



Lahav Shani, dirijor, Orchestra Filarmonică din Israel, foto: Alex Damian



Fazil Say, pianist, foto: Andrei Gindac



Anna Ungureanu, dirijoare, Madrigal, foto: Alex Damian



GEORGE ENESCU
REVISTA FESTIVALULUI

Numărul 3 ■ 11-17 septembrie 2023 ■ 16 pagini
Exemplar gratuit distribuit la ediția XXVI



Paavo Järvi, dirijor, Orchestra Tonhalle din Zürich, foto: Andrada Pavel



Herbert Blomstedt, dirijor, Orchestra Gewandhaus din Leipzig, foto: Alex Damian



Andrei Ioniță, violoncelist, foto: Andrada Pavel



SUMAR

Ovidiu Șimonca	
„Știu să pun în scenă conflicte și personaje, nu geometrii și culori” – Interviu cu regizoarea multimedia Carmen Lidia Vidu	4
Vlad Ghinea	
Andrei Ioniță, învingător în „Lupta” cu RO-ALERT	5
Vlad Ghinea	
Curiosul caz al <i>Capriciului român</i> de George Enescu	6
Andreea Kiseleff	
„Ligeti-Enescu, într-o combinație perfectă” – Interviu cu dirijorul Gustavo Gimeno	7
Festivalul Enescu, săptămâna a doua	8
Petre Fugaciu	
„Nu trăim într-un muzeu” – Interviu cu dirijorul Anu Tali	9
Ioana Marghita	
Felix și Fanny Mendelssohn: două destine interconectate	10
Irina Boga	
O operă cât un destin: <i>Pelléas și Mélisande</i>	11
Andreea Kiseleff	
„Omăgiu lui Enescu și Menuhin” – Interviu cu violonistul Daniel Hope	12
Andreea Kiseleff	
„Când suprimi albinele, nu vor mai exista flori, fructe și hrană” – Interviu cu violonistul David Grimal	13
Ilinca Straton	
Muzica și filmul – Simfonii de Mahler și alți demoni (I)	14
Eugen Ciurtin	
Religiile lui Enescu	15

REVERBERAȚII

Herbert Blomstedt, un dirijor miraculos și la 96 de ani



Herbert Blomstedt, foto: Alex Damian

Leonard Boga

Am avut ocazia să îl urmărim pe maestrul Herbert Blomstedt la 96 de ani, cel mai în etate dirijor activ al momentului, aflat în fața celei mai vechi orchestre din lume (Gewandhausorchester Leipzig, fondată în 1743), celebră pentru sunetul său specific: catifelat, cald și întunecat totodată, cu o individualitate care o distinge de celelalte orchestre de elită. Printre dirijorii care au format acest ansamblu de-a lungul timpului îi regăsim pe Felix Mendelssohn, Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Václav Neumann și Kurt Masur – momente de istorie legate de prezența, mereu activă și particulară, a acestei orchestre desăvârșite.

În cele două seri de Festival Enescu (5 și 6 septembrie), Blomstedt, așezat, a condus orchestra cu gesturi mici, dar pline de energie și sens artistic. Respirațiile, nuanțele, caracterul și forma temelor muzicale erau sugerate prin mișcări subtile și esențiale, rafinate în multe decenii de experiență și, așa spune fără rezerve, geniu dirijoral. Prin forța personalității sale declanșă o întreagă paletă de sentimente, deslușite ascultătorilor prin intermediul orchestrei. De la prima măsură, simțeam siguranța că ceea ce urmează nu poate fi decât extraordinar. Și, în mod miraculos, așa și era. Calitatea ireproșabilă a orchestrei, rafinamentul instrumentiștilor care construiesc „toți ca unul” în aceeași direcție dezvăluiau o arhitectură muzicală comună, redată cu naturalețe, simplitate și firesc. Aveai sentimentul că nimic nu poate perturba această stare de beatitudine până la final. Siguranță și firesc – consecințe ale puterii valorii.

M-a surprins plăcut, în programul din prima seară, finalul în *molto pianissimo* al *Preludiului la unison* din *Suita 1* de Enescu, aproape topit în alt *pianissimo* sublim al viorilor, în *tremolo*, al începutului *Simfoniei a 7-a* de Bruckner; o legătură voluntară, fără pauză și aplauze între cele două capodopere, care, cel puțin mie, mi-a creat un sentiment de legătură tainică între cei doi compozitori, uniți de același geniu creator. Am

ascultat un *Preludiu la unison* sublim – ethosul românesc cântat de o orchestră germană, dovada că muzica ignoră diferențele culturale, și că undeva, în adâncul nostru, trăim la fel. Orchestra de coarde (această mișcare este cântată doar de grupul de coarde, cu minime intervenții ale timpanului spre final) a fost exemplară, omogenă, cu acel timbru – marca Gewandhausorchester – și cu o diversitate de caracter și nuanță care exprimă adâncul sufletului românesc: iubire, dor, nostalgie, dans, exaltare, resemnare.

Cu Bruckner a 7-a, Gewandhaus și maestrul Blomstedt ne-au dezvăluit frumuseți adânci, prin diversitatea și fluxul melodic, polifonic și armonic specifice simfoniilor bruckneriene: prima mișcare (*Allegro moderato*) – dramatică și plină de frământări, *Adagio-ul* – tragic și funebru, *Scherzo-ul și Finalul*, care parcă ar forma împreună o a treia parte a simfoniei – în caracter glumeț și dansant, alături energic. Exploziile dinamice și strălucirea alăturilor îmi dădeau senzația că sala Ateneului este prea mică pentru forța Orchestrei Gewandhaus. Aș sublinia calitatea suflătorilor de lemn, partida cea mai greu de omogenizat a orchestrei, prin natura diversității timbrale și de construcție a instrumentelor (flautul, oboiul, clarinetul și fagotul sunt mult diferite între ele, deși aparțin aceleiași grupe orchestrale), care se contopeau în culori și nuanțe catifelate ce ating cele mai sensibile corzi ale sufletului uman.

În 6 septembrie, am ascultat o interpretare imaculată a *Mozartienei Simfonii a 5-a* de Schubert și, după pauză, poemul orchestral *Amintiri din Alpii norvegieni* și *Simfonia a treia (Singular)* de Franz Berwald, compozitor romantic suedez, pentru care dirijorul Herbert Blomstedt, și el de origine suedeză, are o afinitate. Am remarcat în ambele concerte grija dirijorului pentru tempo, niciodată nepotrivit de repede sau lent, și a orchestrei pentru frumusețea controlată sunetului, care nu a exagerat la extrem nuanțele, atacul sau accentele. Nimic demonstrativ, pur și simplu artă.

■ Leonard Boga,
dirijor

Un proiect susținut de



MINISTERUL CULTURII

Editori-coordonatori: Valentina Sandu-Dediu, Ovidiu Șimonca

Publiciști-comentatori: Eugen Ciurtin, Bedros Horasangian, Ilinca Straton, Alex Vasiliu, Vlad Văidean

Redactori: Irina Boga, Leonard Boga, Ana Diaconu, Silvia Dumitrache, Ligia Fărcășel,

Petre Fugaciu, Vlad Ghinea, Monica Isăcescu Lup,

Andreea Kiseleff, Ioana Marghita, Irina Cristina Vasilescu

Concepție grafică și DTP: Petre Apostol

Tiparul: Tipoart Idea Studio SRL, București

Revista Festivalului Enescu este un proiect al Ministerului Culturii prin Artexim, realizat săptămânal și distribuit gratuit în sălile de concert, cu ocazia Festivalului Internațional George Enescu, ediția XXVI, 27 august-24 septembrie 2023

Pianistul-compozitor, compozitorul-pianist

Valentina Sandu-Dediu

Câteva frânturi din a doua săptămână de Festival mi-au amintit o temă preferată: legătura între compozitor și interpret, atunci când cei doi, îngemănați, compun aceeași personalitate muzicală. Uneori, interpretul nu lasă timp compozitorului (și ultimul se plânge din acest motiv – așa cum o făcea dirijorul Gustav Mahler sau violonistul George Enescu).

Alteori, compozitorul își interpretează propriile lucrări, oferind variante, nu trasând modele imuabile. Sau interpretul doar cochetează cu compoziția, până să se decidă unde îi este „vocea” principală. În oricare din situații, profilul complex al unui muzician ne arată, în cele din urmă, că sunt numeroase modalitățile în care se poate exprima, și că o ipostază o îmbogățește pe cealaltă.

Pianiști-compozitori sau mesajul lui Fazil Say

Recitalul lui Fazil Say (Ateneu, 3 septembrie) m-a provocat să mă gândesc nu numai la marii interpreți care s-au exprimat și componistic, dar și la distincția – uneori clară, alteori fuzzy – între aceștia și compozitorii care au fost la origini mari interpreți. Fazil Say este pianistul care se joacă în piesele sale nu doar cu întreg pianul (clapele, corzile interioare glisate, percutate, ciupite etc.), pe care-l prepară timbral, îl „orchestrează” astfel, dar și creatorul care cuprinde generos repertoriul pianistic universal, fără să uite un *feeling* oriental-folcloric, subliniindu-și astfel apartenența turcă. Ecouri din minimalism, din jazz, pasaje improvizatoare, lirice, tânguitoare sau virtuoz-culminante, ritmuri asimetrice ostinate, toate sunt îmbrăcate în haina trăirii intense a unui muzician talentat, matur, care se devoalează fără îngădări stilistice în lucrările proprii: *New Life Sonata*, *Sound*, *Nazim* (adaptare pianistică din oratoriul cu același nume), *Black earth* (prezentate publicului de la Ateneu în recitalul din 3 septembrie). Deocamdată însă, faima pianistului charismatic o surclasează pe cea a compozitorului, și doar publicul viitorului va decide pe care ipostază o va consacra.

Compozitorul-pianist Rahmaninov

De la nașterea lui Serghei Rahmaninov, pianist, dirijor și compozitor, lumea muzicală sărbătorește 150 de ani în 2023. Ultimul reprezentant brilliant al romantismului târziu rus, pe urmele lui Piotr Ilici Ceaikovski și Nikolai Rimski-Korsakov, Rahmaninov a sedus definitiv audiențele prin amprenta sa inconfundabilă, lirică, elegiacă, patetică, explozivă, cu suflul expresiv larg și paleta orchestrală bogată.

George Enescu a regretat mereu că nu a avut mai mult timp pentru compoziție, din cauza angajamentelor violonistice. La rândul său, Rahmaninov s-a împărțit inițial între cariera pianistică și luni de vară petrecute la masa de compoziție, pentru ca ruptura dură din societatea rusă a anului 1917 să-l determine să părăsească grăbit țara și toate proprietățile sale de acolo, apoi să-l oblige să-și întrețină familia prin concerte și turnee de pianist în SUA și Europa. Era, fără îndoială, un pianist formidabil, cu mâini legendare de mari și o tehnică scilpitoare: „interpretarea sa la pian (ca și dirijatul) a fost marcată de precizie, forță ritmică, un *legato* rafinat și o capacitate de clarificare totală a țesăturilor complexe” (scrie muzicologul Geoffrey Norris). Au rămas, din fericire, suficiente mărturii discografice, mai numeroase și mai consistente decât în cazul lui Enescu. O simplă căuta-

re pe Google și Youtube o să vă ofere un bogat bufet de asemenea înregistrări: *Rahmaninov plays Rahmaninov*.

Muzica sa dedicată pianului nu se oprește, evident, la punerea în lumină a motricității, ci explorează conținuturi profunde și diverse, așa cum observăm și în piesele prezentate în această ediție de Festival Enescu.

Al doilea *Concert de pian* nu are nevoie de prezentări, grație enormei sale popularități (vom asculta versiunea lui Kirill Gerstein din 22 septembrie, alături de Orchestra Națională a Franței, combinată cu Orchestra Română de Tineret, sub bagheta lui Cristian Măcelaru). Intense și pasionale sunt *Studiile-tablou* op. 39 (ni le va prezenta, în recitalul său din 16 septembrie, Alexander Krichel), care reflectă abilitatea lui Rahmaninov de a surprinde o anumită stare de spirit într-un mic poem sonor: „fiecare preludiu crește de la un minuscul fragment melodic sau ritmic până la o miniatură tensionată, puternic evocatoare” (același Geoffrey Norris).

Iar a treia săptămână de Festival debutează cu *Dansurile simfonice* op.45 (Jakub Hrůša la pupitrul Orchestrei Filarmonice din Viena), ultima lucrare a compozitorului (datând din 1940) și pe deplin reprezentativă pentru stilul său târziu: cu armonii bizare, alunecoase în partea a doua și cu vitalitatea ritmică și tușele grotești din prima și ultima parte – parcă aducând aminte de Serghei Prokofiev sau de Igor Stravinski; cu integrarea cântului bisericesc ortodox, inclusiv a formulei gregoriene *Dies irae*, ce l-a fascinat și urmărit pe Rahmaninov întreaga sa viață.

Pianul lui Prokofiev și al lui Bartók

Dacă tot l-am pomenit pe Prokofiev, fac un scurt popas la al doilea *Concert de pian* al său, una din cele mai dificile partituri din întreaga literatură pianistică (Denis Matsuev îl numea Everestul lui Prokofiev). Temerară este includerea în repertoriul propriu a acestui concert nu doar *firos* în aspectele tehnice-instrumentale, dar și de o frumusețe stranie pe alocuri. Lirismul versus motorismul prokofievian, pașii tragici și apăsați de dans (descinși parcă din lumea baletului *Romeo și Julieta*) cer pianistului o stăpânire puțin obișnuită a claviaturii și o concentrare ieșită din comun.

Prokofiev – alt strălucit exemplu din categoria compozitorilor-pianiști – scria în jurnalul său, prin 1927, ce i se întâmplă în interpretarea propriei partituri: „nu reușesc să-mi păstrez calmul în timpul celor mai dificile părți: în cadență (mai exact acolo unde am marcat *colossale*) și la începutul mișcării a treia, unde mâinile continuă să sară una peste alta, cânt prost. În rest, însă, cânt bine și cu entuziasm”. În ansamblu, este un test pe care tânărul Alexandre Kantorow îl trece cu profunzime, cu virtuozitate și fler poetic, în compania dirijorului Lahav Shani și a Orchestrei Filarmonice din Israel (Sala Palatului, 7 septembrie).

Un alt pianist revenit la București datorită Festivalului Enescu (și a cărei statură internațională publicul românesc o cunoaște încă prea puțin), Pierre-Laurent Aimard s-a devotat îndeosebi repertoriului modern și contemporan, ca unul din străluciții interpreți ai lui Olivier Messiaen și György Ligeti (printre alții), cu care a lucrat îndeaproape. Ne-a propus *Concertul nr. 3* de Béla Bartók, alături de Orchestra de cameră Franz Liszt și dirijorul István Várdai (la Ateneu, 8 septembrie), cu o claritate a discursului și un sunet pianistic minunat.

Ce înseamnă, până la urmă, sunet *frumos* al pianului? De ce unii îl au, îl obțin, și alții mai puțin? Cred că rămâne ceva misterios și inexplicabil în asemenea întrebări: există pianiști care impresionează prin agilitate și manualitate, prin viziunea muzicală, prin construcțiile muzicale în mic și mare etc; nu toți aceștia beneficiază automat de acea calitate *inefabilă* a sunetului (campioni în acest domeniu rămân, în opinia mea, Radu Lupu sau Murray Perahia), care nu depinde decât în infimă măsură de instrumentul propriu-zis pe care cântă sau de acustica sălii. Pierre-Laurent Aimard se numără evident printre pianiștii preocupați de rotunjimea sunetului pianistic, niciodată scăpat de sub un subtil control, fie că e cristalin, duios, voit aspru sau grav. Și cât de importantă e această paletă în concertul bartókian, mai ales în partea a doua, *Adagio religioso*!

În tinerețe, Bartók se lansase ca pianist (un critic scria, în 1901, că tânărul de 20 de ani „tronează la pian ca un mic Jupiter”), iar existența și-o va câștiga în această ipostază (alături de activitatea pedagogică). Au rămas, ca în cazul lui Rahmaninov, câteva mostre de înregistrări sub genericul *Bartók plays Bartók*. Dar pentru noi, astăzi, compozitorul este cel care contează, la fel ca Enescu (născut în același an cu contemporanul său maghiar).

Legătura între cei doi compozitori-interpreți s-a dezvoltat în finalul concertului Orchestrei de cameră Franz Liszt: am auzit o versiune excepțională a *Octuorului* enescian (în variantă amplificată instrumental), fluidă și arzătoare, profund și rafinat interpretată de muzicienii unguri. Toată arta violonistică a tânărului Enescu (de 18 ani) este transfigurată la gama instrumentelor de coarde, așa cum o experiență pianistică de decenii este însumată în al treilea concert, ultima creație a lui Bartók (în vârstă de 64 de ani), pe care n-a mai apucat să o audă interpretată.

■ Valentina Sandu-Dediu,
muzicolog



Ateneul Român, concert Fazil Say, foto: Andrei Gîndac



Filarmonica George Enescu, foto: Dragoș Cristescu

„Știu să pun în scenă conflicte și personaje, nu geometrii și culori”

Interviu cu regizoarea multimedia Carmen Lidia Vidu

realizat de **Ovidiu Șimonca**

Opera *Billy Budd* de Benjamin Britten se prezintă în primă audiere în România pe 12 septembrie, la Sala Palatului. Interpretarea aparține Orchestrei și Corului Filarmonicii George Enescu, dirijor: Hannu Lintu. Carmen Lidia Vidu a realizat regia multimedia a acestui spectacol care a avut premiera londoneză pe 1 decembrie 1951.

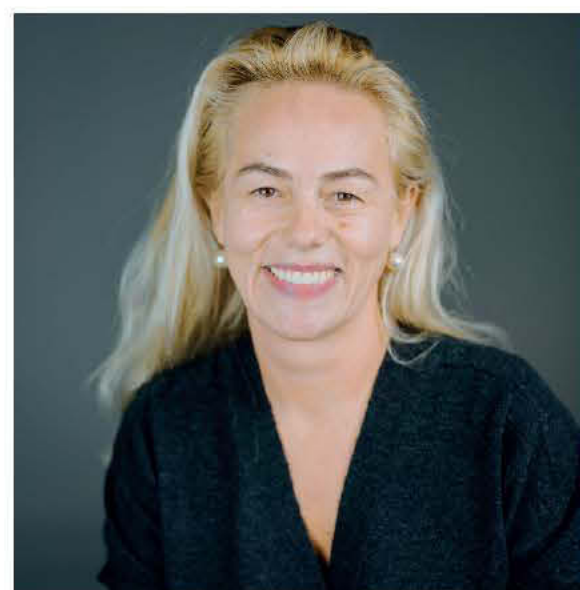
Ce v-ați propus cu *Billy Budd*, realizând regia multimedia a acestei opere în concert?

Fiind o operă în primă audiere în România, cred că e important ca prin ceea ce videoproiectez să fac publicul să înțeleagă sensul operei, acțiunea ei, să-i cunoască personajele, tensiunile și abia apoi să vină interpretările regizoare și raportarea la vremurile de astăzi. Acestea au fost cerințele Festivalului în 2017, când am început colaborarea cu ei. Nu și-au dorit de la mine să vin cu lumini frumoase, ci să substituie absența decorului, a costumelor și a regiei. Eu nu sunt artist vizual, nu știu să videoproiectez liniute, geometrii, culori sau alte spectacole vizuale. Eu sunt regizoare de teatru. Știu să pun în scenă realități, conflicte, personaje și asta fac atunci când colaborez cu Festivalul Enescu în calitate de regizoare multimedia.

Am decis să tratez *Billy Budd* ca pe o bandă desenată pe care am animat-o. Un fel de roman grafic animat. Gabriela Schinderman a desenat secvență cu secvență fiecare moment al operei *Billy Budd*. Sunt undeva între 700 și 800 de desene. Julien Javions e cel care se ocupă de partea video a operei multimedia.

Eu am studiat montările din 1966 (producție BBC, unde Căpitanul Vere era interpretat de Peter Pears, partenerul lui Benjamin Britten), din 1997 de la Metropolitan Opera, din 2010 de la Glyndebourne, montarea din 2017 din Teatro Real și pe cea din 2019 de la Opera și Baletul Național Norvegian. Acțiunea și personajele operei lui Benjamin Britten își datorează existența lui Herman Melville, scriitorul american faimos pentru romanul său *Moby Dick*. Thomas Mann, un alt gigant al literaturii, a numit această năvălă, *Billy Budd*, scrisă de Melville „cea mai frumoasă poveste din lume”.

Operele lui Benjamin Britten se disting, în general, prin libreturile care reflectă preocuparea compozitorului pentru inocența confruntată cu experiența și cruzimea, precum și prin simpatia acordată marginalilor. *Billy Budd* este una dintre foarte puținele opere care au o distribuție exclusiv masculină.



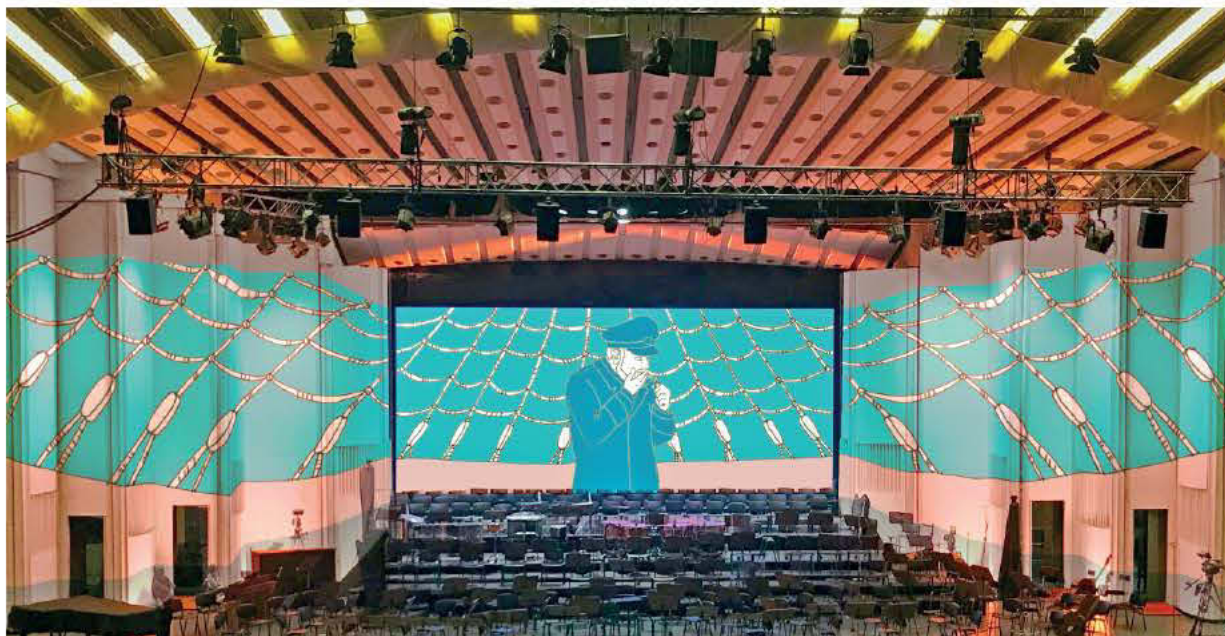
Carmen Lidia Vidu

Cum ați colaborat cu dirijorul Hannu Lintu?

Am început printr-un zoom, apoi prin e-mailuri de tatonare pentru conturarea direcției și a stilului. Am discutat despre bărbați „ne-liberi”, despre anumite teme care se repetă de-a lungul operelor lui Britten: conflictele dintre indivizi și societate, ororile războiului, convențiile distructive și dorința reprimată. *Billy Budd* se confruntă cu toate aceste probleme, care afectează conceptul nostru de bărbăție, în special în legătură cu homosexualitatea. Opera a fost scrisă într-o perioadă în care homosexualitatea era încă ilegală conform legislației britanice, iar spectacolele de teatru și de operă continuau să fie cenzurate. Prin urmare, ceea ce spune opera despre aceste teme este prezentat sub formă codificată. Dar această operă este, de asemenea, despre a fi o ființă umană într-o lume în care suntem singuri, în care tânjim să aparținem, să fim iubiți, iertați și acceptați. Operele lui Britten dezvăluie adesea o fascinație pentru inocenții neînțeleși; *Billy* este unul dintre aceștia. Faptul că vasul pe care a servit se numea Drepturile Omului (*Rights of Man*), căruia trebuie să-i spună adio, devine simbolic.

Ce înseamnă, pentru Carmen Lidia Vidu, experiența cu Festivalul Enescu, acum și la edițiile anterioare?

Dincolo de frici, onoare, ego, bucurie, apreciere există ceva foarte sănătos în această colaborare: înveți să vorbești o limbă universală. Colaborez cu artiști din Europa, America, Asia și învăț să dialoghez cultural, social, uman. Festivalul George Enescu e o școală a maturității care a venit într-un moment fragil din viața mea.



Billy Budd, spectacol multimedia, imagine de la repetiții

Andrei Ioniță, învingător în „lupta” cu RO-ALERT

Vlad Ghinea

La nici 30 de ani împliniți, violoncelistul Andrei Ioniță se situează printre cei mai de seamă interpreți ai momentului, fiecare prezență a sa pe scene de renume fiind întâmpinată cu ropote de aplauze. Tehnica instrumentală desăvârșită, maturitatea gândirii muzicale sau sensibilitatea extraordinară constituie doar câteva dintre atributele care formează personalitatea muzicianului român. Ediția din acest an a Festivalului Internațional George Enescu l-a readus pe Andrei Ioniță în fața ascultătorilor, pe 4 septembrie 2023, la Sala Palatului, avându-i ca parteneri de scenă pe muzicienii Orchestrei Tonhalle din Zürich, dirijată de Paavo Järvi.

Dezinvoltura scenică ilustrată de tânărul muzician demonstrează un control deosebit al actului artistic și capacitatea de adaptare în fața situațiilor neprevăzute, fapt dovedit și în cazul acestui concert, în care Andrei Ioniță a ales să interpreteze *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră în si minor, op. 8* de George Enescu. Experimentele și căutările de ordin stilistic ale compozitorului sunt reflectate în acest opus de tinerețe; ele își vor afla finalitatea în rafinamentul lucrărilor de maturitate, dar se întrevăd încă de aici în finețea cu care se construiește discursul muzical, cu precădere în partitura violoncelului solo.

Muzician de înaltă clasă, Andrei Ioniță a valorificat fiecare frază cu naturalețe și emoție nobilă, uimind mai ales prin precizia și subtilitățile dinamice din pasajele în registrul supraacut. Interpretarea *Simfoniei* enesciene ar fi putut beneficia mai mult de implicarea orchestrei elvețiene, care a acompaniat reținut, ușor indiferent, cu excepția momentelor de *tutti* în forță.

Solistul seriei a reușit să treacă peste o altă provocare atunci când, în mijlocul *Simfoniei concertante*, s-a dezlănțuit o avalanșă de avertizări RO-ALERT din telefoanele publicului. Cu toate că aceste sonorități s-au repetat și în timpul celor trei bisuri (*Dans țărănesc* de Constantin Dimitrescu, în versiunea pentru violoncel și orchestră; *Black Run* de Svante Henryson; *Sarabanda* din *Suita nr. 1 pentru violoncel solo* de Johann



Andrei Ioniță, foto: Andrada Pavel

Ediția din acest an a Festivalului Internațional George Enescu l-a readus pe Andrei Ioniță în fața ascultătorilor, pe 4 septembrie 2023, la Sala Palatului, avându-i ca parteneri de scenă pe muzicienii Orchestrei Tonhalle din Zürich, dirijată de Paavo Järvi

Sebastian Bach), acest lucru nu a știrbit magia sunetelor ce se nășteau din violoncelul lui Andrei Ioniță.

Atitudinea detașată a interpretării Orchestrei Tonhalle a putut fi percepută încă din lucrarea care a

deschis concertul: mișcarea simfonică *Pacific 231* de Arthur Honegger. Chiar dacă acest opus reprezintă transpunerea muzicală a unei locomotive cu aburi, întregul moment s-a desfășurat prea mecanic și fără să se poată simți o gradare rafinată a nuanțelor. După ce amenințaseră atmosfera sublimă creionată de Andrei Ioniță, alertele telefonice din public au continuat să apară pe alocuri și în timpul *Simfoniei nr. 9 în re minor, op. 95, „Din lumea nouă”,* de Antonín Dvořak, programată în partea a doua a seriei.

Trecând peste aceste momente involuntare de „polifonie”, *Simfonia* compozitorului ceh a înfățișat mai multă diversitate dinamică și o participare mult mai activă a ansamblului condus de Paavo Järvi, care însă a ales tempouri exagerat de rapide pentru toate părțile, cu excepția celei de-a doua mișcări. Inclusiv în bisul oferit la final (*Valsul trist* de Jean Sibelius) au existat momente de grăbire excesivă. Această alegere poate fi înțeleasă în contextul unei mode actuale la nivel mondial, cu priză puternică la majoritatea publicului din sala de concert (cel din România nefăcând excepție). Accentul cade pe virtuositate orchestrală forțată, ceea ce poate să ducă la o configurare neclară, repezită a frazelor muzicale.

Vedeta seriei a rămas fără îndoială Andrei Ioniță, care în pauza concertului a oferit autografe pe discul lansat recent, unde explorează lucrări enesciene împreună cu violonista Ioana Cristina Goicea și pianista Daria Tudor. Cred cu convingere că viitorul artei muzicale românești se află în siguranță pe mâinile unui muzician ca Andrei Ioniță.

■ Vlad Ghinea, muzicolog

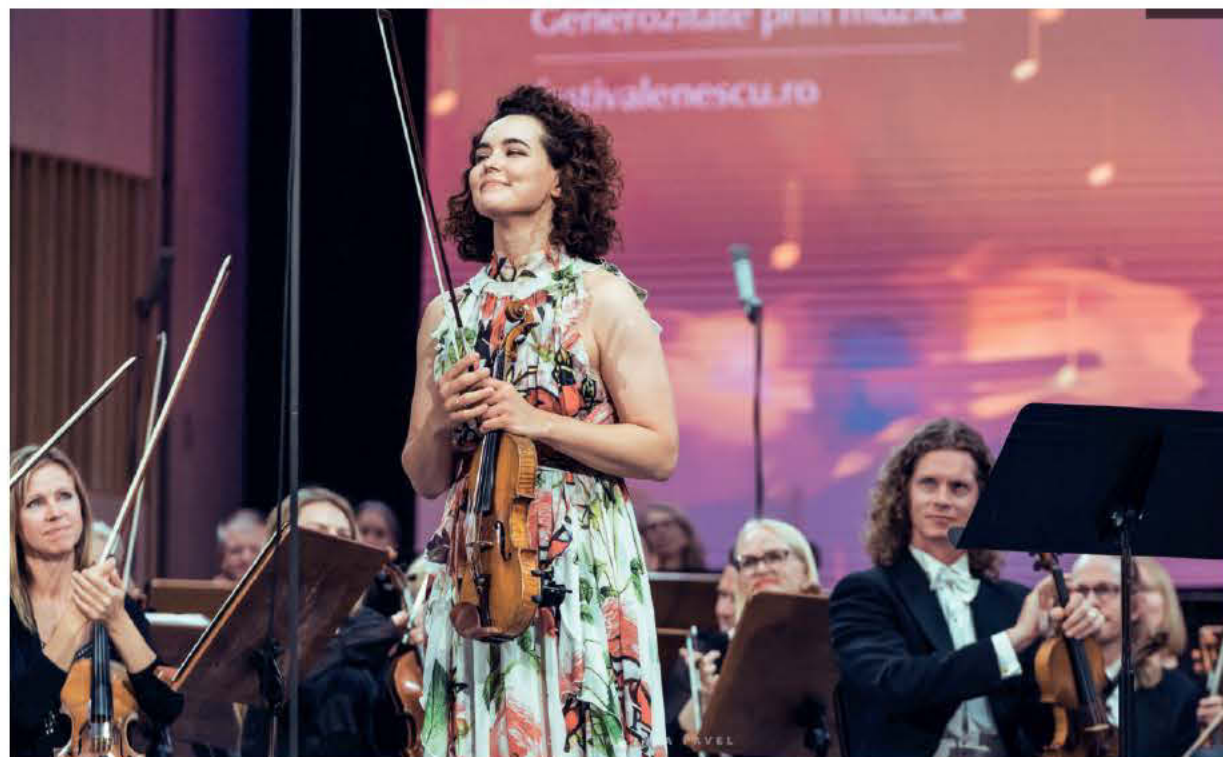


Andrei Ioniță semnând autografe pe un CD editat de Casa Radio, foto: Andrada Pavel

Curiosul caz al *Capriciului român* de George Enescu



Capriciul Român, prima pagină, Editura Muzicală



Violonista Alena Baeva, foto: Andrada Pavel

Vlad Ghinea

Într-un pertinent articol publicat în primul număr al Revistei Festivalului George Enescu, muzicologul Vlad Văidean a discutat câteva dintre lucrările enesciene programate mai puțin frecvent, printre acestea regăsindu-se și *Capriciul român pentru vioară și orchestră*. Inclus în rândul lucrărilor rămase la stadiul de schiță, *Capriciul român* a trecut printr-o geneză complicată, finalizată abia în anii '90 de compozitorul Cornel Țăranu (de aceea, are practic doi autori, semnați drept Enescu-Țăranu).

În articolul menționat, Vlad Văidean a remarcat că, oricât de laudabile ar fi, acțiunile de restituire către public a opusurilor nefinalizate de George Enescu poartă riscul de a se îndepărta de intențiile inițiale ale compozitorului despre care se cunoaște că manifesta o exigență deosebită față de propria creație. Finalizarea postumă a *Capriciului român* a răspuns, într-o anumită măsură, unei dorințe a publicului pentru o lucrare concertantă

dedicată vioarei, instrumentul care l-a consacrat pe George Enescu, însă partitura rezultată rămâne discutabilă din punctul de vedere al reflectării stilului enescian de maturitate.

Publicul bucureștean a avut ocazia să asculte această lucrare în data de 8 septembrie 2023, la Sala Palatului, într-un concert cu Orchestra Simfonică din Göteborg, condusă de dirijorul Gustavo Gimeno, în ipostaza solistică aflându-se violonista Alena Baeva. Solista kazahă a dovedit o apropiere afectivă de stilul enescian de inspirație lăutărească, ce amintește de *Sonata nr.3 pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc”*, și de suita *Impresii din copilărie pentru vioară și pian*.

Pe parcursul celor patru părți ale *Capriciului român*, Alena Baeva a condus cu grijă filonul melodic, activând constant într-un registru dinamic nu neapărat impozant ca tărie, ci caracterizat de delicatețe. Pe același plan s-a situat și ansamblul dirijat de Gustavo Gimeno, care a

acompaniat conștiincios discursul solistic, fără a epata prea mult. Oricâtă implicare și bunăvoință au existat din partea muzicienilor, nu am reușit să percep partitura ca pe un exemplu al stilului enescian din anii '20-'40 (perioada de când datează crochiul acestui opus), când compozitorul se afla în plină maturitate componistică.

Deși conține filonul folcloric și cel lăutăresc din lucrările camerale pomenite mai sus, *Capriciul român* amintește doar arareori de scriitura de fină complexitate a acestora. Mai mult decât atât, se simte lipsa rafinamentului și bogăției coloritului orchestral care caracterizează lucrări precum *Simfonia nr. 3*, *Suita nr. 3 pentru orchestră*, „*Săteasca*”, sau opera *Oedipe*.

O altă chestiune delicată apare atunci când astfel de opusuri enesciene nefinalizate sunt incluse în același program cu lucrări bine definite ale compozitorilor consacrați, creându-se o impresie cumva distorsionată despre valoarea reală a creației enesciene. În cazul de față, *Capriciul român* a fost încadrat de *Concertul românesc pentru orchestră* de György Ligeti și de *Simfonia nr. 4 în fa minor, op. 36* de Piotr Ilici Ceaikovski.

Deși un opus de tinerețe, tot cu ecouri folclorice, *Concertul românesc* de György Ligeti arată forța stilului componistic ligetian, incitant aici prin bogăția melodică și ritmică ce au beneficiat de interpretarea energică a orchestrei din Göteborg.

Piesa de rezistență a concertului de la Sala Palatului s-a dovedit a fi însă *Simfonia ceaikovskiană*, în care dirijorul iberic a conturat cu finețe patetismul specific compozitorului rus, excelând totodată și în acumularea de energie necesară pentru apoteoza finală a lucrării.

Discuția legată de finalizarea schițelor enesciene și prezentarea acestora în concert rămâne deocamdată deschisă. După cum menționează și Vlad Văidean în articolul pomenit, demersul de îmbogățire a corpusului lucrărilor lui George Enescu depinde de stadiul schițelor și de măsura în care intervenția externă afectează partitura ce ar trebui să poarte semnătura lui Enescu. Nu în ultimul rând, viziunea interpreților are un rol crucial în receptarea acestor lucrări, determinând mai departe imaginea lui George Enescu la nivel mondial.

■ Vlad Ghinea,
muzicolog



Orchestra Simfonică din Göteborg, foto: Andrada Pavel

„Ligeti-Enescu, într-o combinație perfectă”

Interviu cu dirijorul Gustavo Gimeno

realizat de **Andreea Kiseleff**

Născut la Valencia în 1976, dirijorul Gustavo Gimeno este directorul muzical al Orchestrei Filarmonice din Luxemburg și al Orchestrei Simfonice din Toronto, iar din 2025 va prelua, de asemenea, postul de director muzical al Teatro Real din Madrid. Înainte de a se dedica dirijatului, a activat timp de 12 ani ca percuționist în cadrul celebrei Orchestre Concertgebouw din Amsterdam. Gustavo Gimeno a fost prezent pentru prima dată în Festivalul Enescu, pe 8 septembrie, la Sala Palatului, când a cântat cu Orchestra Simfonică din Göteborg, cu Alena Baeva la vioară.

Sunteți pasionat de ceea ce faceți, spuneți într-un interviu că până la nivel de obsesie. Ce înseamnă acest lucru, aveți mereu lângă dvs. o partitură pe care o studiați?

Muzica este parte din mine. Trebuie să vă spun că, de când eram copil, am fost foarte pasionat de muzică, dar și de a încerca să mă descopăr pe mine. Istoria muzicii ne-a oferit atâtea capodopere, încât procesul de a le asimila ca dirijor este fără sfârșit. La fel și dorința de a fi mai bun - acesta este un țel pe care îl am zi de zi. Studiez și când sunt în vacanță, pentru că pentru mine viața personală și cea profesională se îmbină. Iubesc muzica, așa că a studia și a face muzică efectiv mă îmbogățesc și mă motivează. Desigur, uneori îmi provoacă și temeri, preocupări, griji. Dar asta te ține în viață și te pregătește și pentru momente dificile sau mai puțin plăcute, care, de asemenea, te ajută să te dezvolți ca om și ca muzician. Mă simt foarte norocos să am o meserie care este pasiunea vieții mele.

Este pentru prima dată când veniți în România?

Nu este pentru prima oară: când eram tânăr student la Conservatorul din Valencia am avut o călătorie internațională cu orchestra din acest oraș, iar destinația finală a fost Bucureștiul. Îmi amintesc cum am luat un autocar din

Valencia și a fost un drum lung, cu mai multe opriri, de exemplu în Italia, și am ajuns la Timișoara și apoi la București. Cred că era la începutul anilor 90, deci a trecut mult timp de atunci. Este însă prima dată când vin în Festivalul Enescu, este o onoare să particip, îi cunosc importanța istorică.

În ceea ce privește colaborarea cu Orchestra Simfonică din Göteborg, știți că este o premieră.

Uneori primești oferte care sunt foarte potrivite pentru momentul respectiv. Invitația a sosit din partea Orchestrei din Göteborg, pe care o cunosc de mulți ani. Știu că nivelul orchestrelor din Scandinavia este foarte înalt și știu că Orchestra din Göteborg este minunată. Îmi amintesc și că am ascultat orchestra acum ceva ani la Concertgebouw, condusă de Gustavo Dudamel. Sunt foarte recunoscător că am primit această invitație și mă bucur să fiu la București.

În prima parte a concertului ați avut două lucrări cu tematică folclorică românească, iar în cea de-a doua parte, *Simfonia a 4-a* de Ceaikovski. De ce aceste opțiuni?

Capriciul român este o compoziție foarte interesantă, foarte solistică, știm că Enescu a compus lucrarea de-a lungul multor ani, având multe schițe, și că fost finalizată și orchestrată ulterior. Iar în ceea ce privește *Concertul românesc*, Ligeti, unul dintre cei mai influenți și importanți compozitori din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, a fost foarte îndrăzneț. A scris o muzică evident folclorică, dar într-un mod deghizat, mai puțin evident. Un limbaj muzical modern, dar cu un miez, un schelet folcloric. *Concertul românesc* de Ligeti este o lucrare pe care am cântat-o frecvent în ultimii ani, pentru că îmi place foarte, foarte mult și cred că este o combinație perfectă cu *Capriciul* lui Enescu. Ambele aduc în prim plan folclorul românesc, dar din perspective diferite. *Capriciul* lui Enescu are în prim-plan vioara, cu solista Alena Baeva, dar și în *Concertul românesc* al lui Ligeti, concertmaestrul din orchestră are o parte solistică foarte importantă. Acest lucru



Gustavo Gimeno, foto: Andrada Pavel

evidențiază importanța vioarei în muzica tradițională românească. Iar *Simfonia a 4-a* de Ceaikovski este comparată adesea cu *Simfonia a 5-a* de Beethoven, prin ideea de destin și importanța în cadrul creației compozitorului. *Simfonia a 4-a* de Ceaikovski este una dintre cele mai cunoscute simfonii din repertoriul romantic și îmi face plăcere să o prezint publicului de fiecare dată când am ocazia.

■ **Andreea Kiseleff**, realizator Radio România Muzical



Foto: Andrada Pavel

Orchestre românești cu dirijori străini, la Sala Radio

Ligia Fărcășel

În zilele de 2 și 3 septembrie, Sala Radio a prins viață. Orchestre românești cu dirijori străini au umplut cele două după-amiezi cu muzică de calitate, inspirat aleasă. Sâmbătă, 2 septembrie – Orchestra Filarmonică Transilvania din Cluj-Napoca, cu Jonathon Heyward la pupitru; duminică, 3 septembrie – Orchestra Națională Radio, condusă de Francesco Lecce-Chong.

Trebuie salutată ideea din ediția actuală de a integra muzica nouă (în doze mici) în majoritatea concertelor, o soluție creativă pentru a facilita familiarizarea urechilor mai puțin dornice de avangardă. Astfel, publicul este inițial pus în postura de a asculta o muzică ce are traiectoria orientată spre crearea și propagarea de stări; apoi urmează lucrările cu o dramaturgie mai previzibilă, generatoare de stabilitate și, deci, mai lesne de digerat. În ambele zile, „pastila” de modernitate a purtat semnătura Rotaru: mama și fiica (pe care am avut privilegiul să le întâlnim la concert). Din catalogul componistic al Doinei Rotaru am ascultat *Nymphaea*, o lucrare pe care îmi place să o privesc ca pe un fenomen. Muzica de această factură, mai mult decât a se asculta, se experimentează, poate chiar vizualizează. Aici timbrurile sunt explorate în tot potențialul spectrului lor, ba chiar imaginate, construite cu tehnici diverse și inedite.

Duminică am ascultat *Concertul pentru clarinet și orchestră „De simplici duplex II”* de Diana Rotaru – un real tur de forță al solistului Emil Vișenescu (cărui îi este și dedicat), care face rocade între cele două clarinete. Pe lângă instrumentul solistic, toate grupurile instrumentale au ieșit la rampă și le-am putut savura „aroma” pregnantă, într-un discurs muzical cu direcție nebănuită.

În ciuda atractivității afișului, am avut și sâmbătă, și duminică surpriza neplăcută de a face parte dintr-un public puțin numeros. Să fie de vină ora 13.00? Sau poate locul? Cert este că interpreții nu s-au lăsat pradă dezamăgirii, ci au cântat la standardele pe care deja le-au impus. Pianistul Andrei

Gologan și orchestra clujeană au oferit ascultătorilor *Concertul pentru pian și orchestră op. 13* de Benjamin Britten, o partitură de un modernism moderat: muzică pură în diverse straie expresive, dar și intervenții armonice provocatoare. În ceea ce privește partea solistică, tânărul interpret s-a dovedit a fi un muzician sensibil, profund, dar și viguros. Impresia lăsată publicului a fost una evidentă de încântare, iar la bis ne-a oferit și o miniatură braziliană revigorantă.

Tot din prima jumătate a secolului al XX-lea, sâmbătă am ascultat o lucrare a inconfundabilului Dmitri Șostakovič, muzician pentru care timbrurile au o semnificație organică și căruia îi place să fie direct, chiar aspru și incisiv. Este evidentă, de altfel, afinitatea sa pentru instrumentele de suflat din lemn (cu precădere pentru fagot și al său sunet mat). Orchestra s-a pliat pe stilul compozitorului rus și a obținut din *Sinfonia nr. 1 în fa minor op. 10* o adevărată sărbătoare muzicală, condusă de mâna sigură a lui Jonathon Heyward.

Duminică am mai ascultat Paul Hindemith, *Metamorfoze simfonice pe teme de Carl Maria von Weber*, o mini-suită în patru părți de dimensiuni mici. Orchestra Națională Radio dirijată de Francesco Lecce-Chong a imprimat un sunet unitar și precis, în acord cu partitura narativă, destinată la origine spectacolului de balet. De efect au fost și trecerile de la pentatonii asiatice din partea a II-a la scriitura barocă din partitura flautului, în partea a III-a.

După-amiaza de final de săptămână și-a dat mâna, spre finalul concertului, cu *Sinfonia a doua pentru orchestră și pian solo* a lui Bernstein, „The Age of Anxiety”. Partea solistică a fost interpretată de pianistul francez David Fray, care a reușit din plin să transmită greutatea și profunzimea poemului lui W.H. Auden, ascunse în spatele acordurilor și ritmurilor de jazz.

■ Ligia Fărcășel, muzicolog



Orchestra Filarmonică Transilvania din Cluj-Napoca, foto: Alex Damian

Festivalul Enescu,



Orchestra Română de Tineret, foto: Andrei Gîndac

Orchestra Română de Tineret: siguranță și dezinvoltură

Alex Vasiliu

Orchestra Română de Tineret contrazice proverbul cu „pomul lăudat”. Pe ramurile sale mereu tinere s-au adunat premii de mare prestigiu câștigate în lume, discuri, concerte în țară cu diferite ocazii, prezențe în edițiile trecute ale Festivalului Enescu. Experiențele muzical-artistice de până acum evidențiază valoarea individuală a instrumentiștilor, coeziunea, sunetul bine conturat al ansamblului, pasiunea, entuziasmul, determinarea specifică vârstei începutului profesional. Calitățile enumerate, multe, nu își pot găsi albia în lipsa arhitecturii cu experiență, viziune, autoritate și charismă. L-am numit pe dirijorul și profesorul Cristian Mandeal, care a plămădit orchestra ani la rând. Conducătorul programului de duminică, 3 septembrie, a fost britanicul Stefan Asbury, muzician cu prestigiu consolidat: este profesor la Tanglewood, Massachusetts, specialist și în interpretarea muzicii contemporane, ceea ce a contat la alegerea opusurilor.

Programată și ca omagiu adus compozitorului Cornel Țăranu, dispărut recent (18 iunie), *Cercar la nota* a evidențiat concepția dramatică, natura complexă a scriiturii orchestrale marcante pentru multe dintre lucrările sale, constituite în provocări pentru un ansamblu tânăr, mai puțin experimentat în talmăcirea creației noi.

Al doilea moment de excelență muzicală colectivă a fost celebrul *Concert în la minor opus 16* de Edvard Grieg. Jan Lisiecki este un introvertit, un mare sensibil. El nu a urmărit să-și evidențieze tehnica pianistică ireproșabilă, ci muzica lui Grieg, parcă privită cu lupa. Iau ca exemplu cadența (solo-ul părții I) expusă ritmic *ad libitum* într-un climat emoțional profund liric, favorabil evidențierii și ultimei licăriri sonor-expresive ale fiecărei note.

Nu am fost mirat de tempoul contrastant mai rar, preferat de Lisiecki în comparație cu atâția alți interpreți ai partiturii, impresia fiind că polonezul s-a simțit în rezonanță cu limpezimea, liniștea și frumusețea peisajelor, a spiritului norvegian. Am

rămas cu impresia stabilă a temeiniciei, a decantării și adâncimii concepției, în privința modelării, detalierei cu finețe a fiecărui sunet. Tehnica sa instrumentală a fost atât de bine stăpănită, încât a trecut „neobservată” grație calităților eclatant-emoționale, frazării și expresiei nu rareori intrată (mic paradox în cazul unei lucrări concertante, și încă prea binecunoscută) în registrul introvertit al muzicii de cameră. Sunt calități rar întâlnite la un solist ajuns la numai 28 de ani.

Bineînțeles, ultima parte a programului a fost un nou examen pentru Orchestra Română de Tineret, deoarece și în *Sinfonia a V-a în re minor opus 47*, Dmitri Șostakovič pretinde totul de la ansamblul instrumental. Autorul „s-a ocupat” de aproape fiecare instrument al aparatului orchestral, i-a dăruit pasaje melodice dinamice sau de un lirism înduioșător-sfășietor, a lăsat orchestrei libertatea de a se dezlanțui în pasaje dominate de umor, sarcasm, deriziune, lărgind spectrul sonor-expresiv de la șoapta delicată, de la melodia liric-inocentă la exploziile pe care nu poți să le atribui total speranței în bine, sensului pozitiv. Supralicitările nu își au rostul, din cauza pericolului de a se da frâu liber violenței, kitsch-ului. Stefan Asbury a înțeles deplin mizele, spiritul muzicii din *Sinfonia a V-a*. A păstrat dreapta măsură, dar nu a ratat nimic din spectacolul dramatic, ajuns la un impact covârșitor.

Au fost evidente siguranța, coeziunea de ansamblu, dezinvoltura, forța de comunicare a orchestraților. Dacă nu ai cunoaște vremelnicia prezenței tuturor instrumentiștilor în acest ansamblu, te-ai gândi ușor la experiența consolidată în ani mulți. Acesta este marele succes al făuritorului de orchestră Cristian Mandeal. Grieg altfel de cum l-am ascultat îndeobște, Șostakovič ca interpret deplin credibil, covârșitor al timpului său (se dovedește, și al timpului nostru), excelența ca performanță a tinereții – acestea îmi par a fi elementele definitorii ale unui concert memorabil.

■ Alex Vasiliu, jurnalist, muzicolog și profesor

săptămâna a doua

Când artiștii rezonează: Gil Shaham și Lahav Shani

Vlad Ghinea

Colaborarea între muzicieni anunță mai mereu un drum anevoios, ce presupune aprofundarea textului muzical pentru găsirea unui viziuni comune, cu care toți cei implicați să rezoneze și care, mai apoi, să poată fi transmisă către ascultători. Uneori, din cauza neînțelegerilor personale sau a dificultăților în tălmăcirea unui sens corespunzător partiturii, dezideratul acestei concordanțe artistice nu se materializează, iar publicul rămâne la final cu sentimentul unei neîmpliniri, al unui element esențial care a lipsit interpretării. Alteori, pasiunea pentru arta sonoră aduce în fața auditoriului artiști capabili de isprăvi muzicale cu totul incredibile. Reunind de fiecare dată orchestre și soliști de marcă, Festivalul Enescu programează evenimente ce constituie, deseori, un prilej de delectare în fața unei colaborări muzicale speciale. În data de 6 septembrie 2023, concertul de la Sala Palatului a constituit cadrul unei asemenea întâlniri, ai cărei protagoniști au fost violonistul Gil Shaham și Orchestra Filarmonică din Israel, aflată sub bagheta dirijorului Lahav Shani.

Una dintre lucrările consacrate ale repertoriului violonistic, *Concertul pentru vioară și orchestră în re major, op. 77* de Johannes Brahms poate fi interpretat pe căi îndelung bătătorite, în care se regăsesc clișee și exagerări nefirești ale patosului cu care soliștii abordează partitura. Din ferici-re, Gil Shaham rămâne un caz aparte. Sonoritatea cristalină a viorii sale potențează predilecția muzicianului pentru construcția cerebrală a discursului muzical, lipsită de orice emfază nepotrivită. Acest aspect a putut fi remarcat încă de la prima intervenție a viorii soliste, precedată de introducerea excelent elaborată de către orchestră. De asemenea, Gil Shaham a încântat prin doza-re dinamică, găsind întotdeauna un traseu

firesc spre fiecare culminație, iar încredințarea melodiei către ansamblu s-a realizat în mod elegant. Lirismul sincer a guvernat partea a doua a lucrării, ca mai apoi în final să se concretizeze o savuroasă explozie de energie, urmată de eleganța bisului: aranjamentul pentru vioară și orchestră a piesei *Schön Rosmarin* de Fritz Kreisler.

Meritele trebuie împărțite în mod egal lui Gil Shaham și lui Lahav Shani, tânărul dirijor ce posedă o forță expresivă captivantă. Cu un gest dirijoral aparent excentric, Shani a dovedit o conexiune strânsă cu orchestra israeliană, întrucât fiecare dintre mișcărilor sale s-a transmis în realitatea sonoră creată de muzicienii din fața sa. Însă cu totul remarcabil a rămas tandemul cu violonistul Gil Shaham. Pe lângă firescul fiecărui dialog dintre actanți, nu a existat vreun moment în care orchestra să acopere solistul, inclusiv în pasajele în *forte*, lucru ce nu se poate regla cu ușurință și care necesită o grijă deosebită din partea dirijorului responsabil de partenerul orchestral. Un alt factor care a contribuit la reușita Concertului brahmsian poate fi legat și de disponerea opusurilor în programul evenimentului. Plasată în partea a doua a serii, lucrarea concertantă a fost precedată de *Uvertura nr. 2 în mi bemol major, op. 24* de Louise Farrenc și de *Simfonia nr. 104 în re major* de Joseph Haydn. Cele două lucrări, configurate de către ansamblul condus de Lahav Shani cu rafinament și forță deopotrivă, au acționat asemenea unei rampe expresive, care a pregătit *Concertul pentru vioară* de Brahms.

O asemenea colaborare muzicală nu a putut fi răsplătită decât cu entuziaste aplauze din partea publicului, vizibil mișcat de dimensiunile pe care le poate căpăta rezultatul artistic atunci când muzicienii rezonează împreună.

■ Vlad Ghinea,
Muzicolog



Violonistul Gil Shaham și dirijorul Lahav Shani, foto: Alex Damian

„Nu trăim într-un muzeu”

Interviu cu dirigoarea Anu Tali



Anu Tali, foto: Kaupo Kikkas

realizat de Petre Fugaciu

Orchestra Filarmonică Würth, sub bagheta dirigoarei estoniene, Anu Tali, cântă luni, 11 septembrie, pe scena Ateneului Român, împreună cu Corul Academic Radio (Ciprian Țuțu, dirijor) și cu Till Fellner la pian. În program: Isis de Enescu și Beethoven: Concertul nr. 3 în do minor pentru pian și orchestră și Simfonia nr. 5 în do major.

Concertul începe cu Poemul simfonic *Isis* de George Enescu. Ce anume v-a atras inițial la această lucrare?

Am încercat să înțeleg care a fost punctul de plecare pentru Enescu. Pe mine, m-a atras numele Isis din Egiptul antic, zeița dragostei și principiul feminin în natură, însă piesa cred că îți permite să citești pe cât de mistic sau impresionist îți dorești. Am început repetițiile în Germania, pentru că uneori mișcărilor foarte lente sunt greu de pus împreună vertical. Sonoritățile luxuriante, emoționale și senzuale pe care le are m-au „prins”.

Spuceți în alt interviu că, în primele 10 minute, un dirijor simte dacă aparține de acea orchestră. Oare muzica lui Enescu poate fi legată de această orchestră?

Orchestra Filarmonică Würth are un atu minunat cu care trebuie să începem: au un concertmaestru român. Deci, pentru el, este o întoarcere acasă, iar orchestra este, de asemenea, foarte activă și lucrează precum un grup cameral, au, uneori, muzicieni noi, însă nucleul este întotdeauna același; a fost o imensă plăcere să lucrez cu ei – poate că aceasta este mai degrabă o întrebare pentru ei, dar eu cred că ne-am simțit foarte bine pregătind acest concert, pe care îl deschidem cu o lucrare de Enescu.

Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră și Simfonia a V-a de Ludwig van Beethoven completează programul de luni, 11 septembrie. Fără îndoială, trăim într-o lume în care muzica lui Beethoven este considerată centrală în istoria muzicii. Cum abordați muzica sa, în acest context?

Când abordez piese precum *Simfonia a V-a* de Beethoven, pe care toți o avem în imaginația noastră, iau *Urtext*-ul și încep... de la început. Fiecare orchestră își are propria natură, un mod specific de a cânta. Sunt unele lucruri la care sunt buni și unele lucruri pe care nu sunt obișnuiți să le facă, iar eu cred că depinde de dirigoare sau dirijor să decidă cât de departe îi duc față de zona de confort. Cred că, în acest caz, spre norocul nostru, am avut viziuni similare asupra lui Beethoven, asupra timpurilor, asupra culorilor din momentele finale, cum ar trebui să sune construcția apoteozei; în *Simfonia a V-a* de Beethoven, toate momentele sunt legate între ele, iar finalul încheie tema într-o altă dispoziție... Eu m-aș întoarce la indicațiile de tempo ale compozitorului; uneori mă îndoiesc de ele. Nu vreau să sune ca și cum le știu pe toate, dar cred că e bine să cunoști tradițiile și să te întorci direct la partitură, deoarece am învățat în Sankt Petersburg că unele lucrări de Ceaikovski și Rahmaninov s-au îndepărtat foarte tare – în interpretări – de partitura tipărită. Iar din moment ce compozitorii nu sunt prin preajmă pentru a se apăra, cred că noi, interpreți, trebuie să îi protejăm. Astfel, mă întorc adesea la partitură, să văd ce putem găsi acolo, știind ce s-a întâmplat în ultimele decenii în interpretarea ei.

Cum abordați compozitorii care nu fac parte din canonul european, atunci când predați?

Sincer, am observat că tinerii – nu doar copii, ci în mod special cei cu vârste cuprinse între 13 și 17 ani – răspund, de asemenea, muzicii contemporane. Deoarece muzica, așa cum e scrisă în vremurile noastre, are linii melodice sau structuri ritmice luxuriante. Tinerii din ziua de azi sunt destul de cool, supraviețuiesc în lumea muzicală contemporană mai bine decât generațiile mai vechi. Adesea îi duc la concerte unde se cântă piese noi, premiere mondiale, pentru a le arăta că nu trăim într-un muzeu.

■ Petre Fugaciu,
muzicolog

Felix și Fanny Mendelssohn: două destine interconectate

Ioana Marghita

Când vorbim despre familiile de compozitori, ne ducem imediat cu gândul la Bach, desigur, și apoi, probabil, la dinastia Strauss. Câțiva poate se mai gândesc la familia Schumann (Robert și Clara) și încă și mai puțini la familia Mendelssohn (Felix și Fanny). Ce-i drept, abia în ultimii ani a început să se vorbească și să se scrie din ce în ce mai mult despre Fanny Hensel, născută Mendelssohn, sora cu trei ani mai mare a lui Felix și una dintre cele mai prolifiche minți componistice feminine ale secolului al XIX-lea.

Educația înainte de toate

Născuți la o diferență de trei ani unul față de celălalt (Fanny în 14 noiembrie 1805, iar Felix pe 3 februarie 1809), cei mai mari dintre cei patru copii ai cuplului Abraham și Lea Mendelssohn au avut în comun un uriaș talent muzical. Pianști de excepție (se pare că Fanny era chiar mai lăudată decât Felix pentru interpretările sale), compozitori redutabili și prolifici în egală măsură, cei doi au avut pe tot parcursul vieții o relație extrem de strânsă și afectuoasă.

Crescuți în atmosfera cultivată, dar strictă a casei bancherului Abraham Mendelssohn, fiul celebrului filozof și teolog Moses Mendelssohn (figură marcantă a iluminismului german), copiii au beneficiat de o educație solidă și riguroasă. Mama lor, Lea, născută Salomon, talentată cântăreață și pianistă, vorbea fluent engleza și franceza, stăpâna suficient de bine greaca veche pentru a-l citi pe Homer în original și era descrisă drept o amfitrionă excelentă, cu un rafinat simț al umorului.

Deși toți cei patru copii aveau talent muzical, Felix și Fanny au dovedit de mici excepționale înzestrări, ce i-au determinat pe părinți să caute cei mai buni mentori în domeniu. Astfel, au studiat pianul cu Ludwig Berger (discipol al lui Muzio Clementi și John Field) și compoziția, armonia și contrapunctul cu Carl Friedrich Zelter (prieten apropiat al lui Goethe și directorul reputei Singakademie Berlin). Zelter i-ar fi spus lui Abraham Mendelssohn că nu mai are ce să-l învețe în plus pe Felix, cel care la 15 ani compusese deja o operă comică într-un act, 12 simfonii pentru coarde, prima simfonie în do minor și cinci concerte instrumentale. Printre ele, și *Concertul în re minor pentru vioară și orchestră de coarde*, necunoscut până în 1952, când a fost redescoperit de Yehudi Menuhin; lucrare în care vocea componistică a unui adolescent dovedește un echilibru și o inventivitate cuceritoare.

Lecțiile de muzică erau completate de cele de literatură, filozofie și pictură; iar programul de pregătire, cu adevărat spartan, începea zilnic la ora 5:00 dimineața (mai puțin duminica). În afara apetitului componistic, atât Felix, cât și sora sa Fanny (care la 13 ani interpreta din memorie 24 de preludii bachiene din *Clavecinul bine temperat*) erau adevărați virtuozii ai pianului, încântând oaspeții seratelor muzicale găzduite de familia Mendelssohn în monumentală reședință de pe strada Leipzig nr. 3 din Berlin. Un ambient privilegiat, din punct de vedere social și cultural, cu oaspeți precum Carl Maria von Weber, Ferdinand Hiller, Ignaz Moschelles, de scriitorii Heinrich Heine, E.T.A. Hoffmann și Jacob Grimm, filozoful Georg Wilhelm Friedrich Hegel sau naturalistul și exploratorul Alexander von Humboldt, în fața cărora Fanny și Felix își interpretau inclusiv propriile compoziții, tatăl lor angajând, la nevoie, chiar și o orchestră privată pentru opusurile cu astfel de cerințe.

Muzica, doar un ornament?

Deși talentul lui Fanny a fost remarcat atât de Carl Zelter, cât și de Ignaz Moschelles, sora mai mare a lui Felix Mendelssohn avea din start un dezavantaj major: era femeie, iar în secolul al XIX-lea, o tânără dintr-o asemenea

familie nu putea spera la o carieră de pianistă sau de compozitoare, îndeletniciri considerate incompatibile cu condiția de soție și mamă. Conștientă de aceste limite, Fanny a preferat să-și păstreze lucrările compuse pentru sine sau pentru oaspeții seratelor muzicale ale familiei. Chiar tatăl ei i-a scris, în momentul în care a împlinit 15 ani, că „muzica este foarte posibil să devină pentru Felix o profesie, în timp ce pentru tine ar fi bine să rămâni un ornament. Niciodată nu ar fi posibil și nici nu ar trebui să devină fundația existenței tale și o îndeletnicire de zi cu zi”.

Anul 1829 rămâne o piatră de hotar în istoria familiei Mendelssohn, pentru că este momentul în care Felix începe un lung periplu internațional în vederea construirii unei reputații solide. Fanny, pe de altă parte, s-a căsătorit cu pictorul Wilhelm Hensel, în care a găsit un partener înțelegător și deschis față de pasiunea pentru compoziție.

În acei ani în care Mendelssohn cucerea publicul englez, francez, italian și elvețian, Fanny și-a orientat întreaga energie către spațiul casnic, devenind într-adevăr o soție și o mamă exemplară; însă și o gazdă fără cusur în organizarea seratelor muzicale ale familiei, devenite celebre în epocă, în cadrul cărora putea să își interpreteze propriile lucrări. În tot acest timp, cei doi frați au cores-



Felix și Fanny

pondat continuu, împărțându-și gândurile, visele, impresiile, inclusiv opiniile critice asupra partiturilor compuse.

De exemplu, cucerit de frumusețea sălbatică a insulelor Hebride, Felix a notat rapid primele măsuri din ceea ce avea să devină celebra Uvertură *Hebridele* op. 29, prin care a instaurat, practic, un nou gen, acela al uverturii de concert. Primele schițe le-a expediat imediat surorii sale însoțite de următoarele rânduri: „Pentru a te face să înțelegi cât de puternic m-au afectat Hebridele, îți trimit următoarele, care mi-au venit în minte chiar acolo”. Sunt mărturii prețioase asupra încrederii depline pe care Felix o avea în competența muzicală și critică a surorii sale. Apropiatii descriau adesea firea surorii, Fanny, ca fiind pasională și impetuoasă, calități reflectate, de altfel, perfect de scena sa dramatică *Hero și Leander*, compusă și orchestrată de ea însăși în 1832.

Vechiul subiect grecesc a primit o înveșmântare muzicală de o bogăție expresivă tulburătoare și de o îndrăzneală și creativitate armonică ce demonstrează cu claritate că Fanny Hensel Mendelssohn ar fi putut scrie cu succes inclusiv în genul teatrului liric. Și tot despre iubire și suferință este vorba și în Aria de concert *Infelice* op. 94, compusă de Felix Mendelssohn în 1834, o lucrare mai puțin cunoscută, dar de o frumusețe melodică aparte.

Confluente stilistice

Conștientă de opoziția familiei sale cu privirea la propria afirmare componistică, Fanny Hensel a ales calea compromisului, deși nu a fost niciodată împăcată cu această idee. Astfel că șase dintre liedurile sale au apărut în două dintre culegerile lui Felix Mendelssohn (op. 8 și op. 9), sub numele lui, fără ca nimeni să sesizeze vreo diferență. Rămâne, astfel, de referință momentul stânenitor în care Felix Mendelssohn, invitat la Palatul Buckingham de Regina Victoria a Marii Britanii și de prințul Albert (ambii admiratori ai muzicii sale), a ascultat-o pe Regină interpretând, printre altele, *Italian*, una dintre lucrările sale favorite. „Așa că a trebuit să mărturisesc – mi-a fost foarte greu, dar mândria nu are mereu întâietate – că Fanny a compus acel lied.” Lucrările compuse de sora sa nu au fost în niciun fel în disonanță față de cele ale lui Felix Mendelssohn, ceea ce vorbește de la sine despre nivelul componistic al acesteia, mai ales în domeniul repertoriului de lied, în care a excelat.

În actuala ediție a Festivalului George Enescu pot fi ascultate în seara zilei de 15 septembrie, patru lieduri semnate de Fanny Hensel Mendelssohn (*Noapte de mai*, *Amurg*, *Vechile morminte și Cântecul gondolei*). Orchestra de Tal-Haim Samnon, toate evocă misterul nopții, cu întreaga ei melancolie, cu frumusețea, nostalgia sa, dar și cu diferitele înfățișări ale iubirii.

Singura umbră în minunata relație dintre Felix și Fanny a fost întotdeauna cea legată de nevoia acesteia de a-și publica lucrările cu propriul nume – și au trebuit să treacă două decenii până când muziciana a găsit în sine forța de a depăși acest obstacol. Două decenii care au nivelat inclusiv împotrivirea lui Felix Mendelssohn, ce o felicita, ulterior, cu sinceritate, pentru succesul de care se bucurau partiturile ei tipărite. Din păcate, Fanny a început să-și vadă editată parte din creație doar cu un an înaintea morții: în data 14 mai 1847, în timp ce dirija, în timpul unei repetiții, cantata fratelui său, *Prima noapte a Valpurgiei*, pentru următoarea sa serată muzicală, a suferit un accident vascular cerebral ce i-a fost fatal. Felix Mendelssohn nu și-a mai revenit niciodată după pierderea ei și, la aproape șase luni după, într-o profundă depresie, compozitorul german a suferit la rândul său o serie de atacuri vasculare cerebrale, regăsindu-și sora de cealaltă parte a cortinei.

■ Ioana Marghita,
realizator Radio România Muzical

Nota redacției. Felix Mendelssohn a fost prezent în programele de la Ateneu: pe 28 august – Simfonia a V-a, *Reforma*; pe 2 septembrie – Concertul în re minor pentru pian, vioară și orchestră de coarde MWV 04; pe 4 septembrie – Simfonia a III-a, *Scoțiana*; pe 14 septembrie – Concertul de vioară și orchestră de coarde. Un interesant concert al familiei Mendelssohn – Felix și sora lui, Fanny Hensel – este programat pe 15 septembrie, „la miezul nopții”, cu Jewish Chamber Orchestra Munich, dirijor: Daniel Grossmann, soprână: Chen Reiss, la vioară – Tassilo Probst, laureat al Concursului Internațional George Enescu, 2021

O operă cât un destin: *Pelléas și Mélisande*

Irina Boga

Efervescența Parisului la pragul începutului de secol al XX-lea descoperea noi prezențe în ascensiune. Pablo Picasso, abia ajuns în oraș cu ocazia Expoziției Universale, urma să dezvolte o serie de prietenii și colaborări cu efecte decisive în evoluția artistică a timpului: cu Jean Cocteau, Eric Satie sau Amedeo Modigliani. Gertrude Stein își formula propria galerie de artiști, alegând cu entuziasm din parada de pe Montparnasse, în timp ce figuri noi, precum Josephine Baker sau Isadora Duncan, revoluționau limitele dansului, făcând trecerea către modernitate. Pe Claude Debussy îl regăsim înverșunat să conteste limitele tradiției muzicale, poate nu neapărat din nevoia de frondă, cât dintr-o exigență caracteristică ce lupta împotriva diletantismului.

Triunghiul amoros

Granița lui 1900 este și cea care va reprezenta în cariera lui Debussy trecerea de la intenția de a scrie o operă, până atunci soldată cu două încercări nefinalizate (*Rodrigue et Chimène* și *La chute de la maison Usher* după Edgar Allan Poe), la realizarea singurului opus liric complet, o partitură care va revoluționa în profunzime dezideratele teatrului dramatic așa cum fusese înțeles până atunci: opera *Pelléas și Mélisande*.

Pentru Debussy, întâlnirea cu teatrul simbolist al lui Maurice Maeterlinck s-a petrecut mult mai lin, într-un univers intim al lecturii. Descoperă într-o librărie ediția completă a pieselor poetului și dramaturgului belgian, și imediat devine fascinat de triunghiul amoros – aparent banal – al personajelor Golaud, Pelléas și Mélisande.

Am folosit termenul de banal pentru că povestea, care la Debussy se va transforma după un demers asiduu, de peste nouă ani, într-o operă în cinci acte și 19 tablouri, este o des întâlnită istorie de dragoste. Cele trei personaje principale, protagoniste într-o dramă de familie, se vor confrunta rând pe rând cu emoția, iubirea, bănuiala și, în final, crima. Pentru a sintetiza: un soț (Golaud) își ucide fratele mai tânăr (Pelléas), bănuind că acesta are o relație de iubire cu soția sa (Mélisande).

Însă această consecuție aparent lipsită de noutate a faptelor, datorită tratării simboliste, inoculează caracteristici ontice, perene. Se înfiripă o dragoste strâns legată de ideea de destin fatalist, de neocolit, finalizată cu moartea protagoniștilor înainte de timp. Piesa omonimă a lui Maeterlinck, sub semnul ambiguității (asupra căreia Debussy va acționa personal pentru realizarea libretului),



Claude Debussy

îi oferă compozitorului terenul propice căutărilor sale, „un text spunând lucrurile pe jumătate”.

În fapt, întreaga operă, cu personaje parcă agățate în afara timpului, este un conglomerat al tăcerilor tensionate, al pauzelor expresive. Pierre Boulez vorbește despre un sentiment de nedeterminare în timp, de neapartenență a protagoniștilor. Cavalerul Golaud pare că acționează în spiritul onoarei și al dreptății, însă ajunge, mânat de gelozie, săucidă ce are mai de preț. Pelléas este străbătut de o neliniște ancestrală, ce acordă personajului permanenta necesitate de a pleca undeva, arborând totodată „privirea gravă și prietenoasă a celor care nu mai au mult de trăit”. Mélisande refuză să își mărturisească proveniența și să își povestească destinul, găsită de Golaud rătăcind în pădure.

Misterul și tensiunea amară a unei feminități naive și periculoase deopotrivă aparțin fatalismului de esență simbolistă. Drama se va petrece într-o Allemonde inventată, sub privirile grave ale regelui Arkel, punctul culminat al operii – fără drum de întoarcere – fiind „scene de la fontaine”, celebrul duet de iubire dintre Pelléas și Mélisande, din actul IV.

Din punct de vedere muzical, anii 1890 îl găsesc pe Debussy îndepărtându-se de influența wagneriană și evoluând către zona rusă, intens melodizată, a sferei operistice de tip *Boris Godunov* de Modest Musorgski.

Răscruce în teatrul liric modern

Pelléas și Mélisande va uimi prin modernitatea concepției, punând totodată un mare semn de întrebare elementelor tradiționale, afirmate deja de teatrul liric. Preocupat de realitatea fonetică a limbii franceze, Debussy se va folosi de accentele vorbirii poetice, pe care le va pune în valoare în spiritul naturaleții. Potențialul expresiv se va pierde în nuanțe infinite, expresia dramatică fiind construită pe calapodul accentelor vocii vorbite. Realismul prozodiei, împrumutate de la Maeterlinck, îl transformă într-o adresare *recto tono*, „puritatea ordinii” dispersându-se la nivel expresiv, într-o confruntare dintre gama de tonuri și pentatonism, conflict cel mai bine cuprins în intervențiile Mélisandei. Cantilenei subtile, deja exersate în *Fêtes galantes*, *Ariettes oubliées* sau *Cinci poeme după Baudelaire*, i se suprapune în operă, în planul orchestrei, un fond simfonic viu, care susține organic desfășurarea lentă, aproape ermetică a evenimentelor.

Subiectul iubirii emblematice și neconsumate dintre Pelléas și Mélisande revine în atenția compozitorilor și îl regăsim la Arnold Schönberg, Marius Constant, Jean Sibelius sau Richard Strauss. Dacă ar fi să luăm în calcul valul de polemică determinat de primele spectacole cu *Pelléas și Mélisande* în varianta Debussy (premierea, în regia lui Albert Carré, 30 aprilie 1902, Opéra Comique, Paris, dirijor André Messager), am putea face ușor o paralelă cu Igor Stravinski și al său *Le Sacre du printemps*, prezentat cu mare scandal la Paris în 1913. Lumea muzicală de început de secol se reinventa, iar Pierre Boulez vorbește despre o operă „ce nu va fi niciodată populară”.

Deși singurul opus de gen semnat Claude Debussy, *Pelléas și Mélisande* reprezintă, fără ezitare, un moment de excepție, punct de răscruce atât pentru destinul ulterior al compozitorului, cât și pentru teatrul liric modern.

■ Irina Boga,
muzicolog

Nota redacției: Pe 11 septembrie, la Sala Radio, ascultăm versiunea de concert a operii *Pelléas și Mélisande* de Claude Debussy, cu Opera Maghiară din Cluj-Napoca sub bagheta dirijorului Lawrence Foster.



Orchestra Operei Maghiare din Cluj-Napoca

„Omagiu lui Enescu și Menuhin”

Interviu cu
violonistul
Daniel Hope

realizat de **Andreea Kiseleff**

Celebrul violonist Daniel Hope revine în Festivalul Enescu, împreună cu Orchestra de Cameră din Zürich, al cărei director artistic este din 2016. Concertul are loc pe 14 septembrie, la Ateneul Român, de la ora 16.30.

Ce înseamnă, pentru dumneavoastră, participarea la Festivalul Enescu?

Înseamnă foarte mult pentru mine! Așa este, am fost foarte norocos să cânt de mai multe ori în Festival, am venit la București cu Beaux Arts Trio și apoi ca solist. Este un festival incredibil de important și prestigios și sunt deosebit de bucuros să particip acum cu ansamblul meu, Orchestra de Cameră din Zürich (care a avut în timp o legătură importantă cu Yehudi Menuhin), dar și să fiu parte din Festivalul Enescu acum, când director artistic este prietenul meu, Cristian Măcelaru. Este un muzician minunat, cu care am cântat deja de mai multe ori. Este un adevărat ambasador al muzicii în lume și cred că faptul că a preluat acest Festival și are ocazia să aplice aici viziunea sa unică este extraordinar.

În primul dumneavoastră concert cu o orchestră în cadrul Festivalului Enescu, în anul 2009, ați cântat tot o creație de Felix Mendelssohn, *Concertul în mi minor*. Este acesta un compozitor important pentru dumneavoastră? Țiu că a fost așa pentru mentorul și profesorul care v-a îndrumat, Sir Yehudi Menuhin.

Da, este foarte important pentru mine și sunt încântat să prezentăm acum la București *Concertul în re minor*, scris la vârsta de numai 13 ani. Este foarte diferit de faimosul *Concert în mi minor*, este o lucrare ce emană tinerețe, exuberanță. Avem un tânăr care încă descoperă lumea muzicii și o face cu multă abilitate. Este o plăcere imensă să cânt această lucrare ce oferă și orchestrei de coarde ocazia să își arate calitățile, virtuozitatea, energia și pofta de viață. Exact așa l-aș descrie și pe Mendelssohn.

Veți cânta și muzica lui Enescu, *Intermezzi op.12*, două piese cu caracter meditativ din 1902-1903. Cum ați ales această partitură?

Am descoperit de foarte tânăr *Sonatele pentru vioară* ale lui Enescu, apoi *Octuorul*, iar când am început să conduc eu însumi ansambluri orchestrale, am căutat lucrări pentru instrumente de coarde ale sale și le-am găsit. Poate nu sunt cele mai reprezentative pentru stilul enescian, sunt creații timpurii, dar chiar și la acea vreme, la răscrucea dintre secole, la Paris, Enescu a scris niște lucrări magnifice. Așa este și *Impromptu concertant*, lucrare pe care am înregistrat-o și despre care cred că este o capodoperă absolută. Cele două *Intermezzi* sunt foarte speciale și reflectă legătura compozitorului cu Elena Bibescu. Ceea ce a făcut ea pentru muzica românească, felul în care s-a poziționat la Paris



ca promotoare a culturii românești reprezintă o poveste fascinantă. *Intermezzi op.12* îi sunt dedicate și cred că este un mod frumos de a-i celebra nu doar pe marile Enescu, ci și pe Elena Bibescu, protectoarea lui.

Cum ați gândit întregul concert?

Am fost fascinat de muzica lui Enescu încă de când l-am cunoscut pe Menuhin. Era un mare admirator al compozitorului român și vorbea tot timpul despre el.

Am vrut să fie un omagiu pentru Enescu și pentru Menuhin. Am dorit să prezint mai multe laturi ale ansamblului nostru, o orchestră minunată, cu o mare abilitate de a se adapta diferitelor stiluri muzicale. Vom purta publicul într-o călătorie pe parcursul a aproximativ 250 de ani din istoria muzicii și o facem prin lucrări care au o conexiune directă fie cu Enescu, fie cu Menuhin. Pentru mine, unul dintre cele mai importante documente sonore din toate timpurile este dublul Concert de Bach cu Enescu și Menuhin, pe atunci tânăr interpret. Am început cu Bach și am privit apoi în jur la alte influențe din viața lui Menuhin și a lui Enescu. *Concertul în mi minor* de Mendelssohn a fost una dintre primele lucrări înregistrate de Menuhin, cu Enescu dirijor. Acest compozitor a fost foarte important pentru ambii, așa cum a fost și Edward Elgar. Am vrut să am în program și muzica lui Bartók, pentru legătura cu Menuhin, prin comanda *Sonatei pentru vioară solo*. A fost important pentru mine să am și muzică românească și cred că cele *Trei piese pentru orchestră* de Silvestri sunt absolut geniale, iar Silvestri este un muzician remarcabil, extrem de interesant. Apoi, Arvo Pärt și Philip Glass au compus două creații scurte pentru aniversarea lui Menuhin de 80 de ani, două bijuterii minunate prin care am vrut să arăt cum influența lui Menuhin se reflectă până în zilele noastre. Așadar, programul este un caleidoscop de sentimente, emoții și omagii.

■ **Andreea Kiseleff**,
realizator Radio România Muzical

Am fost fascinat de muzica lui Enescu încă de când l-am cunoscut pe Menuhin. Era un mare admirator al compozitorului român și vorbea tot timpul despre el

Andrei Ioniță:

„Festivalul Enescu este principalul eveniment cultural al acestei țări.”



Cătălin Sava a stat de vorbă cu violoncelistul Andrei Ioniță despre performanța din Festivalul Enescu în compania Orchestrei Tonhalle Zürich și a dirijorului Paavo Järvi, concertul care a fost perturbat de telefoanele publicului, care au primit mesaje Ro-Alert.

Andrei Ioniță e un muzician extrem de cerebral, cu un fantastic simț al umorului și un bun simț desăvârșit. Așa că interviul nu e doar despre Ro-Alert, ci despre Enescu, Simfonia concertantă, cel mai recent disc al acestui minunat violoncelist care face enorm pentru creația enesciană și muzica pe care noi toți o iubim, chiar și atunci când uităm să închidem telefoanele într-o sală de concert.

„Am luat-o ca pe un semn bun! (râde) Mie mi se întâmplă mereu tot felul de aventuri pe scenă! Să spunem că a fost totuși o experiență mai puțin înfricoșătoare decât ce mi s-a întâmplat acum câțiva ani pe scena Musikverein Viena, când mi s-a rupt coarda LA a instrumentului la vreo două minute după ce am început concertul. A trebuit atunci să cânt *Variațiunile rococo* de Ciaikovski”.

Un muzician se poate concentra când e în concert și scârțâie o ușă, cineva tușește sau sună un telefon – unul singur, să zicem! Cât de greu e să faci asta când ai de a face cu sunete sau zgomote exterioare câmpului tău sonor?

„Este foarte dificil! Dar trebuie să spun că pe măsură ce capeți experiență ajungi să te obișnuiești. Oricum, un muzician trebuie să fie pregătit pentru orice situație neprevăzută. Cel mai important lucru e ca înainte de a intra pe scenă să te situezi în acea bulă psihologică personală și să nu te lași influențat de nimic din ce se petrece în afara ei. Să știi că nu am o rețetă perfectă, pentru că psihicul fiecăruia funcționează, bineînțeles, diferit. Într-adevăr, nu a fost cea mai plăcută experiență să mi se întâmple așa ceva chiar în festivalul Enescu, pe scena Sălii Palatului, într-un concert live stream de o asemenea anvergură, dar am reușit să-mi resetez cumva mintea și să mă concentrez pe ce aveam de făcut. Cel mai mult mi-a părut rău pentru minunata muzică a lui Enescu”.



Citește online
interviul integral
realizat de
Cătălin Sava
în revista

H&AUTE
CULTURE



David Grimal și Les Dissonances

„Când suprimi albinele, nu vor mai exista flori, fructe și hrană”

Interviu cu violonistul David Grimal

realizat de **Andreea Kiseleff**

Legătura violonistului francez David Grimal cu țara noastră este una puternică și de durată. La această ediție a Festivalului Enescu este implicat în ciclul de dezbateri și de concerte cu masteranzii programului Lumières d'Europe. Ansamblul Les Dissonances va concerta la Ateneul Român pe 22 septembrie. În ultima zi a Festivalului Enescu, pe 24 septembrie, Raluca Știrbăț (pian) și David Grimal (vioară) vor concerta la Sala Auditorium a Muzeului Național de Artă, de la ora 11.00.

Putem spune că sunteți un prieten al țării noastre. Cum a început această conexiune cu România și cu Festivalul Enescu?

Când în România de 20 de ani sau poate mai mult și m-am simțit mereu ca acasă, poate chiar mai mult decât în țara mea, într-un fel. Legătura s-a dezvoltat în numeroase direcții, cea mai importantă fiind aceea că sunt căsătorit cu o româncă, avem doi copii care sunt pe jumătate români. De asemenea, am avut multe concerte ca invitat în Festivalul Enescu și am în Germania studenți extraordinari din România.

Am citit recent în presa internațională vestea tristă că Les Dissonances își va încheia activitatea. Ce a dus la această situație?

Este imposibil să menținem ansamblul în viață, cred că din motive culturale, financiare, politice, nu știu. Poate este prea inovator, poate este prea deranjant pentru lumea conservatoare a muzicii clasice. Am activat la Dijon, într-o sală minunată, dar totul a încetat în mod brutal în timpul pandemiei și nu am putut găsi o altă sală în Europa care să ne găzduiască. Este foarte greu, pentru că există interes doar pentru numele mari și nu atât de mult pentru o aventură colectivă ca a noastră. Așa că am decis că este mai bine să mă opresc și să lupt pentru un nou proiect, *Lumières d'Europe*, pe care l-am adus anul acesta și la București, în primele zile ale Festivalului. Este ca un mic festival în cadrul Festivalului Enescu, mari artiști cântă împreună cu excepționale tinere talente din Europa și, de asemenea, invităm oameni de știință faimoși care susțin conferințe despre teme adiacente muzicii.

Propuneți împreună cu Les Dissonances un program Debussy - Enescu - Schönberg. Aș vrea să ne vorbiți despre prima și ultima dintre lucrările alese: sunt scrise în aceeași perioadă, la începutul secolului al XX-lea.

Eu cred că Debussy și Schönberg au în comun dragostea și poezia, deși limbajul muzical este foarte diferit. În timp ce Schönberg este foarte romantic în *Pelleas und Melisande*, pentru că suntem chiar înainte de revoluția dodecafonică, Debussy este mult mai inovativ în *La Mer*, de exemplu prin utilizarea unor moduri noi. A fost foarte interesant pentru mine să le confrunt din punct de vedere ideatic și să le aduc împreună din perspectiva forțelor poetice care ghidează muzica.

Din creația lui Enescu veți cânta *Sonata a 3-a op.25*, în versiunea pentru vioară și orchestră a lui Frédéric Chaslin, pe care, în mod interesant, o prezentați și în versiunea originală în cadrul Festivalului, într-un recital cu pianista Raluca Știrbăț. Ați ascultat această *Sonată* într-o înregistra-



Raluca Știrbăț, foto: Crînguța Pinzaru

re cu Enescu și Lipatti când aveți aproximativ 14 ani și ați menționat mai târziu că Enescu v-a fascinat. Ne puteți spune prin ce anume?

Mai întâi, omul. Se întâmplă foarte rar ca omul și artistul să fie la același nivel. Enescu a fost un geniu al compoziției și al interpretării, dar și un om foarte generos, care a dăruit mult studenților săi și multor muzicieni din întreaga lume. Este ceva foarte rar ca toate aceste calități să existe într-un singur om. Pentru mine este un model imposibil de atins, este o stea pe cerul celor mai mari artiști.

Pe lângă Enescu, veți cânta *Sonata pentru vioară și pian „à Eugène Ysaÿe”* de César Franck și *Sonata pentru vioară solo Ballade „à Georges Enesco”* de Eugène Ysaÿe. Așadar, programul acestui recital este bazat pe o serie de conexiuni.

Era o perioadă foarte înfloritoare în Franța, toți acești compozitori erau prieteni. Franck era profesorul lui Enescu și Ysaÿe și erau toți conectați între ei. Ysaÿe era un mare admirator al lui Enescu, și reciproc. Mi se pare frumos să îi aduc înapoi pe scenă pe acești prieteni.

Vorbești într-un alt interviu despre prăpastia dintre muzica contemporană și public și spuneți că educația muzicală în școli este esențială pentru a depăși bariera dintre compozitori și public. Cum credeți că ar trebui abordată această problemă?

Opinia mea este că noua generație de politicieni nu este interesată de muzica clasică. Este foarte trist că ei nu o văd ca pe un aspect esențial pentru ca oamenii să fie oameni, ci ca pe ceva costisitor, plictisitor și inutil. Este o mare problemă a acestor vremuri axate pe materialism. Așa este peste tot în lume: ca atunci când suprimi albinele și nu realizezi că nu vor mai exista flori, fructe și, în final, hrană. Noi suntem precum albinele omenirii și ar fi foarte important ca aceia care sunt la conducere să înțeleagă cât de important, cât de vital este să avem muzică. Ea reprezintă expresia sufletului uman, ceea ce ne face să fim oameni. Sper însă că muzica va supraviețui și va găsi calea spre public. Dar este adevărat că educația este cea mai importantă și ar trebui să aibă loc o schimbare majoră, mai ales în țări precum Franța, unde muzica lipsește cu desăvârșire din educație.

■ **Andreea Kiseleff**, realizator Radio România Muzical

Simfonii de Mahler și alți demoni (I)

Ilinca Straton

În timp ce statutul de dirijor i-a fost fără îndoială recunoscut, cariera de compozitor a lui Gustav Mahler a suferit o perioadă lungă de neglijare în Europa perioadei naziste. După 1945, Mahler devine însă unul dintre cei mai prezenți, ascultați și interpretați compozitori. Cineaști precum Luchino Visconti sau Terrence Malick au înglobat, în peliculele lor, fragmente din simfoniile mahleriene ce au contribuit artistic la povestea creată și emoția transmisă spectatorilor, cu precădere *Simfonia a 5-a*, dar și *nr. 1*, *nr. 4* și *nr. 9*.

Pe parcursul timpului, compozițiile lui Mahler au fost utilizate în aproape 200 de filme de scurtmetraj, lungmetraj sau seriale TV, ce aparțin unor genuri, stiluri și convenții diferite din cinematografia globală: *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), *Simfonia nr. 9 – Adagio*, *Birdman or The Unexpected Virtue of Ignorance* (Alejandro G. Iñárritu, 2014), *Gustav Mahler – Ich bin der Welt abhanden gekommen* (Franz Winter, 2005), serialul *Fargo* (Noah Hawley, 2014-2023) și documentarul *Das Lied von der Erde* (Leonard Bernstein, 1971) sunt doar câteva exemple.

Unul dintre cineaștii puternic influențați de către Gustav Mahler este Woody Allen, a cărui filmografie traversează peste șase decenii și conține filme emblematice ale cinematografului postmoderne, precum *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979), *Midnight in Paris* (2011), *Blue Jasmine* (2013); compozițiile lui Mahler, fie menționate în liniile de dialog, fie prin fragmente auzite în secvențe importante, sunt prezente în pelicule precum *Another Woman* (1988) sau *Husbands and Wives* (1992). *Another Woman* spune povestea lui Marion Post, o profesoară de filosofie (Gena Rowlands) din New York și a crizei existențiale pe care o traversează, punându-se față în față cu propriile eșecuri și mariajul neîmplinit.

Simfonia nr. 4 în sol major e prezentă într-un moment critic al evoluției protagonistei, în care pare că aceasta este absentă din propria viață, în contrapunct cu ritmul muzicii; de această dată, muzica are un rol diegetic: Marion, alături de soțul ei, Ken, și doi prieteni vechi sunt la un concert în care ascultă *Simfonia nr. 4*, detaliu narativ ce subliniază preocupările acestora (de la Mahler la Rilke). Compozițional, Marion este încadrată atât de oamenii din sală, cât și de soț și de prieteni, marcând tocmai claustrofobia și angoasa pe care le traversează.

Primul articol din cele două dedicate lui Gustav Mahler urmărește diferite viziuni și convenții de reprezentare a imaginii compozitorului, dintre cele mai relevante pentru prezența muzicii sale în cinema, în anii '70: *Morte a Venezia* (Luchino Visconti, 1971) și *Mahler* (Ken Russell, 1974).

Moarte la Veneția – Mann & Mahler

Nuvela *Moarte la Veneția*, publicată în 1912 de către Thomas Mann, cu elemente puternic autobiografice, a fost inspirată și de Goethe, Freud și Nietzsche. Însă inspirația puternică i se datorează atât muzicii lui Gustav Mahler, cât și înșeși înfățișării sale (bazată pe o fotografie a lui Mann cu Mahler), detalii ce au contribuit fundamental la construcția protagonistului și a întregului context narativ. Nuvela spune povestea scriitorului Gustav Aschenbach care vizitează Veneția și devine obsedat de imaginea unui adolescent, Tadzio, personaj bazat pe băiatul real pe nume Wladzio, pe care Mann l-a observat în vizita sa din 1911 la Veneția.

Filmul lui Visconti urmărește îndeaproape povestea lui Mann, cu excepția unor detalii construite de cineaștii scriitorului Gustav Aschenbach devine compozitorul Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde), care se retrage la Veneția în urma unor probleme de sănătate. De asemenea, secvența în care Aschenbach se joacă cu fiica sa în zona rurală de munte a fost inspirată din viața lui Mahler și din tragedia



Scenă din filmul *Moarte la Veneția*, în regia lui Luchino Visconti (1971)

suferită în urma morții fiicei acestuia. Visconti presară elemente reale din viața compozitorului, atât pentru a aprofunda povestea lui Mann, cât și pentru a-i oferi o nouă fațetă, conturată de viziunea regizorală proprie.

Simfonia nr. 5 – un hibrid între singurătate, neputință și împlinire, lumină – va însoți filmul lui Visconti, inițial prin secvențele de localizare impresioniste, în lumină *blue hour*, cu un vas pe mare și printr-o mișcare de cameră ce plutește în racord direct cu muzica. Pe același vas, *Simfonia* îl va introduce pe protagonistul Aschenbach, îngândurat și melancolic; astfel, muzica dă tonul filmului, impunând acea nostalgie și solitudine, printr-o imagine stranie și pusă în discuție a Veneției, dublând starea sufletească a protagonistului.

Simfonia nr. 5 revine în momentul în care Aschenbach hotărăște să părăsească hotelul din pricina atracției de necontrolat pe care o nutrește față de Tadzio. Aschenbach, din nou pe apă și cu mintea inundată de gânduri, plutește, într-un plan-secvență, pe canalele Veneției. Tema sexualității și cea a identității, preluate din nuvela lui Mann și din viața scriitorului însuși, sunt în sincronie cu muzica melancolică, ce se dezvoltă înspre o culminație tragică. Aschenbach se află în imposibilitatea de a părăsi Veneția și se reîntoarce la hotelul Lido, motivat să-și asume sentimentele față de Tadzio. Visconti utilizează, precum un leitmotiv obsesiv, fragmente din muzica lui Mahler, reprezentând frământările protagonistului reliefate în timpul călătoriei în Veneția, descoperirea sexualității, confruntarea cu sinele și cu propria mortalitate.

Mahler: Ken Russel, Robert Powell, Georgina Hale

Cineastul britanic Ken Russel realizează, în anii '70, o serie de filme ce urmăresc viața unor compozitori de renume. *The Music Lovers* (1970) este un film biografic dedicat lui Piotr Ilici Ceaikovski, *Lisztomania* (1975) explorează viața lui Franz Liszt printr-o comedie-musical suprarealistă; de asemenea, cineastul realizează și o serie de episoade de tip omnibus sau filme documentare pentru BBC despre Richard Strauss (*Dance of the Seven Veils*), Claude Debussy (*The Debussy Film*), Béla Bartók, Sergei Prokofiev (*Prokofiev*).

Ken Russel se oprește și asupra vieții compozitorului Gustav Mahler (interpretat de Robert Powell) și a relației cu soția sa, Alma (Georgina Hale) în filmul *Mahler* (1974). În același an, filmul biografic câștigă la Cannes Technical

Grand Prize, iar în 1975, la Premiile Bafta, actrița Georgina Hale câștigă Premiul de Debut în rol principal.

Viața compozitorului este redată printr-o serie de *flashback-uri*, în timpul unei discuții pe care o are cu Alma despre mariajul lor eșuat. Simfoniile lui Mahler îi vor însoți pe aceștia în călătoria cu trenul spre Viena, atât în planul realist, cât și în cel al rememorărilor lui Gustav Mahler și ale Almei. Momente critice desprinse din căsnicia lor, îmbinate cu unele imaginate, grotești, sumbre sau profund simbolice vor fi racordate muzicii lui Mahler, pe care Ken Russell o presară pe tot parcursul filmului, însuflețindu-l și, simultan, redând tragismul operei și vieții compozitorului. Filmul este compus inclusiv dintr-o secvență parodică cu trimitere la *Morte a Venezia*: Mahler din tren privind-o ironic pe Mahler-ul și Tadzio-ul lui Visconti, însoțită de aceeași *Simfonia nr. 5*, pastişându-i pe Bogarde și pe Visconti.

Ken Russell îi va contura compozitorului o reprezentare complexă, prin intermediul unei viziuni auctoriale cel puțin provocatoare, care sparge convenția realistă a cotidianului petrecut în călătoria din tren, cu momente metaforico-fanteziste, suprarealiste, onirice, reliefând multiplele fațete ale lui Mahler și ale soției sale. Filmul lui Russell aduce în prim-plan cele zece simfonii ale lui Mahler, oferind și mai multă rotunjime poveștii, în racord direct cu intențiile cineastului, cu viața compozitorului și cu parcursul său în relație cu interiorul și exteriorul. Secvența emblematică a visului lui Mahler în care Alma și Max îi pregătesc înmormântarea acestuia este augmentată de fragmente din *Simfoniile nr. 1, 5, 7 și 9*, în timp ce prima secvență a filmului, cu locul de creație al compozitorului în flăcări (cabana pe pontonul de pe lac) este în congruență cu neterminata *Simfonia nr. 10* (mai precis, prima parte, „Andante – Adagio”), creând astfel o secvență simbolică esențială în construcția poveștii.

■ **Ilinca Straton**, cineaștii

Nota redacției: Gustav Mahler, contemporanul lui George Enescu (căruia i-a dirijat în premieră americană *Suita nr. 1 pentru orchestră*), rămâne o prezență constantă în preferințele publicului de pretutindeni. În actuala ediție de Festival Enescu există o bogată ofertă din simfoniile sale la Sala Palatului, alese de mari dirijori: a 2-a (29.08, sub bagheta lui Zubin Mehta), a 9-a (30.08, cu Simon Rattle), a 4-a (13.09, cu Vladimir Jurowski), 1 (16.09, cu Tugan Sokhiev), a 3-a (24.09, cu Klaus Mäkelä), dar și o selecție din ciclul de lieduri *Cornul fermecat al băiatului* (29.08, Ateneu, dirijor Cristian Măcelaru, solist Matthias Goerne).

Religiile lui Enescu

Eugen Ciurtin

Opera de catalogare a Clemansei Liliana Firca a deschis, în fine, porțile spre cele peste patru mii de pagini de muzică lăsate de Enescu. Cele două Cataloage Firca sunt un enorm și strălucitor zigzag de-a lungul și de-a latul arhivei Muzeului Enescu. Ele au fost din capul locului, și în 1985, și în 2010, cel mai fiabil instrument de lucru acolo chiar unde absentă lucrul. Pentru că lucrul constituit astfel a fost deseori perfect solitar. Sunt multe mărturii din epocă. Vor trebui treptat reconstituite.

Cerință, cenotaf, catalog

Numele Clemansei Liliana Firca nu e cunoscut de toată lumea, nu deține un fel de pedestal mental public inoxidabil. La interval de 25 ani, de două epoci și de două metode, doamna Firca a ilustrat *ce trebuia cu prioritate făcut*. Dar nu a încheiat și a ajuns ea însăși nu numai la un rezultat neconcludent în raport cu întregul operei lui Enescu, ci chiar la două rezultate o fărâșă contrastante, amândouă suspendate în neîncheiere. (Îi sunt foarte recunoscător muzicologului Ștefan Firca pentru a-mi fi încredințat noutatea extraordinară că un primordiu din *al treilea* Catalog Enescu al ilustrei sale mame subzistă – și totodată că întreprinde demersuri în a fi completat și publicat.)

Suntem plasați astăzi în perspectiva următorului interval. În 2025, la 70 de ani de la moartea lui Enescu, toate manuscrisele sale vor intra în domeniul public și vor trebui să fie accesibile ca atare, public, oricărui cunoscător și interesat. Epoca Enoch-Salabert-incompetențele RPR-RSR-România, Republică de tranziție se încheie natural – și anume biologic.

Peste doi ani, la începutul lunii mai a anului 2025, muzica lui Enescu în întregime intră în patrimoniul public. Și poate abia acest patrimoniu public va garanta, în sfârșit, ceea ce instituțiile diverse care i-au gestionat opera din mai multe țări, dar mai ales de la București, nu au izbutit absolut niciodată cum s-ar fi convenit sau în întregime. Editarea critică completă după manuscrisele existente a întregii sale muzici definitive sau susceptibile de definitivare și deoptrivă Catalogul complet al acestei muzici, după toate principiile adoptate de societăți și culturi pentru a dobândi un muzician ca întreg peren – ce au făcut Viena pentru Mozart, Germania pentru Bach, Ungaria pentru Bartók, Polonia pentru Chopin – sunt primele lucruri fără de care nu se poate. Nu se mai poate. Nu voi putea intra aici deja în amănunte, dar simplul fapt că fabulosul Noel Malcolm, în cea mai bună sinteză a muzicii și vieții lui Enescu în altă limbă decât româna (1990, tradusă în 2011), nu menționează măcar Catalogul Firca din 1985 – că și-a condus cercetările și și-a scris capitolele despre anii 1881-1900 fără să se bizuiască din capul locului în *primul rând* pe Catalogul Firca 1985 – este de neînțeles. Pentru copilăria și adolescența lui Enescu între un proaspăt regat și două imperii (ale muzicii), deja primul Catalog Firca este o operă de o maiestate și o conștiințioasă putere de penetrare fără egal. Ai acolo tot.

De altfel, de la o vreme, oricărui din alte spații care mă întreabă ce e cu locul din care vin îi trimit Cataloagele Doamnei Firca, chit că el sau ea sunt un coleg istoric al religiilor sau indianist. Chiar dacă eșantioanele tehnice de descriere și selecția de portative cu incipituri sunt universale, ce bine ar fi fost să fie accesibile în limbi de mai amplă circulație!

Oricum, dacă cineva se interesează în vreun fel de România – de pildă, în chiar aceste zile la Congresul European de Istoria Religiilor de la Vilnius, congres care, în 2006, a avut loc la București, unde va și reveni – și dacă inevitabil mă întreabă ceva despre Eliade, le strecor mereu în răspuns etalonul după care ar trebui măsurate



George Enescu

neisprăvirile noastre și fracția eventuală de împlinire, Enescu. Eliade este oricum o figură mereu mai puțin percutantă, mult mai împovărată de istorie, mai pală și mai previzibilă în comparație cu Enescu.

Enescu pe malul Gangelui

Enescu pe malul Gangelui? Enescu în Asia? Enescu raportându-se el însuși la cealaltă lume antică – deloc numai la Sofocle – la celălalt clasicism, la cel indian, la cel budist, la cel asiatic? Aproape nimeni nu a sesizat și oricum nimeni nu a aprofundat, pare-se, acele lucrări manuscrise inedite și fără număr de opus care sunt semnalate și descrise în Cataloagele Enescu-Firca. Cum indianiștii sunt datori să se raporteze nu numai la cele minimum trei milenii de fractală continuitate ale unicei culturi indiene, ci și la impactul ei asupra tuturor și a Europei în primul rând, Cataloagele Enescu-Firca devin obligatorii inclusiv pentru indianiști.

Abia acolo regăsești primele informații despre Enescu cititor al unor texte asiatiche sau cu subiect asiatic. Informațiile vreodată disponibile despre ce citea și cum citea Enescu sunt insuficiente pentru cititori. Trebuie pornit de la partituri și mers îndărăt. Ce este sigur extrem e că citea foarte precis. Că memora ca întotdeauna tot și pe loc. Că fusese el însuși expus – în afara României mai ales, ca și la Peleş, totuși – la forme de bibliotecă, de actualitate și de memorie cu mult mai ample decât a reconstituit cineva până azi.

Iată – pentru că Ateneul prin Gabriel Bebeșelea a ascultat-o deja, în iunie anul trecut – o cantată adolescentă. E o umbră din 1898, e vie din 2022. Avea încă 16 ani, se afla la Paris, abia în martie revine în Regatul României. A intrat în noul an 1898. Chiar în a doua lui zi compune *L'Aurore*. Imediat după, la 3 ianuarie 1898, elaborează și transcriptia ei pentru pian (la patru mâini). Poate și-a luat ziarul în acea zi de duminică, 2 ianuarie 1898, înainte să compună. În *Le Ménestrel* ar fi găsit o cronică la concertul la care participase, la 23 decembrie 1897, în sala mică Pleyel, când a cântat la pian, cu Juliette Toutain la vioară, inclusiv o sonată a iubitului său profesor de contrapunct André Gédalge.

Textul folosit de Enescu este un poem de Leconte de Lisle. Unul dintre titlurile originale, în franceză, este *L'Aurore pour soprano solo, chœur de femmes et orchestre* și descrie componenta orchestrei în versiunea finală. Titlul reducăției pentru pian e încă și mai interesant: *Bords du Gange. Soleil levant* și derivă, într-adevăr, din poemul de inspirație indiană al lui de Lisle. Un titlu precum *Țăr-murile Gangelui* completează o succesiune de piese cu substrat asiatic timpurii ale lui Enescu, scrise în aceeași perioadă: *Chant indou* și *Le Lotus bleu*.

Bords du Gange | *Aurore* era gata pentru audiție la sfârșitul acelei zile încărcate, dar s-a auzit pentru prima oară

abia în 1980, la Botoșani (dirijor Modest Cichirdan), apoi, în 2018, la Cluj cu Gabriel Bebeșelea. Manuscrisul care cântă Gangele dimineața – e preferabil să-l și vezi dimineața, la Benares, înainte să-l ascuți – are 26 de pagini complete și nici un număr de opus. Ce luni au fost acelea! Fragmente din muzica lui Enescu (din reducățiile sale pentru pian sau din partituri camerale) au apărut, noutate absolută pentru un muzician din Estul european, pe lângă diluviul de cronici bune și foarte bune, în *Le Figaro* și în *L'Illustration*... Dacă aveai noțiuni de pian și un pian, îți puteai lua așadar ziarul dimineața prin Paris și puteai încerca acasă noile compoziții ale unui promițător nume non-francez, în etate de 16 ani și jumătate. Nu văd nici azi de ce faptul acesta, chiar și fără alte câteva similare mii, i-ar stânjeni pe detractorii lui.

În Catalogul Enescu-Firca, manuscrisul II.256 este *Chant Indou*. E datat 1897 sau 1898. Ca și *Aurore*, acest *Chant Indou* se petrece *au petit matin* în India. E un Re bemol major și versurile aparțin lui Géraldine Rolland, cunoștință a lui Enescu din anii de școlaritate pariziană. *Aurore* și *Quand le jour se lève* au așadar amprenta augurală și inaugurală a promițătorului Indiei, așa cum era el perceput în anii Belle Époque, într-o cultură franceză și europeană care dobândise deja atât competențe precise și înalte în aprofundarea culturilor și religiilor Indiei, cât și *un gust public* tonic și serios pentru *all things Indian*, în același timp captiv și desprins de vârsta cea mai matură a imperiilor coloniale cu imense posesiuni în Asia indianizată.

Cine nu a petrecut un timp intens cu Cataloagele Enescu-Firca nu are cum să dețină o imagine minim satisfăcătoare a ansamblului creației (de aceea trebuie ele reeditate și făcute disponibile), nu are cum să știi cât de mult și de variat a compus Enescu timp de 68 de ani, timpul care i s-a dat.

Ne aducem aminte primii ani 1990, când toți speram să apară faimoasa literatură de sertar a perioadei comuniste? N-a prea apărut. Era cam gol sertarul. La Enescu este totalmente invers. Iar la Enescu este totalmente invers de șapte decenii încoace. Pascal Bentoiu și Cornel Țăranu, mai întâi, apoi mult mai tânărul Gabriel Bebeșelea au demonstrat-o cu o acribie formidabilă deja, pornind de la manuscrisul cvasi-indescifrabil și ajungând până la repertoriul de concert (și de festival). Ce se întâmplă și se poate mai departe întâmpla cu opera lui Enescu nu seamănă așadar decât cu ce s-a întâmplat – dinspre cataloagele complete ale muzicii lor, așa cum le știm – cu Schubert și cu Mozart.

Eugen Ciurtin, membru de onoare al *Musica ricercata*, director al Institutului de Istorie a Religiilor al Academiei Române, unde coordonează proiectul multianual SonoRE

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

Se poate trăi fără muzică? Mărturia lui Pablo Casals despre Enescu

Bedros Horasangian

Festivalul Enescu este în plină desfășurare. Programele, nu puține, care mai de care mai tentante, se țin lanț. Concerte berechet, pentru toate gusturile și opțiunile. Oferta muzicală propusă de organizatori este enormă. Uneori peste poate, dar, vorba cheflilor de odinioară, unde *merge mia merge și suta*. Vom păstra o suită de observații și sugestii, de simplu meloman – constructive, am zice, dacă nu am cunoaște mentalul autohton al lui *las' că știu, nu mă învăța tu pe mine* –, pentru finalul Festivalului. Cu gândul la viitorul imediat și un mai departe incert. Și cu bucuria și speranța că și în 2083 – când se vor împlini 200 de ani de la nașterea lui Theodor Pallady și sperăm ca, prin eforturi conjugate și jocul ielelor norocoase, marele artist să fie pus în galeria marilor artiști ai Europei/lumii, alături de Enescu și Brâncuși – va avea loc o nouă ediție a Festivalului Enescu. Iată o fandacsie posibilă. Și, de ce nu?, realizabilă prin eforturi colective.

Revenind, la această ediție, din 2023, pe lângă concertele trăite *in situ* – îmi amintesc de Zubin Mehta și Maggio Musicale Fiorentino, de Mahler-ul interpretat de London Symphony Orchestra dirijată de Sir Simon Rattle, de excelenta Orchestră Română de Tineret, dirijată în Festival de Stefan Asbury, de violoncelul lui Andrei Ioniță care a sunat magistral chiar și în condiții de RO-ALERT, de Orchestra Gewandhaus din Leipzig, dirijată de Herbert Blomstedt, care a sunat minunat în două concerte la Ateneu, de Orchestra Filarmonică din Israel, cu dirijorul Lahav Shani și cu un program legat bine între Enescu, Prokofiev și Brahms –, am beneficiat și de imboldul Festivalului de a plonja în propria memorie. Legat de muzică, în general, și de Enescu în mod special.

Se poate trăi fără muzică? Și da, și nu. Sunt popoare și țări care nu au orchestre simfonice și filarmonici – au alte seturi de valori, nu judecăm pe nimeni – și nu se dărâmă lumea. Dar noi, ceilalți, crescuți și educați în spiritul armoniilor sublime – ce frumos sună prima gamă majoră pe care o solfegiem când suntem mici, *do-mi-sol-do/do-sol-mi-do*, nu-i așa că sună minunat? –, avem nevoie de muzică. Unde batem? Din nou, e nevoie de muzică! Avem stringentă nevoie de muzică. Muzica nu ne ajută să trăim mai bine, ci mai frumos. Fiind prinși în păienjenisul cotidian și ancorați în uzura unui contingent repetitiv precum *Bolero*-ul lui Ravel, ne pot scăpa aspecte esențiale din ceea ce numim viață. Cu și fără muzică. Cu și fără Festivalul Enescu. Care cel puțin pentru trei generații, începând cu 1958, ne ține existențele precum bornele de pe marginea



Statuia lui Pablo Casals (1876-1973) de la Montserrat, Spania

drumului. Precum Jocurile Olimpice. Nu știm bine de ce, dar bine gândite de vechii greci cu un astfel de ritm și respirație și de cei care le-au preluat modelul în modernitate – Pierre de Coubertin – și au adus Jocurile Olimpice printre noi.

Se poate trăi fără muzică? Se poate trăi și muri oricum. Dar muzica, nu neapărat cea simfonică, grea sau ușoară – George Enescu se exprima neted, nu există muzică grea sau ușoară, ci bună sau proastă –, este indispensabilă culturii și tradițiilor europene. Din care și noi facem parte. Prin istorie, limbă – casa ființei, nu? – și așezare pe harta lumii. Cel puțin în arealul nostru geografic – cu patru anotimpuri și deal-vale, plus Carpații, cu crestele și lacurile ei alpine, *ochi de mare*, cum le numea Lucian Blaga, Șurianul din Cindrel, Delta Dunării, cu pelicanii, canalele și stuful ei, Maramureșul, cu uluitoarea lui civilizație a lemnului, Bucovina cu zidurile ei pictate, Dobrogea cu ve-

chimea granitului de Măcin și infinitul mării – prinse sublim în *Vox Maris*-ul enescian –, muzica e la ea acasă. Sub variate forme și modalități de expresie. Sigur că internetul și telefoanele mobile ne țin racordați la tot ce există pe această lume. Sigur că prin computere și prin inteligența artificială se poate depăși capacitatea oricărui individ de a procesa date și informații. Sigur că se pot găsi alternative la orice, dar bucuriile muzicii nu pot fi înlocuite de nimic.

Nimic nu poate ține loc aceluia fabulos *Presto și Cantabile* pentru flaut al lui Enescu – (aparent) o simplă fulgurație de armonii – în interpretarea lui Vasile Jianu. Fiecare dintre noi poate selecta astfel de amintiri. Pablo Casals, uriașul – cât de departe putem urca gradul de epitet/superlativ? – violoncelist și spirit civic, om al cetății, a refuzat să trăiască în Spania unui dictator și s-a mutat în Franța, la Prades, la granița ce împarte Catalonia lui dragă, unde și azi există un festival ce-i este dedicat. Pablo are o emoționantă mărturie, audio-video, imprimată și păstrată, în care aduce un sublim omagiu lui George Enescu. Spune așa, cu o voce clară, răspicat – se poate accesa pe net, ca și un documentar despre Casals de 25 de minute – sucind în mână o pipă: „Pentru mine, mai presus de toate a fost un prieten. Există între noi o mare simpatie și o compatibilitate incredibilă. Îl consider pe George Enescu unul dintre cei mai geniali compozitori ai muzicii moderne”. O reverență amicală, ca de la un geniu la altul. Generozitatea sub a cărei siglă se desfășoară această ediție este la ea acasă. Festivalul Enescu din 2023 continuă. Să ne bucurăm împreună. Timp pentru inerențele bombăneli vom avea destul după ce va cădea cortina la ultimul concert.

■ **Bedros Horasangian**,
publicist și scriitor