nu deține la CNSAS niciunul dintre tipurile de dosare care la alți muzicieni se întind pe mii de pagini și care ne-ar fi putut oferi informații prețioase cu privire la felul cum vechiul regim se raporta la acțiunile muzicale ale ansamblului (concerte, discuri sau turnee internaționale), în timp ce la Arhivele Naționale este păstrat dosarul de cadre al dirijorului Marin Constantin, ca membru al CC al PCR, ce cuprinde o prezentare a activității sale, în mai multe exemplare identice.

Reiese faptul că, exercitându-și profesia, Marin Constantin și-a creat o carte de vizită bine văzută de regim. Membru în Consiliul Central al Sindicatelor și membru în

Comitetul Municipal PCR București (1966-1970), președinte al Consiliului artistic al Ansamblului UTC și deputat în Marea Adunare Națională (din 1975), a reușit să adoarmă vigilența autorităților și să le ofere, în aparență, ceea ce își doreau, iar în fapt, să nu renunțe la calitatea creațiilor muzicale prezentate, la un bun-gust exemplar, ba mai mult, să devină promotorul unor genuri de neabordat în anii 1960-1980 în sălile de concert: muzica psaltică și colindul.

Și dacă Madrigalul sărbătorește 60 de ani de la momentul înființării sale, putem la fel de bine să numărăm 59 de ani de la botezul său internațional: prima participare la Festivalul George Enescu, un eveniment care s-a născut la rândul său din dorința regimului comunist de a valorifica numele lui Enescu, de a arăta lumii recunoașterea de care se bucura în țara lui compozitorul care alesese să plece dintr-o Românie ce nu mai corespondea principiilor sale. Prin acest festival, țara lui Enescu voia să se arate lumii drept un actor cu depline drepturi în lumea muzicală internațională, capabilă să susțină financiar un festival de dimensiuni impresionante (dovadă a unei economii înfloritoare) și în același timp să demonstreze – prin formațiile românești și soliștii autohtoni – că reprezintă o putere culturală comparabilă cu cele din Vest.

Simț al timpului său și fler, la Marin Constantin

Ce aduce Madrigalul în acest context? În primul rând, tipologia privilegiată în epocă: *ansamblu coral*, adică vehiculul unor creații muzicale pe versuri ce se doreau a fi ideologizate. Realismul socialist își găsisse perfecta reflecție în piesele corale simple, cu un mesaj clar ce trebuia să ajungă într-un mod direct la popor. În al doilea rând, pe măsură ce devine cunoscut, datorită unui nivel cu adevărat înalt de performanță artistică și prin eforturile lui Marin Constantin, ansamblul primește tot mai multe invitații de a concerta în străinătate, i se atribuie eticheta de „ambasador al muzicii românești peste hotare”, răspunzând astfel dezideratului regimului comunist de a face cât mai cunoscută valoarea culturii naționale, de pe o poziție egală cu cea a țărilor dezvoltate din Occident. Astfel că formația devine un portdrapel al creației românești contemporane, imposibil de trecut cu vederea când se pune problema realizării desfășurătorului Festivalului Enescu. Cu un simț extraordinar al timpului său și în același timp cu un fler pe care mulți dintre creatorii de brand din zilele



Programul Festivalului în 2003

noastre și-ar dori să-l aibă, Marin Constantin construiește o imagine impecabilă nu doar sieși, ci și ansamblului Madrigal, nelipsit de pe scenele muzicale românești, cu o continuitate probabil neegalată de altă formație.

Trei tipuri de repertoriu

Prima ediție a Festivalului Enescu de după înființarea Madrigalului, cea din 1964, cuprinde nu una, ci două apariții ale ansamblului: în concertul cameral cu mai multe ansambluri invitate din 15 septembrie, cu un grupaj de piese semnate de Ignazio Donati, Claudin de Sermisy, Thomas Weelkes, Marțian Negrea, Mihail Jora, Ștefan Popescu, dar și în *Magnificat* de Bach, pe 19 septembrie, în Studioul Radio, în concertul susținut împreună de Orchestra Simfonică a Cinematografiei, dirijată de Paul Popescu. Se conturează deja cele trei tipuri de repertoriu: *creația contemporană românească, muzica veche românească și europeană (Renaștere și Baroc) și marile opusuri vocal-simfonice baroce și clasice.*

Încă din vara anului 1966, invitat să concerteze la Festivalul de Muzică Veche de la Bydgoszcz (Polonia), Marin Constantin și-a pus problema de a interpreta, împreună cu ansamblul său, muzică veche românească, astfel că – printr-o ingenioasă punere în pagină – în repertoriul Madrigalului va intra creația bizantină, psaltică (neagreată de autorități în spațiul public, declarat ateist, și tolerată în biserică), mizându-se pe caracterul „vechi” al acestei muzici.

În 1981, în ediția festivalieră ce marca centenarul nașterii lui Enescu, Madrigalul prezintă la Ateneul Român pe 25 septembrie, un program de muzică românească ce se deschide cu *Omagiu lui George Enescu*, un madrigal compus de Doru Popovici, și continuă cu lucrări de Roman Vlad, Johannes Honnerus, Dan Buciu, Mihai Moldovan, Corneliu Cezar, Dinu Petrescu și Liviu Glodeanu. Printre ele Marin Constantin integrează și imnul psaltic de secol XVIII, *Aghios, o, Theos* de Filothei Sin Agăi Jipei, lucrare ce avea să devină una dintre semnăturile muzicale ale formației, într-o etalare a diverselor direcții ale muzicii românești de-a lungul timpului.

Imixtiunea politicului

Această linie repertorială mixtă (Renaștere, muzică veche românească, creații ale compozitorilor români contemporani) este continuată și în ediția 1985 a Festivalului. Din programele celor două concerte (25 și 27 septembrie)

face parte *Ritual pentru setea de pământului* de Myriam Marbe, interpretată pentru a 300-a oară de ansamblu, așa cum apare precizat în cronicile vremii.

Cea de-a XI-a ediție a Festivalului Enescu (1988) a coincis cu aniversarea a 25 de ani de la înființarea Madrigalului. Amplasamentul coriștilor pe scena Ateneului Român (17 septembrie) a ținut cont de vechimea lor în ansamblu: în rândul întâi au fost așezați cei șapte membri fondatori, iar în rândurile următoare cei care făceau parte din cor de 24, 18, 10 ani și, la final, cei mai tineri, formați din perioada studenției. Pentru prima oară, în programul prezentat de coriști se strecoară și lucrări „patriotice”, așa cum era piesa lui Radu Paladi intitulată *El, cel mai iubit* sau cea semnată chiar de Marin Constantin, *Făgașuri străbune*, un semn al puternicei imixțiuni a politicului în viața muzicală a acelor timpuri. Avea să fie ultima ediție desfășurată sub regimul comunist.

Ce propune Madrigalul, după 1990, în Festivalul Enescu

În 1991, în primul Festival derulat în zorii libertății democratice, Madrigalul a avut nu mai puțin de trei apariții: două dintre ele, pe 7 și 8 septembrie, în opusuri vocal-simfonice (*Missa încoronării* de Mozart, împreună cu Corul și Orchestra Națională Radio, dirijor Iosif Conta, și, în primă audiție românească, *Missa Brevis St. Ioannis de Deo* de Joseph Haydn, o colaborare cu orchestra Virtuozii din București și dirijorul Horia Andreescu) și o a treia pe 19 septembrie – concertul în exclusivitate al formației, cu lucrări de Palestrina, Carl Orff, György Ligeti (*Hälfte des Lebens* – primă audiție), Cornel Țăranu (*Testamentul călugăriței Theofana* – primă audiție) și Krzysztof Penderecki (*Stabat Mater*), ce s-a dovedit a fi, după cum scria Radu Gheciu în caietul-program al Festivalului, „un eveniment în cadrul unui eveniment”.

În ediția derulată în 1995, *Madrigalul* este prezent din nou, în Sala Parlamentului, cu un program mixt (madrigale și motete renaștentiste, piese de compozitori contemporani, la care se adaugă György Ligeti, care se dovedește un creator preferat de dirijorul Marin Constantin).

Creșterea bugetului acordat Festivalului se traduce într-o îmbogățire a ofertei muzicale: revenirea în România a celui mai cunoscut discipol al lui Enescu, violonistul Yehudi Menuhin, ca președinte de onoare al seriei de evenimente, montarea operei *Oedip* în regia revoluționară, la propriu și la figurat, a lui Andrei Șerban sunt doar câteva dintre elementele care vorbesc despre intrarea Festivalului pe un alt drum.

Odată cu el, și Madrigalul își îmbogățește în 1998 oferta repertorială și participă cu un concert (11 septembrie) în cadrul seriei *Bach by Midnight*. Concertul – deși inclus sub acest generic ofertant – figurează în categoria „alte evenimente”, așa cum se întâmplă și în 2001, cu un nou concert pe care Madrigalul îl susține, într-un inspirat contrapunct timbral, împreună cu Studioul de Muzică Veche. Liliana Constantinescu, în revista *Melos* din septembrie 2001, consideră că această clasare a concertelor corale în categoria „alte manifestări” dovedește „unele rezerve ale autorilor programului față de genurile corale”, în principal din cauza experienței comuniste nefaste; o reacție nemeritată de respingere, după lunga perioadă în care impunerea în stagiuni a ansamblurilor corale și a muzicii românești ideologizate era politica oficială.

Tată și fiu, împreună pe scenă în 2007

După o ediție 2003 fără surprize repertoriale, apoi o ediție 2005 din care Madrigalul lipsește (pentru prima oară în istoria Festivalului), ansamblul se află în lumina tuturor reflectoarelor în concertul de închidere a ediției 2007, pe 23 septembrie, când dirijorul Ion Marin, fiul lui Marin Constantin, dirijează Orchestra Filarmonicii din München (aflată la a doua sa prezență în România, după legendara apariție împreună cu Sergiu Celibidache), într-un program în care au fost alăturate *Simfonia I* de Enescu

și cantata *Carmina Burana* de Carl Orff, pentru această ultimă lucrare orchestra unindu-și forțele cu ale Corului Filarmonicii George Enescu, Corului de copii Radio, ale Madrigalului și ale soliștilor Simina Ivan, Cosmin Ifrim și Ștefan Ignat. La sfârșitul concertului, cei doi dirijori, tată și fiu, apar împreună pe scenă pentru a mulțumi aplauzelor, într-un moment încărcat de semnificații muzicale și personale.

Deși numele lui Marin Constantin rămâne pe afișul ediției 2009 a Festivalului, dirijorul-fondator al ansamblului predă conducerea Madrigalului lui Voicu Popescu, fost „madrigalist” devenit dirijor, timp de decenii, al Corului de copii Radio. O predare de ștafetă cum nu se poate mai firească, într-un eveniment din cadrul Concertelor de la miezul nopții, în care formația corală are o „prestație suverană” (Costin Popa – *Festivalul George Enescu. Zece ediții, 2003-2021*, Editura Akakia, 2023, p. 196), colaborând cu Orchestra de cameră a Filarmonicii din Bremen și cu dirijorul Louis Langrée, în *Missa K427 în do minor* de Mozart, din garnitura solistică detașându-se soprana Natalie Dessay.

Împliniri și dezamăgiri

Purtând cu sine împliniri importante („cele personale se leagă de familia mea și de sănătate. Împlinirile profesionale sunt corurile pe care le-am dirijat, culminând cu Madrigalul; satisfacția străduințelor didactice academice; aflarea căilor celor mai eficiente în creația interpretativă și componistică.”), dar și dezamăgiri („imposibilitatea omească de a cuprinde pe de-a-ntregul complexitatea domeniilor de activitate propuse; lupta pentru asigurarea unei existențe artistice în împrejurări capricioase și uneori vitrege; desfășurarea vieții mele nu mi-a dăruit suficientă tihnă pentru a trăi și a gusta pe deplin farmecul existențial al copiilor mei”), după cum declara pentru *Jurnalul național* în februarie 2010, Marin Constantin își ia rămas-bun de la scenă și de la viață în prima zi a anului 2011, punând punct, fără doar și poate, unei ere irepetabile din istoria ansamblului.

În mod firesc, apariția corului în ediția 2011 a Festivalului Enescu a fost dedicată memoriei celui care s-a identificat cu Madrigalul timp de mai bine de patru decenii. Sub conducerea lui Voicu Popescu și cu implicarea unor artiști de renume, aflați la o primă colaborare cu ansamblul – actrița Rodica Mandache, dansatorii Monica Petrică și Răzvan Mazilu –, corul face o reverență regretatului său părinte în seara zilei de 8 septembrie. Prezentarea spectacolului multimedia a fost asigurată de Marius Constantinescu, realizator TVR, care descria programul serii ca pe o succesiune de tablouri, „ca într-o *Bottega rinascimentale*, fructul maestrului și al ucenicilor lui, maestru care putea să insiste o oră întregă pe studiul unei singure fraze din *Soave fia il morir de Palestrina*, exemplificând cu decenii întregi de istorie și artă renaștentistă”.



Corul Madrigal, 2023

Tot Marius Constantinescu este cel care va prezenta și concertul aniversar *Madrigal 50* din 2013, când – sub conducerea creativului și mereu proaspătului dirijor Voicu Popescu – cei 39 de artiști au oferit o selecție de lucrări reunite sub titlul *Missa Renașterii Europene*. Pe scena Festivalului a urcat și Daniela Popescu, președinta Federației Europene a Cluburilor UNESCO, pentru a oferi ansamblului diploma și Trofeul UNESCO *50 de ani de excelență în patrimoniul universal*. În același spirit, al conturării unei jumătăți de veac de activitate neîntreruptă, programul s-a încheiat cu o piesă în primă audiție absolută, dedicată Corului Madrigal de către compozitorul Dan Dediu – *Exultate*, lucrare în stil neogregorian/bizantin.

Anna Ungureanu, la conducerea ansamblului din 2015

Din 2015, la conducerea ansamblului este Anna Ungureanu, discipolă a lui Marin Constantin. În mod simbolic, marcând poate acest nou început din viața corului, prezența tinerei dirigoare este programată în prima zi de Festival, pe 27 august. „Un onorant semn de normalitate”, consideră Costin Popa, ținând cont de cele peste cinci decenii în care Madrigalul a reprezentat una dintre mărcile culturale ale României. Ars nova și Renașterea au fost perioadele ce s-au regăsit în programul formației, propus în alternanță cu ansamblul Codex, de la baladele lui Guillaume Machaut la madrigalele lui Claudio Monteverdi.

Corul își adăugase titlaturii sale celebre și numele fondatorului său, devenind Madrigal - Marin Constantin. După apreciatul concert din 2017, când a prezentat lucrări mozartiene împreună cu Ensemble Instrumental de Paris, condus de Christian Ciucă, și cu o garnitură solistică valoroasă, și după spectacolul conceput de Michel Keustermans, *La Cetra d'Orfeo*, Madrigalul revine din nou în acest an pe scena Festivalului Enescu, pentru a marca o nouă aniversare printr-o selecție de lucrări renaștentiste, pigmentate și completate expresiv cu un fragment din piesa *Flăcări și roți* de Corneliu Cezar și de colorata *Missa Criola* scrisă de argentinianul Ariel Ramirez.

Istoria continuă să se scrie sub ochii noștri, publicul acestei spectaculoase ediții 2023 a Festivalului Internațional George Enescu și totodată al acestei legende a muzicii românești, numită Madrigal.

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

Nota redacției: Concertul Corului național de cameră Madrigal – Marin Constantin, sub bagheta Annei Ungureanu, este programat pe 7 septembrie, la Ateneu, în seria Concertelor de la miezul nopții.

Louise Farrenc, portretul unei compozitoare

Monica Isăcescu Lup

A afirma astăzi că talentul componistic nu este un atribut exclusiv masculin e o banalitate, însă știm că lucrurile nu au stat dintotdeauna așa. Până în secolul XX, rolul femeii în societate și poziția sa în cadrul familiei, lipsa accesului la o educație de specialitate au făcut ca exemplele de compozitoare să fie destul de rare. Cercetările recente în arhive au adus treptat la lumină lucrările unor adevărate pioniere, precum Hildegard von Bingen, Élisabeth Jacquet de La Guerre, Barbara Strozzi, Anna Bon, Louise Farrenc, Ethel Smyth, Amy Beach, care s-au adăugat – în repertoriile instituțiilor muzicale – creațiilor unor compozitoare pe care o anumită conjunctură familială le-a menținut în atenția publică: Clara Schumann, soția lui Robert, Fanny Mendelssohn, sora lui Felix, sau Alma Mahler, soția lui Gustav.

În această enumerare, cazul compozitoare și pianistei franceze Louise Farrenc este special, datorită portilor pe care ea a reușit să le deschidă, ca femeie, pentru prima oară. Căci Louise Farrenc a fost *prima compozitoare care a scris vreodată o simfonie*. Și nu s-a oprit după prima, dând la iveală alte două lucrări de acest gen. A fost *prima femeie care a predat la Conservatorul din Paris*. Și chiar dacă i s-au încredințat, ca eleve doar fete, faptul în sine își păstrează valoarea istorică. Ba mai mult de atât: fiind conștientă de inegalitatea veniturilor sale cu ale bărbaților compozitori sau profesori, Louise Farrenc a avut curajul de a-și cere drepturile. Iar gestul ei nu a fost în zadar, solicitările fiindu-i îndeplinite.

Două tablouri – unul realizat de un pictor anonim în 1855 și un al doilea semnat de Luigi Rubio în 1835 – ne arată trăsăturile fine și aspectul delicat al Louisei Farrenc.

Născută la Paris în 1804, într-o familie de sculptori de origine boemiană, Louise a început studiul pianului în copilărie cu Cécile Soria, o discipolă a lui Clementi, și a continuat cu alte două personalități ale timpului, Ignaz Moscheles și Johann Nepomuk Hummel, și, întrucât la Conservatorul din Paris nu erau permise fete pentru a studia compoziția, a luat lecții particulare de la Anton Reicha, printre elevii cărui s-au numărat și Franz Liszt, Hector Berlioz, Charles Gounod și César Franck.

Ceea ce e diferit în cazul Louise Farrenc, față de cazurile altor femei compozitoare, care nu au reușit să-și împlinească vocația, a fost sprijinul de care s-a bucurat în familie. Părinții ei au fost suficient de deschiși pentru a o încuraja să meargă pe acest drum și, deși își întrerupe studiile la vârsta de 17 ani pentru a se căsători cu Aristide Farrenc, un flautist cu 10 ani mai în vârstă ca ea, găsește în acesta un partener de viață, dar și de muzică. Au susținut recitaluri flaut-pian colindând Franța, apoi au fondat Éditions Farrenc, o editură de succes, unde Louise și-a putut publica lucrările. Interesul amândurora pentru muzica veche s-a concretizat în apariția unei antologii de 23 de volume cu piese pentru pian și clavecin, intitulată *Le Trésor des pianistes*, alcătuită de tânără muziciană.

Aristide Farrenc și-a încurajat soția să continue să compună, fiind conștient de talentul ei special, și i-a editat partiturile pe care ea, din prea multă modestie, dorea să le păstreze în sertar. Louise a scris două uverturi (lăudate de Berlioz), trei simfonii, muzică de cameră (inclusiv un foarte apreciat *Nonet*) și vocală, numeroase lucrări de virtuozitate pentru pian, inclusiv cicluri de variațiuni pe teme de Gioachino Rossini, Karl Maria von Weber, Giacomo Meyerbeer, Gaetano Donizetti și Aristide Farrenc. Când



Louise Farrenc, pictură de Luigi Rubio, 1835

fiica ei a murit, la doar 33 de ani, Louise a renunțat să mai compună, rezumându-se la pedagogie, iar după momentul plecării sale la cele veșnice, creațiile ei – apreciate de contemporani – au intrat într-un nemeritat con de umbră.

„O compozitoare de o distincție considerabilă” erau cuvintele ce o descriu în 1875, în necrologul care i s-a publicat în *The New York Times*. Avem șansa de a redescoperi această distincție și de a onora o personalitate muzicală provenită din lumea lui Weber, Schubert sau Mendelssohn: Louise Farrenc.

■ Monica Isăcescu Lup,
realizator Radio România Muzical

Nota redacției: Uvertura nr. 2 în mi bemol major de Louise Farrenc se cântă în concertul Orchestrei Filarmonice din Israel, pe 6 septembrie, la Sala Palatului, de la ora 20.00; dirijor: Lahav Shani.

Fascinația pentru tehnologii

Pacific 231 de Arthur Honegger

Monica Isăcescu Lup

Fascinația compozitorilor față de industrializare și evoluția tehnicii, în anii 1920-1930, a dat naștere unei serii de lucrări care își păstrează și azi farmecul și relevanța istorică. *Baletul mecanic* (1924) al lui George Antheil este primul dintre ele. Mișcarea nu este adusă pe scenă de dansatori, ci de instrumente mecanice, dintre care elicele de avion și clopotele electrice ocupă un loc important pe scenă și asigură latura vizuală a spectacolului coregrafic.

Un alt tip de futurism, integrat ideologiei sovietice, a oferit Serghei Prokofiev în baletul său în două acte *Pasul de oțel* (1926), sugerând sunetele unui piston și ale unui fierăstrău uriaș, într-un ambalaj sonor care l-a făcut să fie considerat de presa pariziană „apostolul bolșevismului”, dar care l-a nemulțumit pe Stalin, deranjat de disonanțele armonice.

Un ultim exemplu este brazilianul Heitor Villa-Lobos, cu a sa *Toccată* orchestrală din *Suita a II-a Bachianas brasileiras* (1930), ce poartă un subtitlu revelator, *Trenulețul din Caipira*, și se referă la trenurile trase de locomotive cu aburi ce traversează Brazilia și ale căror zgomote apar imitate pe parcursul piesei.

Simbolul acestui tip de abordare „tehnică” a muzicii rămâne însă *Pacific 231* (1923) de Arthur Honegger. „Întotdeauna am iubit cu pasiune locomotivele. Pentru mine sunt ființe vii pe care le iubesc așa cum alții iubesc femeile sau caii. Ceea ce am căutat să realizez în *Pacific 231* nu a fost imitarea zgomotelor locomotivei, ci mai degrabă traducerea unei impresii vizuale și a plăcerii fizice într-o construcție muzicală. Se deschide cu o observație obiectivă, respirația calmă a mașinii în repaus, efortul de pornire, o creștere treptată a vitezei, atingând în cele din urmă stadiul liric, patetismul unui tren de 300 de tone lansat în întunericul nopții cu 120 de kilometri pe oră. Pentru subiectul meu am ales o locomotivă de tip Pacific, purtând numărul 231.”

Această primă piesă programatică dintr-o serie de trei (a doua fiind *Rugby*, iar a treia fiind denumită simplu *Mișcarea simfonică nr. 3*) este inspirată de un model de locomotive cu abur, Pacific, la care dispunerea celor trei tipuri de roți este 4-6-2, simplificată în varianta franceză 2-3-1. „Ca să fiu sincer, în *Pacific 231* eram pe urmele unui concept foarte abstract și aproape ideal, dând impresia unei accelerări matematice a ritmului, în timp ce mișcarea însăși încetinește. Prima dată am numit această



piesă *Mouvement symphonique*. După ce am reflectat, mi s-a părut cam lipsit de culoare. Dintr-o dată, mi-a trecut prin minte o imagine destul de romantică, iar când lucrarea a fost terminată, am scris titlul *Pacific 231*, care indică o locomotivă pentru încărcături grele și viteze mari.”

Deși orchestra pe care Honegger o folosește nu aduce surprize, compozitorul imaginează cu ajutorul instrumentelor o sonoritate nouă, specifică mașinării descrise, ceea ce în urechile contemporanilor avea semnificația progresului tehnologic. „Atât de mulți critici au descris cu minuțiozitate

avântul locomotivei mele prin marile spații, încât ar fi inuman să-i contrazic! Unul dintre ei, confundând Pacificul cu Oceanul Pacific, a evocat chiar și mirosurile din largul mării. (...) Morala: dar nu, eu însumi am fost critic muzical și prefer să nu vorbesc de rău o profesie care m-a hrănit.” Astfel scria compozitorul în cartea sa intitulată *Sunt compozitor*.

Ca pregătire pentru prezentarea în concert a acestei lucrări în Festivalul Enescu, cred că ar fi interesant de urmărit filmul-eseu de scurt metraj al lui Jean Mitry, care a obținut premiul pentru montaj al Festivalului Internațional de film de la Cannes, ediția 1949. Pornind de la lucrarea orchestrală a lui Honegger (într-o înregistrare cu autorul la pupitrul dirijoral), regizorul francez oferă un omagiu adus locomotivei cu aburi, înlănțuind imagini ale unei astfel de mașinării în mișcare, completate de operațiuni feroviare filmate și decupate în așa fel încât să slujească mesajului muzical.

■ Monica Isăcescu Lup,
realizator Radio România Muzical

Nota redacției: *Pacific 231* de Arthur Honegger se cântă pe 4 septembrie, la Sala Palatului, de la ora 20.00, cu Tonhalle din Zürich, sub bagheta lui Paavo Järvi.

Muzici din Georgia la București: o încântătoare noutate



Avi Avital și Between Worlds Ensemble

Lavinia Gheorghe

În muzicologia occidentală, tradiția muzicală gregoriană practică în secolele IX-X sub forma organumului este recunoscută ca primă formă de cântare pe mai multe voci (polifonică). Se poate afirma însă cu tărie că muzica polifonică este o plăsmuire a civilizațiilor europene? Desigur, există dovezi vechi despre cântări polifonice în terțe la popoarele din nordul Europei, sau despre polifonii instrumentale în cvinte, în țările mediteraneene. Dacă ne-am ghida după ele, întrebarea ar primi incontestabil un răspuns afirmativ.

Polifonia

Totuși, studiile muzicologiei comparate și - mai târziu - ale etnomuzicologiei, începute în secolul precedent, deschid orizontul muzicienilor și asupra altor popoare extraeuropene, ale căror practici muzicale se arată, în unele cazuri, extrem de asemănătoare cu cele europene. Bunăoară, antropologul Siegfried Nadel demonstrează, în prima jumătate a secolului XX, vechimea și analogiile cântecelor populare georgiene - în special cele asociate cu rituri, sacrificii și dansuri străvechi - cu compozițiile din organumul Evului Mediu european, susținând primordialitatea polifoniilor georgiene în fața celor apusene.

La georgieni, polifonia este caracteristică deopotrivă muzicii tradiționale de cult bisericesc (încă din secolul IV, când poporul trece la cultul creștin este consemnată maniera de cânt pe trei voci) și celei laice. Cel mai răspândit cânt polifonic este cel pe trei voci (care se încrucișează uneori), caracteristic tuturor regiunilor țării și care a supraviețuit încă în majoritatea lor, însă regiunile muntoase din est prezintă și melodii pe două voci, în vreme ce în vest și sud-vest, în special în cântecele de lucru, se practică și polifonia pe patru voci.

Cântecele polifonice sunt interpretate în cor (de foarte multe ori antifonic): vocii de mijloc (numită *mtkmeli* - „povestitor”) îi este atribuită melodia principală, în vreme ce vocea superioară (numită *modzakhili* - „voce de ecou” - sau *magali bani* - „bas înalt”) o urmează; basul (numit *bani*) este cântat de un grup la unison, căruia îi revin, de regulă, părțile de ison sau ostinato (în cântecele de lucru la patru voci, basul este divizat în două părți).

Se poate spune, așadar, că muzica georgiană contrazice orice intenție preconcepută de a asocia muzicile de tradiție orală cu simplitatea. Complexitatea polifonică regăsită în folclorul georgian - care îl distinge de folclorul altor popoare din Orientul Apropiat (armeni, persani, azeri) - demonstrează pe deplin acest fapt.

Diferențe între est și vest

Cântecele tradiționale din estul țării diferă semnificativ de cele din vest, într-atât, încât s-ar putea pune chiar la îndoială rădăcina lor comună. În est, cântările se remarcă printr-o intonație naturală, frustă (voce de piept puternică și plină), printr-un tempo lent și uniform, ceea ce conferă muzicii un caracter solemn și patetic.

În schimb, în vestul țării, cântecele sunt caracterizate de un tempo grăbit, tumultuos, și de o intonație apăsată, care uneori se desfășoară în falset (o tehnică interpretativă aparte a vocii superioare, întâlnită în regiunea Guria, numită *krimanchuli* și comparată deseori cu jodel-ul alpin).

Spre deosebire de cântecele tradiționale estice, în care primează o oarecare desfășurare pe verticală a vocilor, în muzica din vestul țării vocile se desfășoară destul de arbitrar, fără a ține cont de palierul armonic, regăsindu-se în unison numai la finalul strofelor sau al cântecului. Multiplele disonanțe care apar pe parcurs sunt, așadar, comune în vest.

Particularitățile muzicale nu se observă numai la nivel geografic - între estul și vestul țării -, ci și la nivel local, chiar între teritoriile georgiene vecine. Diferențele reies fie din poziționarea geografică a unor regiuni (în zonele de munte, mai izolate, muzica păstrează particularități mai vechi), fie din ocupațiile oamenilor (un bun exemplu îl reprezintă ciobanii din regiunea nord-estică Tush, care, petrecându-și o mare parte din an în nordul Caucazului sau în Azerbaidjan, includ în stilul lor interpretativ influențe din muzicile zonelor pe care le tranzitează).

Diversitatea repertorială a muzicii orale georgiene se împarte destul de disproporționat în comunitate; dacă bărbații pot interpreta majoritatea genurilor (cântece de lucru - incluzând mai multe categorii: de arat, de cosit, de săpat -, cântece de masă, eroice, jocuri etc.), femeile se rezu-



Rustavi Choir

mă la cântece de leagăn, rituale sau lirice. Textele asociate acestora propun de multe ori refrane și cuvinte fără un sens bine definit (*delivodeli-vodeli, ranina da ranina, odelia ei-o, ei-o*); în anumite cazuri, ele alcătuiesc chiar întreg corpusul de text al unui cântec.

Instrumente tradiționale

În ce privește instrumentele tradiționale georgiene, se disting trei categorii: de suflat, cu corzi și de percuție. Printre cele mai vechi instrumente de suflat se numără *salamuri* (fluier - popular la ciobanii din estul Georgiei) și *soinari* sau *larchemi* (cimpoi - folosit cu precădere în rândul păstorilor, dar și la vânătoare sau în cadrul unor ritua-uri funebre).

Alte tipuri de cimpoi sunt *gudastviri*, folosit de muzicienii profesioniști pentru interpretarea cântecelor eroice, patriotice sau satirice, și *chiboni*, utilizat pentru acompaniamentul dansului sau, mai rar, al cântecelor.

Unele instrumente de suflat își au originile la popoare vecine georgienilor: *zurna* este des întâlnit în Orientul Apropiat și Orientul Îndepărtat, în vreme ce *duduki* și are corespondentul în instrumentul popular *mey*, din Turcia. Din clasa instrumentelor cu corzi, cel mai vechi care a supraviețuit este *changi* (harpă dreptunghiulară cu un număr de corzi ce variază între șase și nouă), însă de o popularitate mai largă se bucură *panduri* (lăută cu trei corzi cu clape) - mănuit în principal de bărbați, în estul țării - și *chonguri* (lăută cu patru corzi fără clape) - la care cântă în special femeile, în vest.

Ambele sunt folosite în melodii solistice sau în acompaniamentul cântecelor vocale. În vestul Georgiei, *chianuri* (lăută cu arcuș cu două corzi) și *chuniri* (lăută cu arcuș cu trei corzi) acompaniază cântecele epice sau de dragoste, însoțind de multe ori la unison vocea solistică.

Din clasa instrumentelor de percuție, daireaua (tamburină de dimensiuni diverse), *doli* (tobă cilindrică cu două capete) sau *dipipito* (grup de două sau trei timpane mici) sunt utilizate în ansambluri, alături de alte instrumente de suflat, dar și pentru acompaniamentul cântecelor și al jocurilor. Studiile recente asupra muzicii georgiene arată o preferință pentru balalaica rusească

și acordeon (populare mai ales în regiunile de munte din estul țării), dar și pentru chitara acustică (cu precădere în vestul țării).

Istoria poporului georgian dezvăluie secole întregi de lupte contra asuprașilor (greci, romani, persani, arabi, mongoli și, mai târziu, ruși) și este firesc, așadar, ca în tot acest timp muzica să fi căpătat și ea influențe diverse. În plus, secolul XX aduce și mai multe schimbări în muzica georgiană.

În perioada în care Georgia este membră a Uniunii Sovietice (1921-1991), are loc un proces de transformare a muzicilor tradiționale (așa cum se întâmplă, de altfel, și în spațiul românesc în comunism). Totalitarismul politic și cultural obligă corurile care apar pe scenă să includă în repertoriul lor cântece propagandistice, închinare Partidului Comunist și liderilor sovietici. Mai mult, caracterul improvizatoric al cântărilor georgiene este înlocuit cu cântarea la unison în toate cele trei registre. Se înființează orchestre populare alcătuite din instrumente de acordaj cromatic, care nu se bucură însă de popularitate. După căderea regimului, multe cântări tradiționale georgiene rămân în mâna vechilor ansambluri corale de stat: corul Rustavi - care va urca pe scena Festivalului Internațional George Enescu alături de Avi Avital și Between Worlds Ensemble, pe 8 septembrie, la Ateneul Român, de la ora 22.30 - reprezintă unul dintre celebrele ansambluri care promovează muzica georgiană în afara granițelor țării.

În ce privește muzica cultă, adaptarea folclorului la creația academică îi animă pe unii compozitori încă de la sfârșitul secolului XIX. Apelul la sursele muzicale autohtone se realizează fie prin citat, fie printr-o scriitură în stilul cântecelor și dansurilor populare. Câțiva compozitori georgieni care prelucrează muzicile orale în creațiile lor sunt: Meliton Balanchivadze, Dimitri Arakișvili, Viktor Dolidze, Niko Sulhanișvili, Zaharia Paliașvili, Otar Taktakișvili, Ioseb Keceakmadze sau Sulhan Tsintsadze: câteva lucrări reprezentative ale lui Tsintsadze sunt incluse în programul concertului susținut de Avi Avital și Between Worlds Ensemble.

■ Lavinia Gheorghe, etnomuzicologă, doctorandă la UNMB

Nota redacției: Concertul va avea loc pe 8 septembrie, de la ora 22.30, la Ateneul Român.

Muzica în culori cinematografice: György Ligeti

Ilinca Straton

*Întotdeauna îmi imaginez muzica vizual,
în diferite culori*
György Ligeti, 1974

György Ligeti este unul dintre marii compozitori ai secolului XX; deși nu a scris muzică pentru film, multe din piesele sale sunt des prezente în cinema, conturând coloana sonoră a unor filme emblematice, precum *2001: A Space Odyssey* (1968), *The Shining* (1980), *Eyes Wide Shut* (1999) ale marelui cineast american Stanley Kubrick sau *Heat* în regia lui Michael Mann (1995); de asemenea, sonoritățile create de Ligeti traversează și filme recente de tip thriller, distopice, precum *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010), *Godzilla* (Gareth Edwards, 2014), *As Above, So Below* (John Erick Dowdle, 2014) sau *The Killing of A Sacred Deer* (Yorgos Lanthimos, 2017). Aceste pelicule reflectă o realitate sumbră, tensionată, iar muzica își face loc în mod organic printre straturile poveștii.

Stanley Kubrick reușește să introducă muzica instrumentală clasică aproape în întreaga sa filmografie – astfel, muzica devine o prezentă în sine în mijlocul poveștilor, atât în *Barry Lyndon, 1975* (*Sarabanda din Suita pentru clavicin nr. 4, în re minor* de Georg Friedrich Händel), cât și în *A Clockwork Orange, 1971* (*Simfonia nr. 9* de Ludwig van Beethoven).

2001: A Space Odyssey

2001: A Space Odyssey este printre primele opere cinematografice care prezintă compozițiile lui György Ligeti, într-o poveste science-fiction emblematică, produsă și regizată de Stanley Kubrick, la al cărei scenariu acesta a colaborat cu romancierul Arthur C. Clarke. De altfel, romanul *Odiseea spațială* (1968) a fost scris concomitent cu scenariul filmului. Folosirea muzicii lui Ligeti în filmul lui Kubrick nu primise permisiunea oficială a compozitorului, acesta aflând întâmplător, după premiera filmului, că peste treizeci de minute din lucrările sale se aud în film; Ligeti fusese contactat fără succes o singură dată de către regizor.

Povestea peliculei prezintă trei spații temporale diferite: într-un veld preistoric, într-un trib de hominizi; câteva milioane de ani mai târziu, în timpul misiunii lui Heywood Floyd de a investiga un artefact din apropierea unui crater lunar; și, ulterior, după optsprezece luni, în vremea navei americane Discovery One, condusă de Dr. Bowman, Dr. Poole și de inteligența artificială intitulată HAL, cu misiunea de a descoperi monolitul de pe suprafața lunară.

Precum HAL, Kubrick, revoluționează limbajul cinematografic prin descrieri exacte (și nemaîntâlnite până atunci) ale spațiului în sine și ale unui mediu neexplorat în această manieră în cinema. Cineastul se dezice total de convențiile clasice, conducând întreaga poveste într-o zonă atmosferică, cu dialoguri puține și cadre-secvență statice, meditative, însoțite doar de muzică și dând impresia unui zbor în sine – fără monștri, extraterestri, lasere. Alături de piesele unor compozitori precum Richard Strauss și Johann Strauss se aud și compozițiile lui Ligeti – *Atmosphères* (piesă orchestrală din 1961), *Lux Aeterna* (lucrare corală pentru 16 voci mixte, din 1966), *Requiem* (partitură amplă, vocal-simfonică, terminată în 1965).

Atmosphères acompaniază sfârșitul călătoriei lui Bowman și reprezintă o compoziție ce adâncește spectatorul într-o stare dominată de atemporalitate, dar îl și lasă să se piardă în marea de necunoscut, adăugând – cum însuși Ligeti menționează despre propriul proces de creație – „multe culori în plus”, peste straturile pline de straniețate

compuse de Kubrick. Spațiul, astfel, este în directă relație cu muzica ce îl însoțește, și care devine, la rândul ei, un personaj palpabil în sine, conturând o atmosferă inconfortabilă pentru spectatorul ce se întâlnește atât cu stranietațea necunoscutului, cât și cu muzica alienantă a lui Ligeti.

The Shining

În 1980, Kubrick lansează *The Shining* (scenariu scris în colaborare cu romanciera Diane Johnson), ecranizare a romanului eponim al lui Stephen King, care devine unul dintre filmele-cult ale genului horror din toate timpurile. *The Shining* spune povestea scriitorului Jack Torrance (interpretat de Jack Nicholson) care acceptă jobul de îngrijitor la hotelul izolat Overlook din Colorado Rocks. În plină iarnă și pustietate, Jack, alături de fiul său Danny (interpretat de Danny Lloyd) și soția sa Wendy (interpretată de Shelley Duvall), va locui într-un hotel dominat de forțe supranaturale, pe care Danny, înzestrat cu abilități paranormale (*shining*), le va resimți.

Lontano, compoziția orchestrală a lui Ligeti din 1967, situată la granița dintre real și imaginar, va fi utilizată de către Kubrick (de data aceasta – și de acum înainte – cu acordul compozitorului) în trei momente diferite ale filmului.

Prima secvență este cea în care Danny vede pentru prima dată fantomele fetițelor gemene. Lipsa dialogului, secvența lungă construită clasic în plan-contraplan și privirea îngrozită a lui Danny se îmbină visceral cu muzica apăsaătoare și asurzitoare care domină încăperea.

A doua apariție are loc în magazia hotelului, pe care Halloran, paznicul, i-o prezintă lui Wendy. În acest caz, prezența muzicii, funcționând deja ca un leitmotiv, anticipează un nou moment în care Danny va simți, în mod paranormal, pericolul. *Lontano* domină spațiul și în secvența în care Wendy descoperă că liniile telefonice de la Overlook sunt căzute, iar muzica o acompaniază printr-un travelling de urmărire pe coridoarele hotelului.

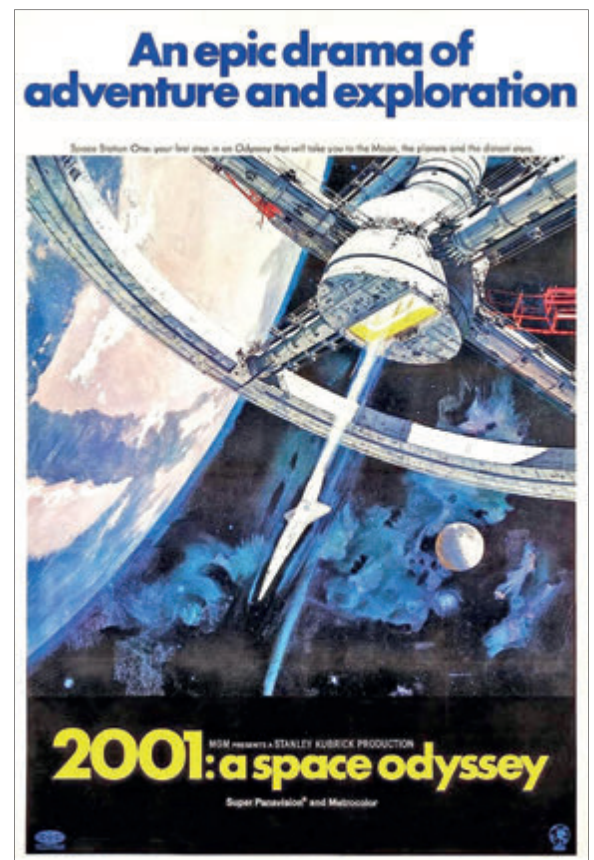
Lontano, tradus la distanță, reflectă îndeaproape modul în care personajele, sub influența forțelor supranaturale din Overlook, se îndepărtează de ele însele într-un coșmar ce pare să nu aibă final, iar compoziția lui Ligeti exprimă întocmai aceeași stare, intensificând gradual alienarea lui Jack, disperarea lui Wendy și frica nemăsurabilă a lui Danny.

Eyes Wide Shut

În 1999 se lansează controversata peliculă *Eyes Wide Shut*, un film ce a stârnit reacții mixte – fie de adulație, fie de dezamăgire. Cert este că Stanley Kubrick reușește să compună un thriller psihologic cu accente erotice, plasând piesa a doua (*Mesto, rigido e cerimoniale*) din ciclul de 11 piese (finalizat de Ligeti în 1953) *Musica Ricercata* într-unul din momentele-cheie ale poveștii, ulterior punând-o ca leitmotiv, pentru a puncta și alte secvențe de construcție ale filmului.

Kubrick reușește, printr-o dramă familială, să contureze un întreg univers ezoteric și întunecat. Alice (Nicole Kidman) admite în fața soțului, doctorul Bill Hartford (Tom Cruise), că are fantezii sexuale cu un bărbat pe care l-a întâlnit fugitiv. Bill, măcinat de acest gând, descoperă un grup sexual clandestin și participă, fără permisiune, la una dintre întâlnirile lor, punându-se în pericol. Kubrick plusează, și în acest caz, pe explorarea graniței dintre real și imaginar, conducând întreaga acțiune spre momentul de climax în care personajele pare că nu se mai regăsesc și încearcă să-și nege propria realitate și existență.

Musica Ricercata își face prezența în momentul în care Bill, la întâlnirea clandestină la care participă, este „pasat”



conducătorului acestei grupări: antagonistul Red Cloak, ce poartă o mască aurie și o mantie roșie, ascunzându-și identitatea. Pianul completează travellingul de urmărire a personajului Bill către Red Cloak, creând o stare de nesiguranță și de teamă, în timp ce Bill este înconjurat de persoane cu măști și mantii negre într-un cerc ermetic. Pericolul crește în momentul în care conducătorul adunării îl supune pe Bill la un test, iar acesta eșuează.

Muzica repetitivă accentuează angoasa și senzația de anxietate, în relație directă cu spațiul întunecat în care se află protagonistul. Bill va fi cruțat în momentul în care o femeie misterioasă îi cere eliberarea, sacrificându-se. *Eyes Wide Shut* este ultimul film realizat de Kubrick și, în pofida unor recenzii negative, rămâne un film emblematic, cel puțin pentru secvențele acompaniate de *Musica Ricercata* și de *Valsul nr. 2* al lui Dmitri Șostakovici, prezente în contextualizarea vieților lui Bill și Alice.

György Ligeti a devenit extrem de prezent în filmografia universală, atât în filme comerciale, cât și de autor; deși compozițiile sale nu sunt neapărat accesibile, Ligeti a influențat și direcționat viziunea multor autori de film.

Printre ei se numără și Yorgos Lanthimos cu filmul *The Killing of a Sacred Deer* (2017), inundat de muzică instrumentală ce punctează cu precizie și minuțiozitate fiecare element dramaturgic, completându-l sau, dimpotrivă, funcționând ca un contrapunct narativ. Ligeti apare în filmul lui Lanthimos cu *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1966) și cu mișcarea a doua, *Lento e deserto*, din *Concertul pentru pian* (finalizat în 1988), alături de Franz Schubert, Sofia Gubaidulina, Johann Sebastian Bach, devenind astfel din ce în ce mai recognoscibil publicului larg tocmai prin diversitatea peliculelor care au apelat la compozițiile sale neconvenționale și nonconformiste.

■ **Ilinca Straton**, cineastă

Nota redacției: Dat fiind că anul acesta marchează centenarul nașterii lui György Ligeti, programul actualii 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 operei *Le Grand Macabre* la Ateneu (ș.a.).

Muzica lui Enescu așteaptă intrarea în domeniul public

... en vouant un absolu
respect à mon art – à ma
religion, devrais-je dire.

Enescu,

septembrie 1951

Eugen Ciurtin

Cele două *Cataloge* ale Clemansei Firca – un al treilea urmând să apară postum – au înregistrat deja, din manuscrisele păstrate, peste 300 de titluri de muzică enesciană. În opera compozitorului, sub suverana sa voință, sunt incluse numai 33 de numere de opus, cu 37 de opere

definitive, constituind așadar ceea ce se poate numi – după catalogele Firca – „Autocatalogul Enescu”. Dar nici chiar cele 33 sau 37 de numere de opus date de Enescu nu au fost din capul locului și pentru totdeauna lipsite de ezitări. Să luăm câteva exemple, pentru a vedea – în perspectiva în care întreaga sa muzică va intra în domeniul public în mai puțin de doi ani – cum a procedat Enescu însuși. Ediția XXVII a Festivalului Enescu se va putea desfășura sub semnul acestei noutăți absolute, la 70 de ani de la moartea lui.

Neant

Cu câteva luni înainte de moartea lui Enescu a apărut la Flammarion *Les Souvenirs de Georges Enescu*, acea selecție din convorbirile sale radiodifuzate ceva mai vechi (1951) cu muzicologul și animatorul cultural Bernard Gavoty, tradusă și editată bilingv (română și franceză), sub titlul *Amintirile lui George Enescu*, la Curtea Veche, în trei ediții, ultima în 2023.

În acel volum, pentru a justifica extrema lui probitate, singura, restrânsa listă cu muzica sa deja încheiată și protejată prin număr de opus conține – iubitorii lui Enescu au făcut deja celebru episodul – notația *Opus 29 / Néant / 1940*. E ceea ce avea să fie cunoscut și flankat, ca opus 29, mai târziu: *Cvintetul cu pian* în la minor. Operă unică – unică în chiar tot ce a scris (dacă nu ar fi acel *Cvintet* din perioada de școlaritate, abandonat) –, cu o soartă la fel de ingrată ca a lui. Avea să primească premiera absolută abia postum, aproape un sfert de secol mai târziu, spre sfârșitul lui 1964. În orice caz, indicația veche – *Néant* – a fost pentru totdeauna abolită.

Au existat înlocuiri, ajustări, îndoieli, eșecuri de numerotare înainte de această dată? Da. Un exemplu major: pentru a sa *Suite châtelaine*, Enescu a desemnat la început numărul de opus 17. I l-a retras și anume i l-a retras definitiv, fără înlocuire, odată cu încheierea *Simfoniei a II-a*, cea care de atunci încoace este numărul de Autocatalog Enescu opus 17. Rezultat indirect? *Suite châtelaine* nu s-a mai cântat, nimeni nu a mai studiat-o și prea puțini au mai amintit-o (unii nici azi nu știu că există sau că e muzică definitivată în întregime), iar partitura nu a fost publicată decât la jumătate de secol de la moartea lui, atunci, în edițiile din 2005 – și asta numai ca muzică inedită și inevitabil marginală în ansamblul creației. Pentru un timp a avut șansa să stea alături de toate celelalte. Un singur lucru rămâne la fel de impunător pe cât e excluderea dintre numerele de opus: faptul că *Enescu însuși*, deja complet matur, în jurul vârstei de 35 de ani, a ezitat. Suntem foarte puțin obișnuiți să admitem că Enescu însuși a ezitat.

Prin urmare, suntem foarte puțin pregătiți să observăm că actul de suverană și clarisimă libertate constituit de acordarea numerelor de opus în operă a fost străpuns, când și când, de vicisitudine. Suntem cel mai puțin pregătiți să ad-



Place Georges Enesco, conclucrare din 2021 a primăriei pariziene cu ambasadorul României în Franța, dl Luca Niculescu

mitem că Autocatalogul Enescu nu a fost nici din capul locului, nici pentru totdeauna un act de fatală perfecțiune, neîmpovărat vreodată de striu, umbră, ajustare.

Dimpotrivă, chiar și în cazul său, fatale aveau să fie numai imperfecțiunile minuscule, dotate toate astăzi, după două treimi de secol de la ultimul număr de opus, cu rol de atenționare.

Încă și mai departe, nu după 1940, nici după 1917, ci chiar la sfârșitul secolului al XIX-lea, un alt exemplu major. Poate cineva spune cu mâna pe inimă că *Pastorale-Fantaisie* (1899), cea rămasă fără număr de opus, așa cum a fost ea descifrată, editată, restituită, cântată și înregistrată cu o mare orchestră de maestrul Gabriel Bebeșelea, ar fi inferioară în indiferent care privință numărului enescian de opus 5, care e din chiar același an, anume *Variațiunile pentru două pian*, care nici nu se cântă, chit că premiera absolută din 17 decembrie 1899 l-a inclus pe Cortot?

Maestrul Bebeșelea a interpretat-o, în 2022, la Wiener Musikverein. Or, Gabriel Bebeșelea a demonstrat deja că *Pastorale-Fantaisie* nu a căzut la premieră, cum își amintea Enescu la bătrânețe, ci dimpotrivă: a suportat un accident istoric. A fost estompată numai de moartea președintelui Franței, care a impus în acele zile doliul național și închiderea sălilor de concert, neavând șansa, la cold, a altor programări, chiar dacă toate ziarele pariziene vuiseră aproape ca la *Poème roumain*. Și apoi, cum pot avea *dinspre tot ce știm azi* aceste *Variațiuni* sau, dacă se preferă, liedurile pe versuri de Gregh (op. 19) un același întreg număr de opus pe cât a dobândit în 1931/1932 *Edipe*, fără ca cineva să constate și să discute extrema discrepanță?

Après remaniement

Totul, la Enescu, este – ca în indicațiile sale din manuscrise – *après remaniement*. Sau este (așa s-a păstrat) susceptibil de un anume *remaniement*. El este, în istoria culturii universale, un desăvârșit maestru al aprofundării. Revine – și revine neîncetat –, asemenea celor mai profunde amintiri. Sunt, în operă, vechimi de împrejurimi carstice admise cu o duioșie nesfârșită și sunt, agreeate dintr-odată în înalt, scufundări care țâșnesc cu toate prospețimile lor inalterabile, gheizere primordiale și arhaici vulcani.

Sunt conștient de rolul precar al acestor analogii, încă mai limpede indigent când nu provine de la un muzician și nici măcar de la un scriitor. Dar altminteri nu pot sau nu se poate proceda.

Și nu se poate proceda pentru că nu poți altminteri arăta celor care nu cunosc defel amploarea manuscriselor sale de muzică modurile în care de-a lungul vieții sale a procedat. Atât de viu și privind viitorul cât e un testament. Este proba cea mai monumentală directă de care dispunem.

Și dispun, cei care nu au văzut ei înșiși manuscrisele muzicii lui, de cele două *Cataloge* ale Clemansei Firca. Acolo, mai ales acolo, în munca acestui muzicolog fără pereche în exegeza ultimelor două generații, există deopotrivă descifrarea manuscriselor în trăsăturile lor cele mai mărunte (numărarea măsurilor, indicarea tuturor particularităților etc.) și sinteza consecutivă a ansamblului rezultat dintr-o viață de muzică.

Extrema asceză numerică

De ce tip este, ce conformație și ce evoluție are extrema asceză numerică a lui Enescu? Iată întrebarea la care nu se va putea răspunde decât atunci când toate elementele pregătitoare vor fi întrunite și acceptate prin consens. Reducându-se, sublimându-se fără încetare, cel puțin după *Simfonia a III-a*, la cât mai puțin – dar luând în același timp cu sine în număr de opus după 37 de ani de abandon prima, adolescența *Sonată pentru cello și pian*, când tocmai și pentru că o compusese pe a doua (1935) –, Enescu ni se pare a avea un comportament foarte greu de descifrat și în orice caz unic.

A avut cu adevărat iluzia (și atunci imediat orgoliul inaudibil) că o anumită operă – opera lui – poate scăpa acolo unde nu au scăpat Mozart și Bach și de fapt nimeni, adică dincolo de inegalitatea profundă și naturală a oricărei opere pământești? Este prematur și să spun nu. Un „nu” care ar deriva imediat din simpla elocvență a faptului că *nu* și-a distrus – că nu și-a înstrăinat măcar o clipă! – manuscrisele de muzică niciodată.

El, care putea reproduce orice după o singură audiere, el, care în tinerețe a venit de la premiera unei simfonii a lui Strauss și s-a așezat la pian *cântând-o*, deși autorul însuși avusese nevoie de partitură (vezi amintirile lui Horia Furtună din 1939 despre Parisul din 1907), el, care cu atât mai mult își putea memora propriile sale compoziții sau mai bine spus, i-ar fi fost cu neputință să le uite (exact așa mai îmbunătățea o măsură sau suplimenta o indicație de frazare după ani de zile), el a transportat și păstrat cu sfințenie orice pagină de muzică pe care a scris-o, începând cu cele din 1886, din cea mai îndepărtată copilărie, și până la sfârșit.

Și cum a putut el trăi știind, constatând cu trecerea timpului că numărul de opus acordă exclusiv unei fracții, unei cincimi, apoi unei șeptimi, unei optimi, dacă nu chiar abia unei zecimi și mai puțin din totalitatea muzicii pe care a scris-o neîncetat vreme de 68 de ani, în atâtea orașe și țări, în multe mii de pagini de manuscrise cu portative supracondensate? Ce enigmă! O enigmă cum nu întâlnești la nimeni altcineva.

Abia după operele lui Bentoiu și Firca înțelegi că disproporția dintre numerele Enescu de opus și abundența celor nenumerate, nealiniate în vreun fel în operă, este covârșitoare și poate în întregime tragică.

■ **Eugen Ciurtin**, membru de onoare al Musica ricercata și director al Institutului de Istorie a Religiiilor al Academiei Române, coordonator al proiectului multianual SonoRE *Sonotheism: Religion in Enescu*.

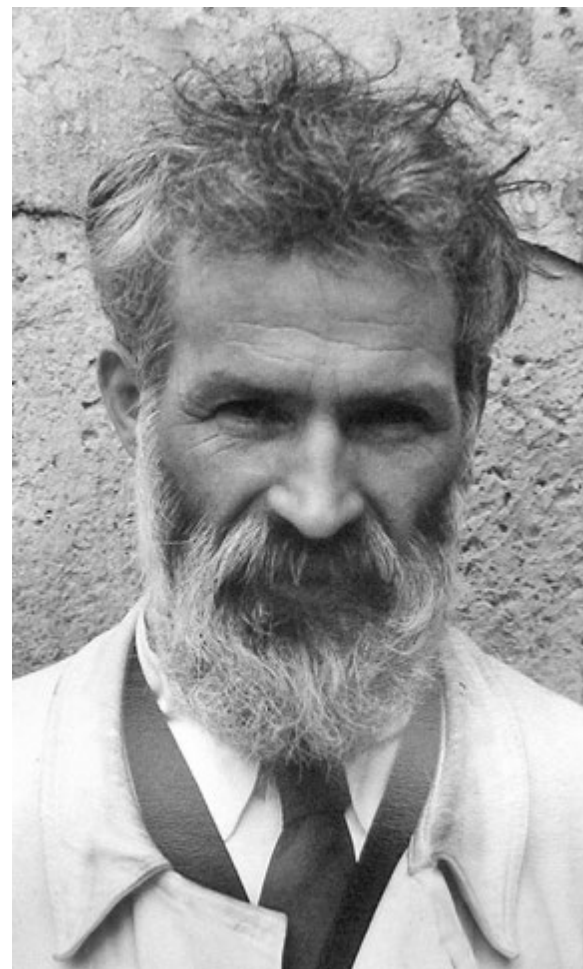
<https://enescueliade.com/>

<https://www.ihr-acad.ro/>



George Enescu - 1881-1955

Branduri de țară: Enescu, Brâncuși, Pallady



Constantin Brâncuși - 1876-1957,
foto: Edward Steichen

Bedros Horasangian

Pe lângă marea bucurie a muzicii pe care ne-o livrează preț de mai multe zile și nopți Festivalul Enescu, suntem puși și în fața unor noi provocări. Unde batem? Noua ediție a Festivalului pune pe tapetul actualității internaționale nu doar muzica, dar și România. În întregul ei. Suntem și noi aici. *To be put on the map* - a fi pus pe harta lumii înseamnă să ți se acorde prestigiu, vizibilitate, de ce nu?, admirație. Nu suntem o națiune de pungăși și leneși. Cum adesea ni se lipește vreo etichetă fals-mistificator degradantă. Uneori, mai punem și noi umărul să minimalizăm reușitele și să facem bășcălie, acolo unde alții devin extrem de serioși. E adevărat, umorul și ironia ne-au ferit de multe ori de excesele seriozității.

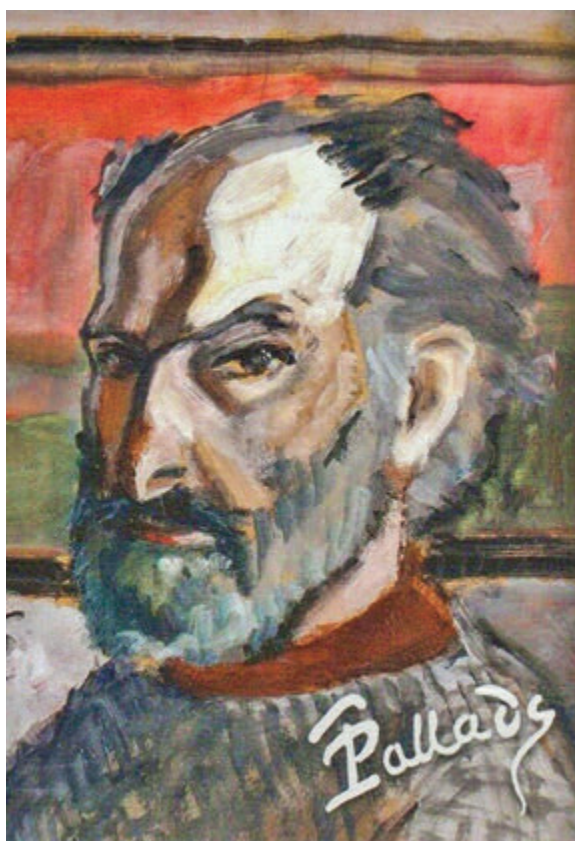
Clișeele, prejudecățile și stereotipurile nu lipsesc când vine vorba de popoarele din sud-estul Europei. Mereu neglijându-se că balansul dintre Atena și Ierusalim a generat marele creuzet al civilizației europene, în care încăp Platon și Aristotel și ceilalți „balcanici” - de la sârbul Danilo Kiš și albanezul Ismail Kadare, la bulgarii Julia Kristeva, Tzvetan Todorov și Hristo Botev - da, „trebuie să aibă și bulgarii Gioconda lor”, spunea cu îndreptățire uitatul, azi, Malraux. Turcia nu înseamnă doar sultanul Abdul Hamid, ci și Orhan Pamuk și Elif Shafak, așa cum, în această parte de lume, trebuie să privim la prozatori ca Milorad Pavić și Nikos Kazantzakis, la pictorul Jules Pascin („prințul din Montparnasse”, pornit din Bulgaria să cucerească lumea, și cea franceză, și cea americană) și la romancierul Elias Canetti.

Contribuții românești la identitatea europeană

Ajungem la românii Eugen Ionescu, Emil Cioran și Mircea Eliade, care au adus contribuții substanțiale la identitatea europeană, dincolo de etosul național, dincoace de lumea în care trăim azi. Nici mai mult, nici mai puțin decât alte națiuni.

Nu e simplu pentru o cultură cu o îndelungată auto-prețuire națională să treacă peste fruntariile proprii și să ajungă la prestigiul internațional. Mai ales în lumea globalizată de azi.

Periferiile asaltează centrul, minoritățile de tot felul capătă drept de cetate, *kairos*-ul și *pneuma* noii identități europene se exprimă prin diversitatea pe care o asimilăm. Din mers și fără crispări. Nu e simplu, dar nici



Theodor Pallady, Autoportret - 1871-1956

imposibil. Un proces la care putem și noi participa, nu neapărat doar „prin noi înșine”, ci integrați într-o lume multipolară, cu abilitatea de a propune proiecte valabile și cu efecte pe durată, dacă nu cea scurtă a istoriei, măcar pe cea medie și lungă.

Sprijin pentru viitor

Unde batem? Deja Festivalul Enescu s-a așezat pe un fâgaș bun și va trebui să-i acordăm - stat, oficialități politice și personalități culturale - tot sprijinul pentru a rămâne și în viitor același proiect de țară care deja a devenit. Brand, de ce nu?, valorificând din plin tot ce poate aduce o astfel de manifestare, cunoscută și recunoscută pe plan mondial.

Nu e nicio rușine să avem ambiții mari, scopuri mari. Fiecare națiune caută să se pună cât mai bine în valoare, să arate lumii personalitățile exemplare/reprezentative din cultura sa. Cu rezultate remarcabile. În timp. Cu răbdare și tenacitate, idei și perseverență.

Am putea aduce lângă Enescu alte două mari personalități ale culturii românești cu care să ne prezentăm lumii: Constantin Brâncuși și Theodor Pallady. Fiecare în felul lui, ajungând - mai mult singuri și pe cont propriu decât cu sprijinul statului român - la un remarcabil prestigiu internațional. Dar nu e suficient.

Statul român și necesara lui transformare

Statul român, de azi și mai ales de mâine, va trebui să găsească formule să-i transforme pe cei trei mari artiști români în branduri de țară. Am avut șansa să ajung să văd o expoziție Brâncuși de la Muzeul Solomon Guggenheim de la New York. Absolut fabuloasă. O uluitoare realizare organizatorică, curatorii prezentând sute de lucrări ale lui Brâncuși expuse pe spirala scării lui Frank Wright - arhitect genial! - de la muzeul faimos în toată lumea. Toate păsările lui Brâncuși - peste 20 de lucrări - erau expuse la baza scării și, apoi, ca într-o înălțare către necuprinsul cerului, una câte una, variante de cocoși, muze adormite sau Regii Regilor se înălțau natural și firesc către o eternitate deja palpabilă. Patru etaje către niciunde și peste tot. Brâncuși devenea centrul lumii, doar printr-o unică expoziție. Acest fabulos Brâncuși poate deveni brandul unei națiuni care îl merită din plin, dincolo de suculile trecutului și răsuclile unui prezent aflat în mișcare browniană.

Expoziția *Pallady 150* de la București de anul trecut ne-a relevat formidabilul potențial al acestui artist care poate fi plasat lejer alături de Cézanne și Matisse pe scala prestigiului internațional.

Un studiu atent poate aduce argumente solide la ceea ce ar părea doar exaltări subiectiv-partizane. Nimic nu este imposibil - în materie de politici culturale nu există „nu se poate”, poți lucra în *beneficiul* culturii românești fără să simți că ai făcut destul - dacă există voință și străduință din partea statului român, vizibile și la această ediție a Festivalului Enescu. Pe măsura entuziasmului și a bunului-gust puse la bătaie de organizatorii de ieri - Ioan Holender și Mihai Constantinescu - sau de azi - Cristina Uruc și noua echipă - pentru a promova nu doar geniul unui artist, ci și al unui întreg popor. Avem nevoie de branduri de țară precum Enescu, Brâncuși și Pallady.

■ **Bedros Horasangian**,
publicist și scriitor