

Intalniri Magice

Cuprins	
Prefata - Theodor Grigoriu	-3
Amintiri despre George Enescu	-6
George Enescu in contemporaneitate	-37
Ganduri dezvaluite de Pascal Bentoiu si Cornel Taranu	
Confesiuni	-73
Interpretii despre interpreti	- 73
Creatori despre creatori	-121
Creatori despre interpreti	- 149
Interpreti despre creatori	- 153
Interpreti despre pedagogi	- 155
Creatori despre creatie	- 163
Interpreti despre marea muzica	- 185
ADDENDA de Irina Hasnas	-211
„Ganduri despre muzica „-W.G.Berger	- 250
Interviu realizat de Irina Hasnas	

Interviuri realizate cu:

Pierre Amoyal.....	27/114
Pierre Laurent Aimard.....	103
Pierre Yves Artaud.....	106
Emmanuel Ax.....	118
Yuri Bashmet.....	184
Pascal Bentoiu.....	36
Wilhelm Georg Berger.....	249
Pierre Boulez.....	162
Zoe Dumitrescu Buşulenga.....	18
Sergiu Comissiona.....	72
Myung Whun Chung.....	200
Brian Fenelly.....	175
Ian Hobson.....	30
Jean Jacques Kantorow.....	17/99
Yo Yo Ma.....	188
Sir Roger Norrington.....	206
K Pendereski.....	29/148
Georges Pretre.....	28/111
Philipp Stezer.....	95
Cornel Țăranu.....	65
Roman Vlad.....	6/120
Lorry Wallfish.....	9/151
Wilhelm Georg Berger.....	250

Prefata

Se intampla in viata sa te afli intr-o pozitie privilegiata, in relatia cu alti oameni, iar daca acestia sunt mari personalitati, formatori de opinie sau fascinante spirite creatoare, apare un fel de responsabilitate de a reflecta experienta intalnirii cu ei. Sigur, nu e obligatoriu sa reflecti o lumina venita de undeva, multi sunt avari ce ceea ce primesc, altii parca nu-si gasesc insa linistea daca nu relateaza ce au aflat; e o forma de generozitate, pe care trebuie s-o apreciem. Spiritul unei epoci se formeaza din interactiunea aspiratiilor noilor generatii cu cei care au reusit in activitatea lor sa gaseasca un mod de a se exprima, venind parca in intampinarea celor dintai. Personalitatile aflate pe valul succesului exprima „idei-solutii” asteptate, aflate in stadiul de a-si formula un profil, sau a-si profila o forma. E greu de precizat cine detine primordialitatea impulsului. Important este sa retinem ceva, pentru a intelege ce se petrece in lumea in care traim, care sunt liniile de forta care misca lumea.

Doua muziciene, Irina Hasnas si Corina Radoi, s-au aflat, in ultimii ani, in pozitia privilegiata amintita mai sus si cu daruire si probitate s-au notat o mare cantitate de idei a unor interlocutori care, cum se va vedea in cuprinsul cartii de fata, sunt adevarate „faruri” de conceptii si solutii artistice, unele dintre ele surprinzatoare.

Avem deci un contact nemijlocit si de data recenta a unor formulari capabile sa ne dea de gandit, sa ne puna in situatia unui adevarat studiu comparativ si chiar o verificare a propriilor noastre ganduri artistice atat de subtile precum cele muzicale.

Lumea interpretativa progreseaza necontenit. Este, in fapt, o „plasare „in timp a unor texte sacrosante. Timpul va fi maine altul decat astazi, o maneta nevazuta il incetineste sau il accelereaza; nu sesizam transformarea subiectiva a acestui timp, *e pur si muove*, daca nu ar fi decat aceasta „punere in timp” a unor muzici din patrimoniul sensibilitatii omenirii si inca problema ar fi vasta.

Ce sa mai spunem despre intensitati, asa-numita „agogica „, despre sensul marilor socuri care se produc intre suprafetele muzicale ce sa intalnesc ca manate de un hazard, s.a.m.d.?

Despre toate acestea personalitatile care defileaza in aceasta carte isi spun cuvantul, mii de pareri memorabile ale unor celebrii profesori, sentinte de multe ori dure ale criticilor si nu la urma contactul nemijlocit cu melomanii pe care orice interpret il simte prin fluidul care se creeaza intre emitator si receptor.

De ce toata aceasta descriere, poate, prea ampla ? Pentru ca cititorul sa realizeze ca secretul se afla in detalii si trebuie sa fie atent la lectura.

Dar in aceasta carte nu este vorba de intepleti. Ne intalnim si cu mari creatori care se

inscriu deja in muzica secolului XX, iar muzica secolului XXI nu-i va uita. Alte ganduri, alte preocupari de data aceasta dintre cele aflate intr-un creuzet care nu oboseste sa produca aliaje si sintezeturbatoare. Fiecare compozitor este fiul unui compozitor inaintas oricat de temerare sunt ideile lui de la maturitate. Irina Hasnas este si compozitoare, ea insasi este preocupata de evolutia si de perenitatea ideilor iar intrebarile ei adresate interlocutorilor sai au aerul ca ar dori sa-si lamureasca propriile preocupari si acest aspect mi se pare interesant si poate strani curiozitatea celor cu preocupari creatoare.

Corina Radoi, un tanar muzicolog, cauta sa-si elucideze o serie de cunostinte si prilejul este deosebit de fertil ca si cum ar asista la un curs de inalta exigenta.

In concluzie, o carte pe care cititorul o va parcurge cu interes si, nu ma indoiesc, va stimula in el curiozitatea despre aminteam la-nceput pentru sesiza „nervurile „si misterioasele conexiuni care misca lumea.

compozitorul Theodor Grigoriu

Amintiri despre George Enescu

Interviu cu compozitorul Roman Vlad

rep.: Intreaga viață a lui George Enescu a fost dedicată muzicii sub toate aspectele ei: interpretare, creație, pedagogie. Mulți dintre marii artiști ai școlii muzicale românești a celei de a doua jumătăți de secol al XX-lea se consideră discipolii maestrului. Unul dintre acestia, chiar dacă de descendentă mai îndepărtată, este și Roman Vlad, care a avut șansa ca în anii de debut componistic la Roma să-l cunoască pe marele George Enescu. Din acest motiv ne-am propus să răsfoim împreună câteva amintiri.

R.V.: Am ajuns la Roma pe 15 noiembrie 1939 și patru zile mai târziu a avut loc o primă întâlnire cu George Enescu-artistul, în dublă ipostază de violonist și de dirijor. Astfel l-am ascultat în Concertul pentru vioară și orchestră de Ludwig van Beethoven, dirijat de Antonio Pedrotti, dar și dirijând propria Suita pentru orchestra nr. 2 op. 20. Evenimentul s-a desfășurat la Teatrul Adriano de la Academia Națională Santa Cecilia. A fost o perioadă importantă la Roma, pentru că stagiunile de concerte erau extraordinar de interesante. De

pildă, la câteva zile după seara în care a evoluat George Enescu, a apărut la pupitru Igor Strawinski. Participarea la aceste două mari evenimente artistice mi s-a părut, la cei 20 de ani ai mei, un adevărat semn al destinului, chiar dacă nu am avut curajul să mă prezint nici lui Enescu, nici lui Strawinski. Totuși, prezența lui Enescu la Roma și în viața europeană a reprezentat o adevărată șansă pentru mine. La sfârșitul anului 1939 și la începutul anului 1940 m-am înscris la concursul de admitere la clasa de perfecționare a maestrului Alfred Casella de la Academia Santa Cecilia. Pe vremea aceea, nu știam că nu era nici un loc liber, cele 12 fiind ocupate pe o perioadă de doi ani. Comisia era alcătuită din Francisco Malipiero, Carlo Zecchi și Alfredo Casella. Acesta din urmă m-a remarcat în mod special și pentru că aveam la mine partituri de Ferruccio Busoni, Alban Berg, Arnold Schönberg, s-a interesat cine sunt și de unde vin. Când a aflat că sunt din România a exclamat: "Vai de mine! Vii din România, patria celui mai mare prieten și binefăcător al meu, George Enescu". Și așa am fost admis. (N.red.: În 1942 Roman Vlad a absolvit Academia Santa Cecilia la clasa de pian A. Casella).

rep.: Care a fost relația dintre George Enescu și Alfredo Casella?

R.V.: Au fost colegi la Paris la sfârșitul secolului al XIX-lea la clasa lui Gabriel Fauré. Imediat au

devenit prieteni și nu numai atât, au fost ca doi frați. Se știe că Enescu era nu numai un artist cu totul special dar și un om deosebit. Dovada? Gestul extrem de nobil pe care l-a avut față de Casella. Enescu avea o bursă finantată personal de Carmen Silva, în plus având și o situație financiară bună. În schimb, Casella era foarte sărac și orfan de tată. Fără știrea lui, Enescu l-a ajutat — mai precis indirect, prin mama acestuia, ca să poată trăi la Paris. După mulți ani, Casella a aflat de acest gest secret al lui Enescu. O prietenie care s-a reflectat și în creația lor, pentru că primele lucrări și le-au dedicat reciproc. (Simfonia a I-a de George Enescu este dedicată lui A. Casella și Simfonia a I-a de A. Casella — lui George Enescu).

rep.: Care a fost relația lui George Enescu cu Italia, cu Roma?

R.V.: George Enescu a sosit prima dată la Roma în 1908 ca violonist și dirijor susținând un concert la Academia Santa Cecilia. Atunci a interpretat *Concertul în re major KV 212* de W. A. Mozart, *Romanța în sol major* de L. van Beethoven și „*Campanella*” din *Concertul în și minor* de N. Paganini, iar ca dirijor a prezentat *Preludiul la după-amiaza unui faun* de Claude Debussy și cele două *Rapsodii* ale sale op. 11. Apoi, în 1931, Enescu a fost numit membru de onoare al Academiei Santa Cecilia iar un an mai târziu Ion Nona Ottescu i-a tot aici *Simfonia nr. 1* de Enescu.

rep.: Pe maestru când l-ați cunoscut personal?

R.V.: Am avut ocazia să-l întâlnesc personal la Paris după cel de la doilea război mondial, prin anii 1947-1948. Atunci Enescu a evoluat la Palatul Chaillot, în *Concertul pentru două viori* de J. S. Bach, împreună cu Yehudi Menuhin. A fost un moment de neuitat. Am și discul cu această extraordinară interpretare. De asemenea a mai prezentat într-un mod absolut uluitor *Ciaccona* din *Partita în re minor* de J. S. Bach. După aceste concerte am avut curajul să mă adresez maestrului. I-am vorbit despre Dinu Lipatti, care m-a sprijinit în obținerea Premiul de compoziție "George Enescu" pentru Sinfonietta mea și despre Alfredo Casella. A fost o întâlnire deosebită, care mi-a lasat o impresie ce nu s-a șters nici pâna acum. Apoi, prin anii 1950-1953 sau 1954 l-am revăzut pe Enescu la Cursurile de vară de perfecționare de la Academia Chigiana din Siena. Deși maestrul era deja foarte slăbit, era minunat, etalând un entuziasm și o înflăcărare pentru muzică deosebite, cu autoritate și cu un șarm de nedescris. Și acum la Siena, în hotelul în care a locuit George Enescu, este o plăcă în amintirea sa.

rep.: Se stie că George Enescu, mai ales după al doilea război mondial, a susținut în mai multe țări europene și SUA cursuri de perfecționare, care au contribuit la formarea artistica a unor tineri muzicieni care, ca și dvs., au fost fascinați de personalitatea lui George

Enescu. Cele din Italia erau cursuri de compoziție sau de interpretare?

R.V.: La Siena erau cursuri de vioară, unde prezenta un repertoriu universal. Enescu cânta atât la vioară cât și la pian și acompania întotdeauna pe dinafară, uimind prin memeoră sa extraordinară. Printre elevii săi s-a numărat și regretatul Regne Principe (care a fost și profesorul fiului meu).

rep.: Intr-adevăr avea o memorie de neînchipuit! Multe partituri le cunoștea pe din afară, la care realiza și transcripții pentru pian. Memorabile au rămas cursurile sale americane, unde explica într-o manieră aparte Cvartetele beethoveniene. De pildă, Marea fugă op. 133 o considera o piatră de încercare, un testament al întregii muzici clasice. Dar despre creația sa ce ne puteți spune? Aflați o împletire între ethosul muzical românesc și, poate, o manieră franceză de a pune în pagină muzica?

R.V.: O manieră franceză, precedată însă de una germană. George Enescu a avut o cultură mare, sprijinită atât pe creația lui Johannes Brahms cât și pe cea a lui Richard Wagner și sunt mulți care afirmă acest lucru. A cunoscut îndeaproape și creația lui Maurice Ravel fără a fi însă un impresionist. Din punctul meu de vedere, Enescu nu este un compozitor impresionist chiar dacă a apelat la un anumit tip de armonie, la o maniera de închegare a discursului muzical comun și cultural cu

procedeele impresioniste. Pentru mine, George Enescu rămâne un clasic.

rep.: Dvs. va considerați influențat de creația enesciană?

R.V.: Nu cred. Poate doar în *Sinfonietta* care a primit în 1942 Premiul "George Enescu". Indirect am fost influențat de tot ceea ce s-a scris atunci în România. Pe lângă Enescu, un alt compozitor care mi-a plăcut a fost Sabin Drăgoi, care acum se cântă relativ rar.

rep.: Ulterior de-a lungul carierei Dvs. puteți vorbi de o influența enesciană?

R.V.: În septembrie-octombrie 2001 am avut marea cinste de a fi numit Președinte de onoare al Concursului Internațional "George Enescu", de la București. Totodată am trăit și marea bucurie de a fi primit titlul de Doctor Honoris Causa. Cu aceasta ocazie am promis că voi veni și eu cu un dar: o compoziție intitulată *În nomine George Enescu* (În numele lui George Enescu). Este o lucrare ca în Evul mediu, pe o temă dată, pentru că este citată ultima parte – Bourée - din Suita pentru pian op. 10, pe care eu am cântat-o mult. Partitura mea este creată pentru două viori și pian. Am ales vioara pentru că era instrumentul preferat al maestrului, și am optat pentru două viori pentru că m-am gândit la Yehudi Menuhin și la interpretarea sublimă a celor doi în *Dublul concert* bachian. Partitura începe cu un canon între soliști care amintește intrucâtva de partea

centrală a lucrării lui J. S. Bach. Această lucrare
țin să fie editată în România, pentru că până
acum partiturile mele au fost tipărite la Viena,
Londra, Roma dar nici una în România.

Interviu cu pianista Lorry Wallfish

*rep.: D-nă Lorry Wallfish, când l-ați cunoscut
pe George Enescu?*

L.W.: Când venea la București, am asistat ca
studentă la toate concertele sale. Se întâmpla o
dată pe lună pentru că avea o activitate
internațională fabuloasă, ca violonist, pianist și
dirijor. Nu lipseam de la niciun astfel de
eveniment. Din 1946, Enescu a fost un fel de
prizonier în propria lui țară, deoarece granițele
au fost închise în timpul războiului și nu a mai
voiajat în străinătate. Pentru mine a fost un
noroc, un miracol nemaipomenit fiindcă George
Enescu era exponentul ARTEI, indiferent de
momentele grele prin care am trecut: război,
persecuție, vitregii, bombardamente.

Concertele erau susținute duminica dimineața,
pentru că seara era camuflaj și mergeam fie cu
tramvaiul dacă funcționa, fie pe jos, niciodată
însă nu lipseam. Aceste nemaipomenite ședințe
de muzică ne-au susținut pe noi toți spiritual.
Nu cred ca am fi rezistat altfel. Ne-au dat hrana
spirituală care ne-a menținut în anii aceia
îngrozitori dintre 1939 și 1947. Nu pot să repet
destul ce a însemnat contribuția sa unică

pentru viața muzicală din țară în acele timpuri. A fost un sprijin moral deosebit și unic. Pentru noi, ca tineri artiști, concertele sale au însemnat adevărate lecții de putere, de inspirație și educație muzicală pentru care nu pot să nu-i fiu recunoscătoare maestrului.

Ne-am întâlnit imediat după ce m-am căsătorit cu Ernst Wallfish, un muzician de mare valoare. Ne-a recomandat un critic muzical, Ion Victor Pandelescu, care după ce ne-a auzit ne-a spus: "Ei, copii, trebuie să vă asculte un maestru". Și ne-a îndrumat spre casa din spatele Palatului Cantacuzino unde locuia Enescu. Până astăzi îmi este proaspătă imaginea sa venind la ușă să ne deschidă. Fac următoarea remarcă totdeauna: după cum se știe, de obicei trebuia să aștepti în anticameră, să fii primit de portar, de secretar, dar Maestrul a venit personal să ne deschidă și ne-a poftit în salonul de muzică. S-a scuzat că pianul nu era acordat și că era încărcat peste măsură de partituri. Ne-a dat un material muzical și ne-a poftit să-i cântăm. Soțul meu și-a scos viola din cutie și împreună am cântat cele Patru piese op. 113 de Robert Schumann. Maestrul a ascultat cu o atenție și o privire de neuitat, apoi am așteptat un comentariu, o critică, o vorbă. După un moment de tăcere, s-a ridicat de pe scaun și a spus: "Dacă nu vă supărați, așteptați puțin!". N-am știut ce se va întâmpla. Pe scurt, a traversat coridorul, a bătut la ușa Mărucăi, a poftit-o în salon și ne-a rugat să mai cântăm odată ultima mișcare, o piesă splendidă, lentă.

În mod excepțional, Schumannn, ca de altfel și în alte lucrări ale sale, nu termină opusul 113 cu piesa rapidă, strălucitoare, ci cu un lied splendid, plin de sentiment. Eram în al nouălea cer. Am mai interpretat o dată ultima piesă și după aceea a urmat o conversație care ne-a încălzit sufletele pe viață. O conversație dusă mai ales de Maruca, ea întrebându-ne unde o să dăm concerte împreună. Eram căsătoriți de numai trei săptămâni! Noi cântasem împreună de mai bine de un an, iar soțul meu a fost cred cel mai tânăr membru al orchestrei Filarmonicii bucreștene, în perioada când dirigior a fost George Enescu, între anii 1945-1946. Legat de anul 1946, mai precis de luna mai a acestuia, îmi amintesc și de prima vizită a lui Yehudi Menuhin, la șase sau șapte ani de despărțire de Enescu. Menuhin spunea că a așteptat cu atâta nerăbadare colaborarea cu George Enescu, care devenise un camarad. Tocmai de aceea Menuhin a suportat foarte greu această despărțire. L-am întâmpinat la Băneasa iar a doua zi l-am întâlnit din nou la o recepție unde am fost și noi invitați, alături de frații Gheorghiu. Am interpretat o mică sonată și Konzertstück de Enescu. Au fost niște ani foarte importanți pentru noi. Amândoi am avut profesori extraordinari, printre care Florica Musicescu și Elena Nițulescu-Lupu, beneficiind de o educație muzicală instrumentală cum nu se putea bună, întregită în mod excepțional de concertele maestrului George Enescu.

După ce am emigrat în SUA l-am revăzut pe maestru de mai multe ori, reușind să ne întoarcem în Europa, din păcate nu și în Europa de est. Nu am pierdut însă nicio ocazie de a merge la Paris, unde, de altfel am dat concerte și la Radio. L-am vizitat pe maestru chiar cu câteva luni înainte de a muri. Între anii 1954-1955 ne-a primit de câteva ori. Cu mare durere constam cum starea sănătății lui era din ce în ce mai precară. Un amănunt: de câte ori l-am vizitat la Paris, pe lângă dânsul era în permanență Marcel Mihalovici, un prieten foarte devotat și un om de mare valoare și suflet. Cred că venea zilnic la Maestru. Era o reuniune extraordinară. Totdeauna plecam de acolo ca plutind pe aripile unui înger nevăzut.

rep.: Mult mai târziu ați reușit să readuceți în prim plan personalitatea enesciană în lume...

L.W.: În 1981, când s-a celebrat centenarul nașterii sale eram profesoară la Smith College și am organizat în asentimentul și cu aprobarea președintelui Universității, trei zile de festivități pentru omagierea compozitorului.

Proiectul l-am realizat cu mari dificultăți, pentru că pe timpul acela comunismul era în floare și am obținut cu greu partiturile lucrărilor enesciene. Până la urmă a intervenit Mihai Brediceanu care m-a ajutat mult. El a adus și un material video cu opera "Oedip". Au fost trei zile de concerte, conferințe, discuții și programe speciale. Cred că a însemnat ceva. Generația aceea de studenți care a luat parte la acest

eveniment a rămas cu ceva în suflet, chiar dacă a fost o picătură într-un ocean.

Din păcate despre George Enescu se știe foarte puțin. Este o ignoranță totală, mai ales în SUA, cu atât mai regretabilă cu cât George Enescu a activat foarte mult și cu enorm succes în America anilor interbelici. Mi-am dat seama că generația actuală nu știe nimic despre unul dintre artiștii semnificativi ai secolului al XX-lea. Nu mai vorbesc de arta sa interpretativă pentru care a fost atât de apreciat, precum și de latura pedagogică, Yehudi Menuhin fiind unul dintre discipolii săi laudați. Ca și creator chiar nu se cunoaște nimic, eventual doar Rapsodiile române. Este adevărat, aceste opusuri au fost înregistrate de mari orchestre și dirijori din întreaga lume, dar nu reprezintă nici pe de parte contribuția fenomenală a lui George Enescu la muzica veacului al XX-lea.

rep.: În prezent sunteți președintele Societății George Enescu din SUA...

L.W.: Yehudi Menuhin a fost președinte de onoare al acestei societăți când am înființat-o, iar cel care a inițiat-o a fost Mihai Brediceanu. Eram împreună la New-York când el m-a întrebat de ce nu creez o Societate Enescu. Și Sergiu Comissiona a fost încântat. În anii următori, societatea a organizat concerte la Carnegie Hall din New York cu muzică preponderent enesciană, deoarece statutul societății este acela de a valorifica atât moștenirea artistică enesciană cât și a altor

compozitori români, precum Mihail Jora sau Paul Constantinescu.

rep.: Ce alte proiecte mai aveți pe masa de lucru?

L.W.: De câțiva ani înoace susțin conferințe la diverse Universități despre George Enescu ca om și artist român și internațional, ca interpret și compozitor. De obicei interpretez Sonata nr. 1 op. 24. Cea mai mare bucurie după aceste conferințe-concerte este aceea că trezesc interes și admirație în public. Din păcate, muzica sa se cunoaște prea puțin în Germania, ceva mai mult în Franța și Anglia. O mare surpriză a fost la München, când publicul m-a ținut până a venit portarul să închidă sala pentru că melomanii doreau să mai afle date, să mai asculte această muzică și să-și exprime admirația.

Pe lângă această activitate, mai am și alte proiecte, cum ar fi traducerea din limba română în engleză a unei cărți foarte importante: "Capodopere enesciene" de Pascal Bentoiu ("Masterworks by Enescu") la Universitatea din Illinois, unde maestrul a fost oaspete, a cântat și dirijat.

rep.: Este un act de mare curaj să abordați această carte, extrem de închisă dar în același timp o "poartă" către operele enesciene.

L.W.: Este absolut de neconceput că în limba engleză nu exista un echivalent. Desigur, va fi o carte pentru specialiști, va conține multă

analiză muzicală, dar este binevenită pentru că toți ceilalți contemporani ai lui George Enescu au o astfel de bibliografie.

Interviu cu violonistul Jean-Jacques Kantorow

rep.: Domnule J. Kantorow, cum ați descoperit creația enesciană?

J. K: Toate opusurile enesciene sunt absolut extraordinare. Este un compozitor care din păcate este atât de puțin cunoscut în întreaga lume. Am o disponibilitate extraordinară în a aborda creația sa, ca de pildă Capriciul român. Lectura manuscrisului, de fapt o transcriere a manuscrisului enescian, a fost foarte dificilă deoarece există multă informație, multe corecturi, ceea ce îngreunează lectura, dar încetul cu încetul totul s-a clarificat. Am dorit din tot sufletul să o interpretez chiar dacă, la un moment dat, am crezut că nu voi fi capabil să o redau așa cum trebuie.

Este o partitură în stilul celei de a treia Sonate, dar este mai populară, mai puțin savantă, mai apropiată de universul muzicii folclorice și totuși altceva. De aceea, trebuie găsit un echilibru, pentru a nu exagera în anumite nuanțe și expresii, pentru că dacă te îndepărtezi de stilul folcloric te îndepărtezi de esența lucrării. Aproximarea de acest opus a fost dificilă dar acum îl consider o capodoperă.

rep.: Capriciul român a însemnat o provocare?

J-J.K.: Desigur, pentru un francez apropierea de folclorul românesc nu este chiar atât de simplă și să interpretezi un opus românesc în România este și mai complicat, cu atât mai mult în cadrul Festivalului "George Enescu" așa cum s-a întâmplat în cazul meu.

rep.: Îl admirați pe George Enescu?

J-J.K.: Da. În afară de Capriciul român am studiat și sonatele sale, dar încă nu le-am cântat în public. Am programat Sonata a II-a și a III-a pentru turneul meu în Japonia. Voi interpreta mult George Enescu și aceasta se va întâmpla în 2005 când va fi semicentenarul morții sale. Este dorința mea profundă și personală de a cânta muzica lui Enescu.

Interviu cu academician Zoe Dumitrescu-Bușulenga

rep.: Una dintre personalitățile cu care v-ați intersectat destinul și care v-au marcat viața și cariera a fost George Enescu. Când l-ați cunoscut și ce v-a impresionat cel mai mult atunci?

Zoe Dumitrescu-Buşulenga: Eram copil când l-am văzut prima oară pe George Enescu, într-o împrejurare cu totul specială. La Ateneul Român se sărbătoreau cei 50 de ani ai artistului. Era în luna august a anului 1931. Pe scena bucureşteană s-a desfăşurat atunci un cermonial impresionant cu discursuri frumoase. Totul a culminat cu oferirea de către Miliţa Petraşcu a unui basorelief cu portretul lui Enescu. Atmosfera era entuziasmantă pentru toată lumea, atât pentru cei de pe scenă cât pentru cei aflaţi în sală. Trebuie să menţionez că la acel moment pe podium se aflau cei mai importanţi muzicieni români, de la Ion Nonna Otescu, care pe atunci era rectorul Conservatorului bucureştean, la Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski, Mihail Jora (bun prieten cu Enescu), Constantin Brăiloiu, Emanoil Ciomac. În fapt eram înconjurată de o întreagă lume muzicală al cărei entuziasm era datorat în mod evident prezenţei lui George Enescu. Era lesne de înţeles această stare, devreme ce muzicianul avea un fel cu totul neobişnuit de a electriza masele. Cu toate acestea, el era de o timiditate copleşitoare, vizibilă cu atât mai mult în acel moment deosebit dedicat în mod special lui. Îmi amintesc clipa în care a primit cu sfială portretul, când pur şi simplu nu ştia cum să reacţioneze. Avem senzaţia că trăiam o ciudăţenie. Spun acest lucru pentru că, de obicei, muzicienii, după cum îi ştiam eu, erau cumva cam plini de persoana lor şi aveau

sentimentul că, mai ales atunci când erau sărbătoriți, într-adevăr li se cuvin astfel de onoruri. Ei bine, George Enescu făcea notă discordantă față de acea imagine a mea. Parcă-l văd și acum, plin de sfială, puțin aplecat cu umerii, cu fața ovală, fină, cu fruntea boltită, cu meșa pe partea dreaptă căzându-i tot timpul pe frunte, cu ochii vii, pătrunzători dar foarte blânzi. Tot timpul avea o atitudine de uimire smerită, ca și cum era surprins de tot ceea ce i se întâmplă. Probabil nu numai eu am sesizat această stare ci toți cei prezenți. Imediat a început să se desfășoare programul muzical. S-au cântat atunci fragmente din creațiile celor de față, iar Constantin Stroescu a interpretat cele *Sapte cântece pe versurile lui Clément Marot*. Enescu a urmărit toată această desfășurare artistică etalând un zâmbet blând, pe care de altfel îl avea de cele mai multe ori când se afla în fața colegilor care îi cântau creațiile. M-a marcat prezența lui extraordinară, înconjurată cu un fel de nimb de blândețe și de lumină. Abia mai târziu mi-am dat seama despre ce era vorba. George Enescu era un încorporator de unde sonore, pentru că întreaga lui ființă emana muzică. Cu alte cuvinte, tot ceea ce era armonie se oglindea în ființa lui; o armonie a întregii făpturi, o blândețe, o sfială, o delicatețe pe care a avut-o și în viața personală, care după cum se știe nu a fost foarte fericită. În convorbirile cu Bernard Gavoty, George Enescu a vorbit întotdeauna cu multă căldură despre toate persoanele care l-au

Înconjurat. Așa am rămas și eu cu imaginea lui în minte, cea a artistului și a omului desăvârșit. La nici un alt muzician, și Slavă Domnului, am cunoscut zeci și sute de muzicieni în viața mea, nu am văzut o atâta sfială și modestie ca la George Enescu. Îmi aduc aminte cuvintele lui când vorbea despre strădaniile sale de compozitor: "Am foarte mari scrupule, dar nu sunt niciodată deznădăjduit fiindcă sunt prea umil ca să simt deznădejdea". Nu știu cum socot unii, însă mie mi se pare că prin aceste vorbe Enescu face o declarație lipsită de orice fel de emfază care exprima un adevăr fundamental. Cu această frază enesciană păstrată în minte am mers mai departe și datorită acestei imagini care m-a marcat pe viață am ales și eu să purced, mai târziu, pe un drum muzical.

Mi-aș îndrepta acum amintirile înspre perioada anilor 1935-1937, când Enescu a stat în țară și a interpretat pe scenele de aici întregul său repertoriu violonistic, pe care l-a stăpânit ca nimeni altul. Muzicianul impresiona și prin memoria sa fabuloasă cu care uimit în mod special pe Maurice Ravel și Bela Bartok. Amândurora le-a interpretat și dirijat partiturile din memorie după o singură citire de partituri. Reținea cu o ușurință neobișnuită nu numai partiturile clasice, care au o oarecare simplitate în construcție, dar și lucrări contemporane care pun probleme la descifrare.

L-am mai ascultat în concert cu Filarmonica bucureșteană și cu Orchestra

Radio, interpretând cu aceeași perfecțiune opusuri de la A. Corelli până la lucrări mai moderne, precum cele semnate de I. Albeniz. Marea lui iubire era însă muzica lui J. S. Bach. Aș putea spune că era veșnic cu Bach în degete și în minte. Avea un cult și o atracție deosebite pentru creația acestuia. A cântat cele șase Sonate pentru vioară și, mai cu seamă, Ciaccona din Partita în re, pentru a cărei interpretare devenise celebru. Aș mai dezvălui încă un amănunt despre naivitatea noastră, a tinerilor de atunci, iubitori de muzică. L-am ascultat pe George Enescu tălmăcind Ciaccona bachiană iar, după aceea, ne-am dus la profesorul nostru, Th. Rogalski, să-l întrebăm ce se întâmplase de fapt; noi susțineam că la un moment dat Enescu a cântat fals. Profesorul Rogalski, cu statura lui înaltă și subțire, s-a uitat la noi de sus atunci cu dispreț. Apoi cu un umor tipic englezesc ne-a zis: "Știți ce, măi copii, nu el este cel care intonează note false, ci urechea voastră nu poate sesiza ce realizează Enescu". Atunci ni s-a explicat că, de fapt, George Enescu auzea sferturile de ton și chiar mai departe de ele, de aceea uneori, celui cu un auz neavizat, i se părea că nota emisă nu era la locul la care o știa întreagă și fără subîmpărțiri. Firește că, apoi, am devenit mult mai respectuoși după ce am aflat acest lucru de la Th. Rogalski.

rep.: Dincolo de nedumerirea inițială, cum v-ați regăsit apoi în regatul muzicii enesciene

stăpânit de artist în postura de instrumentist sau dirijor ?

Z. D. B: Minunat! În primul rând și eu am fost uimită de memoria lui Enescu. În perioada aceea la toate concertele și recitalurile la care am asistat a interpretat totul pe din afară și totul părea un fleac. Niciodată nu l-am văzut pe Enescu cu o partitură în față. Nici măcar atunci când l-a acompaniat pe Yehudi Menuhin în recitalurile pe care violonistul le-a susținut pentru prima oară în România la vârsta de 15 ani.

Pe de altă parte mă uimea cum arta răzbătea din toată ființa lui. Enescu respira prin muzică. Atunci când dirija, el cânta în surdina tot timpul, fie că era vorba despre creația lui Bach, Beethoven, ori Brahms. Atunci când cânta la pian murmura tot timpul printre dinți melodia. Într-un fel adăuga ceva din ființa lui la construcția și arhitectura lucrărilor pe care le supraveghea și le conducea. Este adevărat însă, că Enescu era unul ca instrumentist și altul ca dirijor. Când cânta parcă nu mai distingeai unde se sfârșește mâna și unde începe vioara. Aveai un sentiment de contopire totală cu instrumentul și de aceea aveai senzația că undele ies din el și se continuă prin mână în vioară. Nu era străin de ceea ce cânta. Totul era trecut prin filtrul minții, al sufletului și al spiritului. De fapt, am sentimentul că George Enescu era înconjurat de o aură muzicală. După cum știți s-au făcut cercetări științifice, nu numai inițiații știu acest lucru, și s-a dovedit că

fiecare dintre noi are o aură. Ei, bine aura lui Enescu era o aură sonoră.

În schimb atunci când dirija era un cu totul alt om. Trebuia să-l vezi din față și nu din spate. Din spate avea o gestică minimalistă, puțin adus, sesizai, din când în când, o mișcare ușoară de cap. Dădea intrările din ochi și era atât de fascinant încât orchestra îl adora. Instrumentiștii întotdeauna găsesc câte un cusur dirijorului, dar în cazul lui George Enescu totul se schimba pentru că toți membrii orchestrei se uitau la el ca la o icoană. Când începea, ridica mâinile ușor iar clipa aceea măsura o eternitate. Era momentul în care toată orchestra era în stăpânirea lui, ca la un semnal. Când îl vedeai din față era complet schimbat. Era fantastică lumina pe care emana. Meșa i se așeza pe frunte iar mâinile i se îndoiu parcă de la sine. Avea înfățișarea unui vrăjitor. Pur și simplu aveai sentimentul că în clipa aceea, cu puteri străine celor omenești, țesea o muzică invizibilă. Concentrarea lui era maximă. Concertele simfonice pe care le-am auzit cu el au fost unice cu valoare de transpunere a fiecăruia într-o altă dimensiune.

În ciuda acestei activități încărcate, Enescu își găsea însă mereu timp să-și viziteze prietenii sau să vină la Conservator. Îmi amintesc o întâmplare din studenția mea când, aflată la clasa profesoarei Maddelena Cocărăscu, la un moment dat a intrat Enescu să o salute. Aveam Suitele franceze (de J.S. Bach) sub braț. A venit la mine, m-a salutat, mi-a

strâns mâna și m-a întrebat ce aveam acolo. Tremurând de emoție eu i-am arătat partiturile iar marele Enescu a început să discute cu mine ca și când eram un mare interpret sau un coleg. M-am bâlbâit îngrozitor și într-un final am amuțit, fapt care l-a amuzat teribil pe Enescu. Îmi amintesc că avea un surâs atât de blajin și dulce. A trecut mai departe și a plecat. Vă închipuiți probabil că entuziasmată cum eram, nu m-am spălat pe mâini vreo două zile de fericire că am dat mâna cu idolul meu.

Pe lângă cariera sa de instrumentist, dirijor și pedagog, George Enescu a lasat și o creație cu totul remarcabilă. Sunt mulți care îi reproșează elementele folclorice, excesive zic ei, pe care le-a introdus în opusurile sale. Eu socot că tocmai în asta constă particularitatea muzicii sale, ceea ce dezvăluie spiritul creativității românești. Nu poți să exprimi acest spirit fără să intervii cu elemente de folclor. Acest spirit este desfășurat în cele două Rapsodii enesciene. Este adevărat că a introdus unele elemente folclorice într-o stilizare care nu mai amintește de simplitatea și de caracterul rudimentar, ca de pildă în sonatele pentru pian și vioară, mai ales în cea de a treia, care este o capodoperă greu de interpretat. Aici intervin acele subtilități tonale, acele armonii puțin ciudate care surprind o ureche neavizată. Enescu a intrat astfel în profunzimea unei lumi, a unui spirit românesc ce respiră în toată opera lui printr-un lirism dar și un dramatism caracteristice suflului românesc.

Unii spun că simfoniile enesciene amintesc într-un fel de stilistica brahmsiană și oarecum de cea a lui Gabriel Fauré. Este vorba însă doar despre superficialitate de audiere și analiză. Construcțiile enesciene te introduc într-o profunzime a gândirii muzicale unde nu multe simfonii ajung. Motivația o aduce inefabilul spiritual pe care muzicianul îl adaugă la momentul potrivit, , incomparabil cu ceea ce regăsește la Fauré, Franck sau chiar la Brahms – pe care, la rândul-mi îl iubesc foarte mult. Simfoniile lui Enescu conțin o densitate aparte, ceva inexprimabil; este într-adevăr un mare păcat că nu se cântă suficient și nu sunt cunoscute. Repet, este un păcat enorm pentru că valoarea unei muzici este probată cred eu și de efectul spiritual pe care ea îl produce asupra ascultătorului. Or efectul simfoniilor enesciene este superior acelor semnate de compozitorii enumerați anterior și pe care mulți cred că Enescu i-a imitat. Efectul muzicii lui Enescu este poate potențat și de acel fel de trecere a lirismului în dramatic care conferă o gravitate și o solemnitate muzicii pe care ceilalți nu o au. De aceea spun că întreaga creație enesciană ar trebui răspândită mai mult.

Interviu cu violonistul Pierre Amoyal

rep.: Maestre Pierre Amoyal, printre prietenii dvs, creatori și interpreți se află și George Enescu?

P.A.: Nu poți fi violonist dacă nu îl cunoști pe George Enescu, prin muzica lui și desigur poate și prin legaturile sale cu Franța, cu spiritualitatea ei dar și muzica românească, cu cultura de aici. Apropierea dintre cele două culturi și limbi este mare, totuși faptul că în România se vorbește atât de bine franceza dovedește cât de apropiate sunt națiunile noastre. Muzica lui Enescu am auzit-o din tinerețe și este pentru mine o muzică indispensabilă care a creat legături între Franța și România.

rep.: S-a spus adesea cu diferite ocazii și în diverse contexte că Enescu este un creator al secolului 21...

P.A.: Cred că este un creator pentru toate secolele. Se fac mult prea multe presupuneri în ceea ce privește secolul 21. Este adevărat că linia generală a compozitorilor nu este atât de marcanta așa cum era în vremea lui Brahms, Schumann, Berlioz. În prezent suntem puțin frustrați deoarece există mulți creatori dar nici unul de anvergura celor din trecut. De aceea, dorim să ne asigurăm că avem un mare compozitor cum este George Enescu și să-i

proiectăm muzica peste timp. Muzica lui va fi întotdeauna foarte bună. Toți cei care doresc să asculte muzica îl vor asculta pe George Enescu.

Interviu cu dirijorul Georges Prêtre

rep.: Maestre G. Prêtre cunoașteți creația enesciană?

G. P: Desigur, o cunosc bine dar nu este prea mult interpretată în Europa. L-am cunoscut personal pe George Enescu în ultimii săi ani de viață. Eram foarte tânăr și mergeam la Școala Normală unde George Enescu venea să se întâlnească cu Alfred Cortot care îmi era prieten; astfel, am avut șansa de a-l cunoaște din păcate, însă, eram prea tânăr pentru a studia cu el, nu eram atât de avansat să-i pot urma cursurile sau să-i cer sfatul. Regret mult acest lucru dar totuși mă mulțumesc cu faptul că l-am cunoscut. Uneori, în urma anumitor întâlniri, poți avea imense bucurii care durează peste ani. Așa cum poți fi uimit de anumite partituri, tot astfel poți fi marcat de anumite persoane.

Programarea lui George Enescu în concerte la momentul de fata este destul de dificilă deoarece depinde de ofertele care ți se fac; eu am interpretat lucrări enesciene și mă gândesc să repet acest lucru. Enescu este puțin cunoscut, prea puțin cântat și merită mai mult pentru că este un mare artist. Poate e bizar că spun este, la prezent, inșa pentru mine marii

artiști, de la Maria Callas pana la compozitori precum Francis Poulenc, sunt, de fapt, prezenți.

Interviu cu compozitorul și dirijorul Krzysztof Penderecki

rep.: Stimate maestre K. Penderecki aș dori să vă întreb dacă cunoașteți creația lui George Enescu?

K. P.: Desigur, fiind în primul rând un violonist, i-am cunoscut creația încă din timpul studenției. Cunosc și opera Oedip care este extrem de interesantă, o operă importantă, ca și alte lucrări ale compozitorului. Enescu este un mare artist care aparține celei mai importante generații de creatori ai secolului al XX-lea.

rep.: După cum știți, George Enescu nu a compus multe lucrări dedicate vocii umane. Dvs., un fin cunoscător al vocii umane, cum priviți partitura operei Oedip din punctul de vedere al tratării țesăturii lirice?

K. P.: În primul rând trebuie amintit faptul că Enescu era un mare violonist. Vedeti, sunt câteva instrumente apropiate vocii – vioara și violoncelul, sau mai precis toate instrumentele de coarde, la care se adauga clarinetul. Astfel,

consider că toți compozitorii care au fost violoniști sau au cântat la diferite instrumente de coarde scriu foarte bine pentru voce, acesta este și cazul lui George Enescu.

Interviu cu dirijorul Ian Hobson

*Interviu realizat dupa premiera nord-americana
a Operei Oedip de George Enescu –
15. octombrie 2005*

*Rep : Stimate domnule Ian Hobson, cum va
simtiti dupa o atât de frumoasa aventura în
universul enescian?*

I. Hobson: Mă simt foarte fericit și implinit după premiera cu Oedip de George Enescu, proiect ce a reprezentat pentru mine o adevărată provocare. Cu câteva luni în urmă eram aproape convins că acest lucru nu se va putea realiza, că nu voi putea duce la bun sfârșit acest proiect. Am muncit mult cu credința că vom împlini acest vis, iar acum în final când totul sper că a fost bine cred că și noi am câștigat o interesantă experiență. Această premieră nord-americana într-o formulă de semi-spectacol la Universitatea din Illinois a reprezentat un lucru important.

*rep.: Cu un an în urmă doi – Sherban Lupu și
Ian Hobson , muzicieni idealisti au pornit la*

realizarea acestui proiect, montarea operei OEDIP de George Enescu la Universitatea din Illinois. Din punctul de vedere al muzicianului Ian Hobson, care este în același timp dirijor, pianist și profesor, cum ați defini partitura enesciana în contextul secolului 20?

I.Hobson: Pentru mine lucrul cu partitura a fost o călătorie într-un teritoriu nou. Știam ceva din muzica lui Enescu, am interpretat câteva dintre opusurile sale – dar să nu uităm, vorbim despre un spectru atât de mare muzical, care cuprinde *Rapsodiile române, Sonata a treia pentru pian* și vioara, sonatele pentru pian pe care le-am studiat la clasa mea de pian, suitele, precum și multe altele.

Chiar faptul că Enescu personal a fost aici, în acest mic oraș din Midwest, la sfârșitul anilor '40-'50 și a petrecut mult timp interpretând diverse concerte (ca de exemplu Concertul pentru vioara de Beethoven), susținând cursuri de perfecționare, compunând, și devenind o prezență importantă de care mulți își aduc aminte, a contat mult în finalizarea proiectului. Un alt bun motiv pentru a ne alimenta energia și a captiva publicul pentru acest proiect deosebit a fost oferit și de împlinirea celor 50 de ani de la moartea compozitorului.

rep.: După realizarea acestui proiect veți mai interpreta în calitate de dirijor și alte opusuri enesciene?

I.Hobson: Sigur că sunt foarte interesat de creația lui Enescu. Cred că această opera a fost

punctul culminant al creației sale, este o provocare pentru dirijor dar până acum nu am mai întâlnit ceva atât de dificil în cariera mea. Am o vastă experiență cu toate marile partituri ale secolului 20, dar aceasta le-a întrecut pe toate celelalte. Din punctul de vedere al coordonării, al reliefării fiecărui detaliu a fost o muncă infernală dar tocmai aceasta m-a determinat să mă gândesc să realizez și alte lucrări, anume Simfoniile a doua și a treia. *Oedip* este cu totul altceva, nu numai pentru că este o muzică foarte elaborată din punct de vedere armonic și melodic. Există însă în creația enesciană spații în care compozitorul a încercat să creeze altceva, ca de exemplu viziunea sa asupra muzicii vechi și a celei pastorale este cu totul deosebită. Mi se pare foarte dificil să definești geniul muzical al unui compozitor precum Enescu; desigur, el aparține atât secolului 20 cât și sfârșitului de secol 19, dar limbajul sau muzical este atât de precis și de unic încât este greu de comparat cu Schönberg, Debussy sau Wagner, cu care desigur are unele asemănări. Cred că Enescu este important în unicitatea acestei opere. Desigur muzica sa a avut multe influențe asupra urmașilor, poate că ar fi fost mai bine dacă ar fi avut o și mai mare influență asupra muzicienilor din alte părți ale lumii. Să spunem adevărul, Enescu nu este cunoscut așa cum merita. Sper că această incursiune nord-americană în opera lui va contribui la o mai bună cunoaștere.

I.H.: Ati colaborat cu colegii Dvs. în Sinfonia da Camera, apoi și cu Corul Universtatii. Cum au receptionat ei muzica lui Enescu de-a lungul acestui impresionant demers?

I.Hobson: Membrii orchestrei au lucrat individual și cred ca la acel moment au fost complet speriați vazând cât de mult aveau de muncit la aceasta partitura; stima de vioara sau de clarinet este groasa aproape cât o carte, și nu este vorba de o stima obisnuita, sunt atât de multe note în atât de multe directii, atât de multe cromatisme, totul este foarte complex, iar colegii mei evident nu aveau cum să-și formeze o idee de cum va suna în final. Asa se explica emotiile preliminare, dar în momentul în care am inceput repetiile și fiecare a avut ocazia să auda intregul, au realizat ca în fond este vorba de o orchestratie foarte transparenta și foarte cristalina. Sunt utilizate multe instrumente, dar nicaieri nu gasesti aglomerari și mase de sonoritati, numai linii individuale bine conturate sau puncti de legatura între diverse momente. Dupa prima repetitiei mi-au spus cu sinceritate că nu au crezut ca vor interpreta o muzica atât de frumoasa. Aceasta a însemnat ceva atât pentru mine cât și pentru ei și s-ar putea să se concretizeze într-un proiect de viitor.

rep.: În Oedip ati avut o distributie foarte tânara, poate cea mai tanara care a existat vreodata în istoria montarilor acestei opere...

I.Hobson: Aici, la Universitatea Illinois, avem studenți cu vârste cuprinse între 18 și 30 de ani. Cu excepția corului, am ales să nu apelăm la studenții din acest campus pentru diversele roluri, ci la solisti aflați deja în plină activitate: Stefan Ignat, care susținut rolul titular, Riccardo Herrera ca Teresias, în timp ce rolul Sfinxului a fost interpretat de Stefanie Chikas, o absolventă a acestei Universități. Am mai avut și alte nume în distribuție, fosti studenți de-ai noștri care acum sunt solisti ai Operelor din San Francisco sau Saint Louis. Unii dintre ei au interpretat chiar mai multe roluri și cred că aceasta a reprezentat pentru ei o provocare în plus. Da, a fost distribuție tânără dar foarte bună.

rep.: Un alt pasionat de muzică vi s-a alăturat în acest proiect, și anume regizorul Nicholas Di Virgilio...

I.Hobson: Am realizat multe proiecte împreună cu Nicholas Di Virgilio, care a fost profesor emerit aici la Facultate timp de mai mulți ani. Cred că este a cincea noastră colaborare cu acest tip de punere în scenă, un semi-spectacol. Am realizat împreună Ariadna la Naxos, Fidelio, Carmen precum și Il Capitano, care este o operetă mai puțin cunoscută a lui John Philip Sousa. Am intrat în această proiect Oedip cu o oarecare experiență în ce privește manuirea sunetului și a scenei într-o asemenea sală. Este o mare plăcere să lucrezi cu el. Știe foarte precis ce are de făcut

cu solistii intrebuintand un minimum de miscare scenica pentru a sublinia dramaturgia muzicala a operei.

rep.: Dupa premieră ati avut o lunga intalnire cu Andrei Serban, cel care cu 10 ani în urma a realizat la Bucuresti Oedip.

I.Hobson: Sunt foarte bucuros să spun ca a fost foarte impresionat de acest spectacol și consider ca a fost un mare compliment făcut de o personalitate care lucreaza în acest domeniu cu cele mai importante teatre din lume. M-a bucurat enorm prezenta lui Serban aici; deasemenea alte persoane foarte implicate în cunoașterea lui Enescu au remarcat realizarea noastra în termeni pozitivi.

rep.: 15 octombrie 2005 a fost o zi memorabila pentru cultura românească, pentru Enescu însusi, un pas suplimentar către cunoașterea lui. Pentru Dvs. personal, ce a reprezentat realizarea acestui proiect?

I.Hobson: O reușită pentru că muzica enesciana mă fascineaza. Mai sunt însă încă multe de descoperit, și mă gândesc cu nerabdare la ce va urma.

George Enescu în contemporaneitate

Gânduri de compozitorii Pascal Bentoiu și Cornel Țăranu

Pascal Bentoiu: Când vorbim de Enescu trebuie să ținem seama de formidabila sinteză pe care o realizează între diversele etape ale formării culturii sale. El a trecut prin Viena, a absolvit cursurile Conservatorului de acolo, a continuat la Paris, unde a primit și diploma Conservatorului din capitala Franței cântând la instrumentul său de bază — vioara; a urmat însă și cursuri de pian, de muzică de cameră, discipline teoretice și de compoziție. La Viena l-a avut ca maestru pe Robert Fuchs, iar la Paris a studiat mai întâi cu Jules Massenet, apoi cu Gabriel Fauré în a carui faimoasă clasă s-au remarcat, mai apoi, Maurice Ravel, Florent Schimdt, Charles Koechlin.

Sunt multe elemente în formarea lui Enescu care-l pot caracteriza într-o anumită măsură drept compozitor francez, dar atenție, acesta este un aspect superficial deoarece, în fond, Enescu este cu totul altceva. Această sinteză, mult comentată, franco-germană, între studiile sale la Viena și cele de la Paris, vine pe un fond de sensibilitate și de cultură muzicală profund românească, foarte diferită față de cele două componente franceză și germană. De fapt este vorba despre folclorul românesc, dar nu numai, ci de muzica românească în general: muzica bisericească pe care Enescu a avut

ocazia să o audă în copilărie, deoarece **bunicii** săi erau preoți, dar și muzica lăutărească interpretată de muzicienii satului, și nu în ultimul rând, cea corală care era destul de avansată pe atunci. Există așadar, în cazul lui Enescu, un fond de muzică românească în tot ce era mai esențial. Pentru artist toate aceste aspecte reprezentau copilăria și familia sa. Înainte de a pleca din țară, copilul Enescu nu a venit la București la Conservator ci a mers la Iași și s-a prezentat la Eduard Caudella care era, la acea vreme, rectorul Conservatorului din oraș. Caudella i-a sfătuit, în mod insistent, pe părinții lui Enescu, să-l trimită pe copil, cât de curând, la Viena. Pentru aceasta Caudella a redactat o scrisoare de recomandare cu care Enescu s-a dus direct la Viena, la vârsta de **6-7** ani. Aici a urmat un an pregătitor, iar la vârsta de 8 ani a fost admis la Conservator, instituție care pentru a doua oară în istoria ei, admitea pe băncile ei un copil mai mic de 10 ani. Primul caz se numea Fritz Kreisler, un alt mare violonist.

Trecerea lui Enescu prin Viena a lăsat multe urme care se regăsesc în primele sale opusuri muzicale. Printre acestea trebuie să luăm în considerare *Sonata op. 2 pentru pian și vioară* care, fără îndoială, este tributară lui Robert Schumann și pe alocuri lui Johannes Brahms. De altfel, pe Brahms l-a cunoscut la repetițiile orchestrei Conservatorului vienez, un ansamblu foarte bun care interpreta chiar și simfonii brahmsiene cu o oarecare tehnicitate.

Desigur, nu trebuie uitat nici faptul că Brahms era un obișnuit al casei Hellmesberger Jr., profesorul lui Enescu, unde de altfel tânărul învățăcel locuia și unde se respira în permanență atmosfera muzicii de cameră. Profesorul lui Enescu era fiul lui Hellmesberger, celebru pentru activitatea lui. Acesta cânta în orchestra Operei, iar Enescu se ducea adesea în fosă și asista la repetițiile sau spectacolele teatrului liric. Vă imaginați curiozitatea acestui copil genial care auzea toate culorile orchestrei...

Aș dori să mai adaug câteva gânduri despre acest spirit germanic, care se continuă chiar și în unele structuri ale *Octuorului* enescian, dar, fără îndoială, și în prima simfonie, mai ales în mișcarea lentă care are unele ecouri wagneriene. Mă gândesc însă că influențele muzicii germane asupra lui George Enescu nu au fost cele pe care el însuși le-a definit, anume cele ale lui Johannes Brahms și Richard Wagner. Poate mult mai evidente sunt influențele lui Franz Liszt și Robert Schumann. În ceea ce privește filonul stilisticii lui Schumann sunt relevante structura admirabilă a frazei, lirismul și căldura. De asemenea, structura ciclică vine de la Schumann și Liszt deopotrivă, de la Simfonia a IV-a de Robert Schumann, care este o lucrare ciclică extraordinară, dar și de la *Concertul nr. 1 pentru pian în mi bemol major* de Franz Liszt. De la Liszt a preluat grandoarea viziunii care se relevă în *Octuor*, o piesă absolut

surprinzătoare. Pentru un tânăr de numai 19 ani este într-adevăr un opus fantastic. Enescu a scris această lucrare în paralel cu *Noaptea transfigurată* a lui Arnold Schönberg. Dacă audiați cele două lucrări una după cealaltă vă veți da seama că spiritul timpului era foarte important. Cei doi nu se cunoșteau la acea vreme, însă chiar dacă Enescu auzise de Schönberg cu siguranță nu cunoștea partitura *Noptii transfigurate*. Există anumite sonorități care te transferă de la un opus la celălalt. De asemenea se mai poate face o comparație cu *Octuorul* lui Felix Mendelssohn-Bartholdy, un opus care l-a precedat pe cel al lui Enescu cu 75 de ani. Comparând cele două partituri constatăm că cea a lui Mendelssohn-Bartholdy este mai mult un concert pentru vioară cu acompaniament de septet de coarde. Discursul enescian este susținut de un travaliu contrapunctic foarte frumos. Expoziția primei teme, nu ideea generatoarea a lucrării, apare în formă de canon expusă de prima vioară și prima violă, care împreună dau impresia unor spații infinite. Poate că ar trebui mers înapoi pe firul istoriei pentru a ajunge la Concertele brandenburgice de J. S. Bach, unde avem fraze de o lungime similară, fraze impresionante.

La Viena, unde a studiat, Enescu a avut șansa de a cânta sub bagheta lui J. Brahms în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea. Avem la diposiție câteva interviuri realizate mai târziu de Bernard Gavotty, unde Enescu povestește câteva dintre amintirile sale.

„**George Enescu:** Pe Johannes Brahms l-am văzut în Seherancs, înainte să-i ador muzica. V-am spus că la sfârșitul secolului trecut era binecunoscut la Viena. Ceea ce m-a impresionat imediat, de exemplu în Cvintetul cu clarinet și mai ales în Andante — a fost o tristețe copleșitoare, o nostalgie nedefinită care îmi evocă de o manieră dureroasă, izbitoare, pesta ungară... În fond știu bine ce i se reproșează lui J. Brahms. Virtuozii nu-l iubesc deloc deoarece el însuși îi detesta. Nu este o muzică strălucitoare ci este o muzică profundă în care spiritul își găsește trupul...”

Pascal Bentoiu: Să ne amintim și de prima *Suită pentru pian în stil clasic* cu Preludiu și Fugă. Nu trebuie să exagerăm importanța acestei suite, asemenea ei se mai realizau la acea dată alte și alte lucrări. Cea de a doua suită, dimpotrivă, scrisă puțin timp după prima, este extraordinară, foarte originală ca stare de spirit. George Enescu făcuse acest tur mare de orizont pentru care investise aproape 20 de ani. Enescu devenea, cu adevărat, *Enescu*, realizând marea sinteză începând cu cea de a *Treia simfonie*, scrisă în timpul primului război mondial.

Pentru această perioadă bineînțeles reprezentativă este *Poema Română*. În acest opus autorul aduce folclorul românesc în starea lui brută, însă în primele secțiuni ale ei regăsim și influențele muzicii cehe și germane. **Enescu a creat acest minunat opus la Köln, pe când încă nu-și terminase studiile la Conservatorul parizian.** Este adevărat că

acest gest i-a supărat pe unii dintre profesorii săi deoarece aceștia nu erau de acord ca un elev să aibă un asemenea succes. Cronicile care au apărut după premiera nu au fost depășite în laude decât de cele care au urmat premierei operei *Oedip*. De altfel, aceste două lucrări au suscitât cele mai multe comentarii în întreaga carieră a lui George Enescu.

În acea perioadă este de constatat și o altă schimbare, este vorba despre descoperirea de către vest a altor popoare din Europa. Nu cred că România era considerată un stat exotic, precum Bali, și apoi ecourile acestor popoare orientale erau deja cunoscute în Occident. Să ne gândim la Rapsodiile de Franz Liszt care, cu mult timp înainte, aduceau elemente ale folclorului maghiar. Dacă cineva dorea să facă același lucru pentru un popor din vecinătate nu era o noutate absolută ci era ca și când descopereai o a doua eră a aceluiași proces. Despre acest aspect național a vorbit Marcel Mihalovici:

Marcel Mihalovici: "Rapsodiile române aparțin unei categorii speciale, folclorul existent în ele fiind unul de natură orășenească mai degrabă decât rurala... Enescu era un om extraordinar care avea un curaj cu adevărat admirabil. Ultimii ani ai săi i-a petrecut la masa de lucru, dând lecții. Îmi aduc aminte că înainte de război m-am dus la el într-o după amiază, la ora trei. Stăteam sprijinit de pianul său iar el cânta și îmi vorbea despre muzică. Au trecut șase ore și nu mi-am dat seama. Cântase multe lucrări din toată muzica — Reinaldo Hahn, Jules Massenet, Edvard Grieg, Claude Debussy,

Vincent d'Indy, o mare parte din *Ritualul primăverii* de Igor Strawinski, a doua mișcare din *Cvartetul nr. 2* de Arnold Schönberg, un opus pe care-l cunoștea bine, și *Pierrot lunaire*. Din păcate nu a avut ocazia să cunoască tinerii creatori ai timpului său și de aceea nu a putut să-i urmărească. Pentru el, elementele care erau atât de importante în muzica sa și în toate creațiile celor care-i erau dragi — elementele melodice și cele armonice — erau esențiale însă dispăruseră din creația tinerei generații.

Pascal Bentoiu: Poate ar fi potrivit să menționez și cântecele scrise pe versurile unor poeți francezi, cum ar fi Prudhomme și **Lemaître**. Se pare că există texte utilizate în egala măsura de Fauré, Enescu și chiar Duparc, dar tratarea melodiei este diferită între Enescu și Henri Duparc. Acesta din urmă a creat multe melodii pe versuri germane, ca și Enescu, de altfel. Există 15-16 cântece pe versuri în limba germană aparținând reginei Elisabetha soția Regelui Carol I, una dintre protectoarele lui Enescu. Cântecele scrise de Enescu pe aceste versuri nu sunt foarte originale, dar din punct de vedere al punerii în pagină sunt bine realizate. Enescu a mai scris și câteva piese vocal-simfonice pe texte franceze. Majoritatea nu sunt terminate, dar ele există în proiect. De asemenea s-au găsit și schițe pe versuri germane. Se știe că foarte multe lucrări au rămas neterminate mai ales în perioada de început a creației enesciene. Artistul însuși era conștient de această neconturare a personalității sale muzicale. A început să-și

numerateze lucrările doar cu *Poema Română* pe care a scris-o la 16 ani; la acea vreme avea deja patru simfonii, aproape complete (a doua fără final); vorbim despre patru opusuri foarte tehnice, în care se remarcă, însă, influențe ale secolului al XIX-lea, Enescu imaginând o orchestră cu un profil determinat de o concepție simfonică adevărată.

Mi s-a părut interesantă paralela dintre Enescu și Duparc. Comparând creația de lieduri a celor doi există o diferență de spiritualitate dar și de sensibilitate. Chiar și în melodiile lui Enescu scrise pe textele franceze simțim ceva care vine dintr-o altă parte a lumii. În alte țări, în afară României, s-a spus că Enescu este puțin german, puțin francez și mai știu eu ce. Noi simțim însă că în tot ceea ce face Enescu există un fond românesc și aș îndrăzni aici o comparație cu Igor Strawinski. În cazul creației lui au existat mai multe etape: așa numita perioadă rusă, apoi neo-clasicismul, experiențele cu jazz-ul, ragtime-ul și experiențele seriale. În final, ne-am dat seama că este vorba de același Strawinski, care și-a schimbat puțin ținuta dar fondul a rămas același, tipic rus.

Mă voi opri și asupra unei alte lucrări interesante a lui George Enescu: *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră*. Comparând-o cu *Octuorul*, care este o lucrare apropiată ca dată a compunerii, ne dăm seama că *Simfonia concertantă* este cu totul diferită. Există aici un instrument care cântă ca un

nebun o amplă melodie pe tot parcursul opusului. Toate călătoriile sonore posibile sunt întreprinse în cadrul conceptului de melodie. Mai există, este adevărat și o orchestră care îl urmărește, nu însă în calitate de partener egal ci mai degrabă ca un însoțitor fascinat. Orchestra nu este decât o proiecție imensă a ceea ce violoncelul ne povestește. Nu este doar un observator ci, mai degrabă, un Patrocle al lui Ahile; este prietenul total, este complicele, este purtătorul de cuvânt. Ceea ce violoncelul intonează este preluat și amplificat de orchestra care transmite, mai apoi, tuturor. Îmi aduc aminte de Vuillermoz care făcea diferite considerații asupra orchestrei enesciene din opera *Oedip* — despre care spunea că este un imens lac la poalele Senei și în care se reflectă tot ceea ce este pe Sena. Orchestra juca un fel de rol al corului antic în care se repercuta acțiunea dramei. Dacă ne gândim la orchestra *Simfoniei concertante* s-ar putea spune că are aproape același rol.

Îmi aduc aminte și de anul 1911 când Gustav Mahler dirija în Statele Unite ale Americii prima suită a lui Enescu și compunea, în aceeași perioadă, cea de a zecea sa simfonie, rămasă neterminată. Dacă ascultați începutul violelor solo și *Preludiul la unison* de Enescu veți fi foarte surprinși...

Marele artist român poate fi considerat un exponent al culturii românești. Reamintesc că România s-a constituit acolo unde se găseau vecine trei imperii: Imperiul de Est, care a

influențat Moldova, Imperiul turc care a influențat partea de Sud a țării (Oltenia, Valahia) și Imperiul austro-ungar care a făcut presiuni pentru Transilvania. Aceste trei provincii istorice constituie România, dar fără îndoială că punctele de unire sunt mult mai numeroase decât cele de despărțire. Toată această populație destul de heterogenă a României s-a constituit în acest arc al Carpaților, de o parte și de cealaltă.

Rapsodiile Române sunt exemple ale unei adevărate identități românești, o identitate care era departe de a fi completă, departe de a fi aprofundată, ci mai curând vitrina, suprafața, latura care trebuia prezentată celorlalți.

Ar fi potrivită o paralelă cu alți compozitori din școlile naționale ale timpului și mai ales cu Bela Bartok. Apropierea a doi muzicieni este o problemă proprie muzicii și foarte diferită. Bartok avea o structură și o formație intelectuală puțin științifică, care l-au făcut să străbată mari spații, mai întâi în Ungaria, în Transilvania, pentru culegerea de melodii populare pe care le-a transcris, dar și în Asia Mică. Enescu din contră, nu era un spirit aplecat spre cercetare, dar avea acest formidabil auz și o memorie incredibilă, care îl făceau să înregistreze, să înmagazineze în spiritul său practic tot ceea ce auzea. În etapele următoare, Enescu a fost foarte apropiat de Constantin Brăiloiu, marele cercetător al muzicii folclorice din România, culegător de melodii din toate zonele, din Oltenia, Transilvania. Enescu

le asculta pe toate, deoarece erau înregistrate pe cilindri de ceară. Constantin Brăiloiu a continuat să facă înregistrări pe discuri de 78 ture. Mi se pare că există mărturii cum că i-a prezentat lui Enescu de multe ori unele dintre descoperirile sale. Apoi, Enescu aprecia marii muzicieni populari, lăutarii, care nu întotdeauna erau luați în seamă. La nai era Fănică Luca, la vioară erau Buică Ciolac și marele Grigoraș Dinicu. Când venea în București, primul drum pe care îl făcea Enescu era la o terasă unde cânta Grigoraș Dinicu. Era fascinat de acest tip de muzică. Cea de a treia sa *Sonată pentru vioară*, lucrarea cea mai cunoscută din acest grup de opusuri influențat de folclorul românesc, nu este numai moldovenească ci este, în primul rând românească. Simțim în textul ei modalități de interpretare proprii nu numai lăutarilor Moldovei ci și Olteniei și Munteniei (Valahiei).

Un exemplu extraordinar este *Preludiul la unison*, pagină care a surprins prin extraordinara varietate a partidei viorilor secunde cu surdină în ansamblul a 60-70 de instrumente la unison. Există o profundă apropiere între prima și a doua mișcare a suitei. Menuetul lent, cum îl denumeste autorul, nu face decât să-i dea o dimensiune simfonică, polifonică aceluiași material care a fost expus în Preludiul la unison. În analizele mele eu fac apropieri detaliate cu finalul; celulele sunt aceleași. În schimb, în *Preludiul la unison*

frazele — scurte, incisive, neîntrerupte ca spirit — nu sunt tocmai de sorginte folclorică. Aceasta implică un anumit stadiu al fanteziei, al inovației, foarte, foarte avansat. Sunt foarte atent să nu-l transform pe George Enescu în marele compozitor român ci numai în marele compozitor. Cred că are suficiente argumente în panopia sa pentru a se prezenta lumii ca unul dintre cei mai mari compozitori ai secolului al XX-lea, fără a face apel la această includere vizibilă a folclorului sau a atmosferei tipice românești. Practic tot ceea ce a scris are ceva din matricea spirituală și stilistică românească. Apoi, chiar în lucrările ceva mai elaborate, mai apropiate de expresivitatea românească, trebuie remarcat faptul că imediat după ce pătrunde mai profund în această zonă nu mai copiază, ci începe să inventeze. De aceea lucrările sale importante sunt *Sonata a III-a pentru vioară* și poate mai mult capodopera sa simfonică, *Suita a III-a Săteasca* — lucrare în care se regăsesc diverse structuri ale folclorului și pentru care George Enescu avea următoarele explicații:

George Enescu: „Îmi permit să fac o distincție între ceea ce numim în mod superficial muzică țigănească și muzică populară. Țiganii, așa după cum se crede, veniți din India și care sunt dăruți pentru muzică, au asimilat muzica populară autohtonă și au îmbogățit-o cu melodii și dansuri foarte caracteristice, făcând apel la instrumente mai noi; vioara de la țară fiind înlocuită de cobză — un fel de mandolină primitivă cu o sonoritate mai bogată chiar în registrul grav numai pentru a marca

ritmul dansului. Aceasta este sigur. Dar, există o muzică autohtonă românească de o bogăție incredibilă. Aș dori să atrag atenția asupra operei folclorice făcute de compatriotul nostru Constantin Brăiloiu — operă care este fabuloasă și conține peste 12000 de înregistrări ale unor melder interpretate de țărani români în condiții extrem de dificile, demne doar de un apostol. O mare parte dintre acestea au fost rătăcite în timpul ultimului război. Revenind la țigani — câțiva dintre ei au făcut studii serioase și au devenit interpreți de mare clasă, respectând morala și tradițiile. Aceasta nu vrea să spună că acești muzicieni se pot constitui într-un obiectiv al disprețului pentru cunoscători. Slavă Domnului că a zecea parte a scilipirii din sufletul țăganilor, scilipire care nu se stinge niciodată — visul care se află chiar în mișcările rapide, reprezintă o întoarcere către melancolie — minorul; multe dintre intervale sunt tratate în culori orientale în timp ce ritmurile sunt simple, simetrice — 2, 4, 6, 8, cu perioade bine definite de 4 sau 8 măsuri în contrast cu alte popoare balcanice care utilizează ritmuri de 5 și 7. Oare această dorință de simetrie să fie un semn al latinității noastre? Două exemple de muzică populară: ritmul de 6/8 numit Hora și ritmul de 2/4 –Bătuta...”

Pascal Bentoiu: Procedee de absorbție a folclorului se regăsesc și în *Prima sonată pentru pian*, mai ales în final. Enescu însuși o vede ca o muzică cu program dintr-un anume punct de vedere, fiind descrise câmpia română noaptea, seara; într-adevar există ceva cu adevărat românesc în interiorul opusului, această extraordinară sinteză: cromatisme pe care le găsim acolo nu sunt deloc românești, ci europene. Într-un fel aici se exprima universalitatea. Cred că aceasta reprezintă

calitatea majoră a lui Enescu de a putea să sintetizeze într-o lucrare foarte unitară precum este Sonata pentru pian, lumi atât de diferite, unde ingredientul românesc le conferă o indubitabilă originalitate.

La mijlocul anilor '20, Enescu compunea *Sonata a III-a pentru pian și vioară în caracter popular românesc*. Constantin Brăiloiu a consemnat la audiția lucrării: *Hic incipit vita nova*, un alt punct de pornire. Totuși nici o „viață nouă” nu pleca de la această sonată. Ea este o creație unică în bagajul compozițional al lui George Enescu, unică în muzica românească și în cea universală.

Trebuie remarcat faptul că Enescu nu i-a influențat pe contemporanii săi, precum Mihail Jora, Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Dimitrie Cuclin și alții. Adevărata influență a început abia cu generația de după război.

Revenind la *Sonata a III-a în caracter popular românesc*, trebuie spus că lucrarea a fost mult promovată de Yehudi Menuhin. Mai apoi, Isaac Stern a interpretat-o cu totul magistral. Este o partitură care, pentru un violonist, reprezintă o adevărată provocare atât din punct de vedere tehnic cât și din cel al expresiei, al culorilor, al modalităților de atac. Dacă faceți comparația cu *Tzigane* a lui Ravel, care pare o lucrare mai elegantă, mai fermecătoare și mai pragmatică, sonata

enesciană are vigoare și uneori pare să aibă o duritate teribilă.

În această sonată, pe lângă sferturile de ton, George Enescu a studiat mult culorile obținute din întrebuințarea arcușului — modalitățile de conducere ale acestuia: *sul tasto*, *sul ponticello*. Mai trebuie adăugat faptul că George Enescu-violonistul genera sunetul cu amândouă mâinile, nu numai cu mâna dreaptă care poartă arcușul. Împingea puțin și vioara către arcuș pentru anumite accente și efecte. Mărturisesc că am avut norocul de a-l vedea pe Enescu în sala de concert de mai mult de o sută de ori. În acele momente s-a născut interesul meu pentru muzică, în anii '40. Enescu a stat în țară pe tot timpul războiului, din 1939 până în 1946. În această perioadă (1941-1946) l-am văzut făcând tot ceea ce se putea practic — cânta la vioară susținând serii incredibile de câte 16 concerte, 16 recitaluri cu seriile complete ale cvartetelor beethoveniene. Apoi dirija foarte mult simfoniile lui Beethoven, *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz, simfoniile lui Saint-Saens și Chausson, *Marea* lui Debussy, *Nocturnele* și *Suitele Daphnis și Chloe* de Ravel și multă altă muzică franceză.

Mă voi referi și la maniera de interpretare violonistică, specifică lui Enescu. Pe vremea aceea existau trei mari violoniști care s-au format în același loc, la Paris, anume Jacques Thibaud — marele reprezentant al școlii franco-belgiene, Fritz Kreisler —

exponentul școlii de la Viena și George Enescu, care făcea ceea ce reușise Kreisler, dar pe un fond de sensibilitate și măiestrie instrumentală specific oriental. Acești trei violoniști erau buni prieteni și au interpretat același repertoiu. Ei prezintă trei viziuni existențiale asupra universului muzicii. Este interesant să-i ascuți pe toți trei interpretând *Concertul pentru vioară și orchestră* de Ludwig van Beethoven. Kreisler l-a înregistrat prin 1926, iar Enescu prin 1949 — într-o perioadă în care el însușise afla în căutarea lui *Enescu* și nu a unei identități oarecare. De aceea, prima fază importantă de compoziție include probabil la Enescu, direcția neo-clasică. A urmat cea neo-impresionistă în *Suita a II-a*, care este în mare parte impresionistă cu nuanțe neo-baroce, direcția școlilor naționale în *Rapsodii* și apoi marile simfonii franco-germane. Practic cu fiecare lucrare Enescu prospecta o anume direcție. În cartea dedicată lui, am propus o comparație văzând toată creația enesciană sub forma unui imens arbore care-și întinde rădăcinile în toate direcțiile, apoi le reunește într-un trunchi puternic reprezentat de *Simfonia a III-a*, de primul *Cvartet de coarde* și de *Oedip*. Ne rămân crengile — ultimele sale opusuri camerale care pot fi puse în relație cu orice, deoarece aici vorbim cu adevărat despre *Enescu*. Acest lucru se remarcă încă după *Oedip*. Nici o pagină după *Oedip* nu poate fi atribuită unui alt compozitor. Dacă este mai mult sau mai puțin român în exprimarea directă, imediată, a gândirii sale

muzicale, aceasta nu mi se pare de o deosebită importanță. Nu fac nici o diferență între lucrările sale de început, care au un colorit afectiv de factură românească și cel de al doilea cvartet de coarde, care are mai puține referințe directe fiind o lucrare sublimă.

Revenind la *Suita Sătească* aș mai adăuga că nu este chiar atât de nouă ca proiect componistic. Ea reiterează, pentru a treia oară în cariera lui George Enescu, același ciclu al nopții și zilei. Partitura debutează după-amiaza, continuă noaptea și se sfârșește cu soarele care revine dimineața. Aceeași derulare a evenimentelor se distinge în *Poema Română*, același arc în *Impresii din copilărie* și integrarea lor în ritmul cosmic în *Suita a treia „Săteasca”*. Ciclul zi-noapte-zi, lumină-tenebre-lumină se traduce prin forma unui arc. Suita este o capodoperă simfonică, singurul său edificiu finisat din perioada de după *Oedip*.

Despre opera *Oedip* este foarte greu de vorbit în numai câteva minute. Tot ce se poate afirma este faptul că opusul este considerat pilonul central al creației enesciene. Ideea de a compune *Oedip*, după mărturia compozitorului, i-ar fi venit după reprezentarea piesei *Oedip Rege* la Comedia franceză. Sully Prudhomme a avut rolul principal la acea data, insuflându-i lui Enescu ideea că se află în fața unui subiect demn de atenție. Compozitorul a căutat îndelung un libretist, găsindu-l în cele din urmă

pe Edmond Fleg. Acesta inițial i-ar fi propus două seri de spectacol, deoarece acțiunea se situează în două locuri diferite (primele două acte au o tentă de dramă romantică în spirit, în spațiu, în tonul frazelor — monștri, crime în văzul lumii). În plus, momentele sunt construite de o asemenea manieră încât s-ar fi putut contura pasaje interpretate în concert ca numere separate (ca de exemplu dansurile tebane, marile scene ale încoronării de la sfârșit, precum și Scena Sfinxului). Există o diferență în privința libretului — actul al III-lea, preia subiectul din *Oedip Rex* și actul al IV-lea preia subiectul din *Oedip la Colonos*, acte din care dispar așa numitele numere fixe. De aici și ideea lui Fleg de a realiza două seri, după modelul operei *Troienii* de Hector Berlioz. Reunind totul într-o seară, considera Fleg, se puneau mari probleme de rezistență atât pentru rolul principal cât și pentru public. *Oedip* este o operă complexă. Primele schițe ale ei datează din 1911 în versiunea completă pentru voce și pian. Versiunea muzicală, mai degrabă decât pianistică, a fost așternută pe hârtie între 1921-1922, ceea ce înseamnă că lui George Enescu I-a trebuit un an de muncă fără întrerupere pentru a duce la sfârșit această creație. Desăvârșirea orchestrației s-a întins pe o perioadă de 9 ani (pe partitură se găsește înscris anul 1931). Se poate spune Enescu și-a dăruit 20 de ani din viața lui acestui opus. Ce viață plină de evenimente și de lucrări!

Mare parte a lucrului la *Oedip* se situează, însă, între a doua redactare a celei de a treia simfonii, realizată în 1921 în Elveția și finalizarea primului *Cvartet de coarde* (1921—1922). Enescu și-a interpretat la pian *Oedip*-ul, de la un capăt la celălalt, în fața unor muzicieni români. A făcut același lucru și în anul 1923 la Școala normală din Paris. Opera sa era complexă, extrem de modernă prin expresie și tehnică muzicală, o operă care te conduce spre seninătatea lumii antice, spre catharsis, dar care, din cauza modurilor grecești-antice, te apropie de universul și de spiritul lui Gluck. Enescu spunea: "Doresc să realizez o operă de o grandoare și o simplitate precum cele ale lui Gluck".

Anumite momente din *Oedip* sunt extrem de interesante, așa cum este scena Sfinxului, unde Enescu a introdus elemente surprinzătoare pentru acea vreme, spre exemplu micro-intervalele. Compozitorul a asociat diatonismul cu anumite stări luminoase ale spiritului, cromatismul cu evenimente mai crude, mai dramatice ale acțiunii, iar micro-intervalele cu momentele de trăire intensă ale personajului. Aceste micro-intervale apar în marile momente de cumpănă, de necaz, ca de exemplu atunci când *Oedip* este străbătut de gândul sinuciderii înaintea întâlnirii cu Sfinxul. Micro-intervalele nu apar întâmplător: în al treilea act ele sunt sesizate o singură dată, în momentul intrării lui Creon împreună cu tebanii și al întâlnirii cu Antigona, care trebuia

să-i conducă așa după cum le spusese oracolul. O singură dată, într-o singură pagină, apar micro-intervalele și în actul al IV-lea născut dintr-un minor diatonic din ce în ce mai transfigurat.

Faptul că Enescu a lucrat atât de mult la realizarea operei sale nu este un caz particular pentru că și la cel de-al doilea cvartet de coarde compozitorul a „definitivat” nu mai puțin de 11 versiuni succesive.

Simfonia de cameră a fost finalizată în 1954, după un proiect mai vechi din anii 1900-1901, anume un septet în Mi major în care primele note sunt identice cu cele din *Simfonia de cameră*. Enescu avea o continuitate a ideilor exemplară și nu numai atât, avea și o memorie formidabilă. Se cunoaște mărturia lui Marcel Mihalovici care l-a întrebat pe Enescu: “ Ei bine, această frumoasă Sonată a II-a pentru pian, pe care nimeni nu a văzut-o, unde se află?” Enescu i-a răspuns: “ Se află aici în capul meu. De fapt, posed 30 de pagini de schițe pentru această sonată și îmi propun să le refac”. Și tot Marcel Mihalovici își amintește:

M. Mihalovici: L-ați cunoscut pe Claude Debussy?, l-am întrebat odată de George Enescu, iar el mi-a răspuns: Da! Era la începutul secolului, când cântam într-un cvartet la Paris. Era, cred, al doilea ansamblu care interpretase Cvartetul lui Debussy, după formația lui Ysaye. A doua zi m-am suit într-un tramvai și l-am văzut pe Debussy. L-am

salutat și i-am spus: Maestre știți, eu sunt George Enescu și ieri seara, împreună cu cvartetul meu, am cântat lucrarea dvs. Da, a fost foarte prost — a răspuns Debussy. Cred că este teribil să povestești asemenea întâmplări, însă Enescu nu s-a sfiit s-o facă; și bineînțeles că mă îndoiesc că ar fi putut fi foarte prost”.

Și tot Enescu spunea despre Debussy: Pelléas a fost pentru noi toți cu siguranță o mare revelație. În acest timp eram obișnuit cu abundența wagneriană. Latura eliptică a lui Debussy m-a derutat, nu existau, după gustul meu, destule pagini simfonice. Aceasta vă miră. Toți marii creatori sunt apusuri de soare, iau cu ei un secret al geniului lor. Remarcați faptul că verbul a fi sună foarte frumos, dar cred că Debussy s-ar fi oprit să-l pronunțe dacă ar fi acceptat că 25 de ani mai târziu nu s-au mai oprit să i-l adauge. Dar eu sunt wagnerian și în același timp nu am încetat să aduc omagiu geniului debussyst”.

Pascal Bentoiu: Pe lângă *Oedip*, cea mai importantă lucrare a perioadei la care mă refer este cea de a II-a Simfonie. Opusul a fost terminat în 1915 după aproape un an de lucru, deoarece Enescu compunea în paralel *Suita a II-a pentru orchestră*. Aceste două lucrări sunt foarte diferite între ele, dar muzica lor dezvăluie ceva tipic enescian. Am menționat că primele schițe la *Oedip* datează din anii 1911-1921, când Enescu a început efectiv redactarea operei. În această perioadă a compus Simfonia a doua, Suita a doua pentru orchestra, Simfonia a treia și primul cvartet de coarde; toate opusuri cu totul excepționale, importante și imense ca durată. În privința

tehnicii scriiturii, primul cvartet, de o durată de 50 de minute, era probabil una dintre cele mai avansate opusuri de gen din acea epocă. Uneori, lui Enescu, i s-au reproșat tocmai dimensiunile ample ale lucrării. În ceea ce privește acest aspect, compozitorul a fost precedat de Franz Schubert. „Divina lungime”, așa după cum o denumea Robert Schumann referindu-se la durata lucrărilor schubertiene, a fost adesea acuzată și la Anton Bruckner. Acestuia din urmă i-au fost tipărite simfoniile cu unele tăieturi în partitură. În final totuși au revenit la versiunile originale. Există o problemă în această privință, anume aceea că Enescu îmbină o dimensiune obiectivă în timp cu o cantitate de informații extem de densă. De aceea, pentru a cunoaște opera lui Enescu, este necesară, din partea auditoriului, răbdarea de a reveni nu numai de două, de trei ci poate de 10-15 ori la aceeași lucrare. Numai după un asemenea efort poți să înțelegi aproape tot ce a vrut să exprime Enescu.

De multe ori s-a spus că este un compozitor cu multe lucrări care au fost puțin înțelese. În acest caz ar trebui eliminat din cultura noastră tot ceea ce este important în istoria gândirii de la Platon, Sfintii Augustin și Toma până la Kant și toți oamenii care sunt teribil de greu de înțeles.

La numai trei ani de la compunerea celei de a doua simfonii, Enescu a creat-o pe cea de a treia. Aș spune că prima mișcare a celei de a treia simfonii face legătura cu lumea celei de a doua. Există acel suflu romantic al acestei extraordinare vederi asupra oamenilor și lucrurilor, asupra lumii întregi. Cea de a III-a Simfonie însă, evoluează în demersul ei, de o manieră sublimă. S-a dorit să se facă o comparație între cele trei mișcări ale ei și Tripticul Dantesc. O încercare superficială. După frumusețile, puțin trecute, ale primei părți din Simfonia a treia, vine acel Scherzo-marș din cea de a doua mișcare, care ne transferă într-o lume cu totul diferită, într-o lume a catastrofelor, a tensiunilor maxime, a confruntărilor între fraze. Enescu explorează aici chiar problema răului în sine. Există ceva asemănător declanșării forțelor răului care face să pulseze această a treia parte, începând cu un anume moment. Ca o lovitură de teatru finalul te transportă direct în Paradis, cu cântecele corului (murmurate). Este o ambianță care se aseamănă cel mai mult cu o catedrală. O comparație cu simfonia beethoveniană cu cor este posibilă, dar filiația este diferită. Nu există la Enescu acea oază de calm pe care o are Adagio-ul beethovenian, iar rolul corului este diferit. Versiunea interpretativă pe care o apreciez foarte mult este cea realizată de Ghenadi Rojdestvenski, care merge mai departe în îmbinarea vocilor cu instrumentele pentru finalul *Simfoniei a treia*. Există unele

locuri când nu ne dăm seama cine emite sunetul, instrumentul sau vocea. Cu această simfonie Enescu a parcurs un drum imens, completat cu demersul făcut în primul cvartet care pregătește marea temă a operei *Oedip*.

În perioada cât a lucrat la *Oedip*, George Enescu a mai creat *Sonata a treia pentru pian și vioară*, prima *Sonată pentru pian*, schițele la *Vox Maris* și a avut și o viață extraordinar de activă ca interpret. Există schițe care provin din tezaurul Băncii Naționale Românești aflat la Moscova. Acestea au fost recuperate la sfârșitul anilor '20 la insistențele lui Bruno Walter, în special schițele celei de a doua *Suite pentru orchestră*, care era completă. Prin aceste lucrări se poate afirma că într-un fel Enescu s-a întors la clasicism. Există două tendințe majore în spiritul muzical al lui George Enescu: clasicismul cu valorile sale și romantismul cu dificultățile sale. Practic, în demersul său creator, muzicianul alternează aceste două tendințe. De pildă, *Suita a doua pentru orchestră* pare o lucrare de Bach sau Händel, dacă ar fi trăit în secolul al XX-lea; în schimb, *Simfonia a doua* este impresionantă prin elanul romantic, prin viziunea muzicală.

Pe lângă aceste lucrări, aminteam că George Enescu a creat multe altele. Pe unele dintre ele le-am readus la lumină. Unul dintre gândurile dominante pentru mine, realizând aceste partituri, a fost acela de a restabili un

oarecare echilibru în perioada post-*Oedip*, deoarece în acea perioadă aveam peste 10 opusuri camerale complet finisate: marile Sonate pentru pian, vioară, un cvintet, al doilea cvartet de coarde, *Impresiile din copilărie*, *Simfonia de cameră*. În domeniul orchestral au fost mai puține lucrări. După *Suita Sătească* a urmat, în 1948, *Uvertura de concert pe teme populare românești* și poemul *Vox Maris*, considerat neterminat. În final s-a constatat că era complet, ca și cea de a treia simfonie. Rămâne totuși un dezechilibru între muzica de cameră și cea simfonică. După cea de a treia simfonie Enescu a început lucrul la cea de a patra, chiar în 1919, lucrare pe care a terminat-o, în schițe, în 1934. Atunci se gândea deja la o a cincea simfonie, cu tenor solo și cor, având o scriitură instrumentală similara celei de a treia. S-a remarcat că în ultima parte a vieții lui Enescu opusurile sale terminate sau neterminate ne conduc spre același limbaj. Este un fel de obsesie melodică și tonală.

Obsesia tonală se regăsește într-o partitură, mai puțin cunoscută. Un *Trio* pe care l-am rescris de curând și care se înrudește cu *Cvintetul cu pian*. L-am rescris pentru că textul lăsat de Enescu era oarecum „abstract”. Nu existau legato-uri pentru instrumente de coarde, nuanțe sau indicații de nici un fel. Enescu a conceput și a așternut pe hârtie acest trio după părerea mea prin anul 1916, când a stat o săptămână într-un sanatoriu. L-a creat fără corecturi, ceea ce la Enescu este o raritate.

Mie mi-au trebuit două luni să descifrez două măsuri din cea de-a doua mișcare. Enescu scria pentru pian linia superioară și un singur cuvânt: „umple” ceea ce însemna că trebuia umplut cu acorduri. Acest trio a fost obiectul unei note de reconstituire realizată de pianista și compozitoarea Hilda Jerea cu mai bine de 30 de ani în urmă. Cred că a avut curajul, dar nu și experiența necesară. Eu am reușit, dar numai după ce am descifrat două simfonii, le-am orchestrat și am scris cartea de 600 de pagini pentru care am studiat nenumărate partituri.

Un aspect foarte important al creației enesciene îl reprezintă natura, care ocupă un loc particular. Natura ca temă, cu nuanțe descriptive sau nu, revine adesea în lucrările lui Enescu. A început chiar în *Poema Română*. Revin mereu asupra acestui opus deoarece există în el anumite elemente ce vor fi continuate pe parcursul întregii lui vieți. Se spune despre *Poema Română* că este o lucrare în care Enescu preia marele ciclu al naturii—înserare, noapte, dimineața, soarele care revine. Dar nu este singura dată. Există un profund sentiment al naturii în *Oedip*, acea voce din preajma Atenei, acea pace a ambianței, furtuna după moartea lui Laios, cântul și jocul ciobanului și toate elementele naturii care se revoltă la vederea tragediei care s-a petrecut. Marele sentiment al naturii apare în *Vox Maris*, acea furtună muzicală, reală,

formidabilă având alte dimensiuni decât cea pe care o regăsim în *Simfonia Alpilor* de Richard Strauss, o lucrare mai puțin dramatică și mai urbană. Sentimentul naturii este ca un fir conducător pe parcursul drumului enescian, de la prima la ultima sa partitură, chiar și în cele neterminate. Există un proiect superb de poem simfonic intitulat *Nori de toamnă prin pădure*, care, după unele mărturii, trebuia să fie primul dintr-un triptic consacrat naturii. *Nori de toamnă* durează 8-10 minute și se află pe un disc dirijat de Remus Georgescu la Timișoara. Splendidă lucrare. Există un al doilea poem care se intitulează *Câmpia sub razele soarelui* și al treilea *Vox Maris*. Există de asemenea referințe parțiale, precum cele din Sonata pentru pian pe care Enescu însuși o descria ca reprezentând Câmpia Română. De asemenea, partea lentă din *Sonata în la minor* pentru pian și vioară care începe cu o melodie foarte amplă structurată pe armonicile viorii, evocă o noapte în câmpie sau în văile din Nordul Moldovei. În schimb, artistul nu a vorbit despre prezența naturii în *Sonata a treia pentru pian și vioară*, dar acest lucru este vizibil. Există un motiv obsesiv al pianului, iar vioara cântă pentru sine asemeni unui cioban care își păzește turma dormind noaptea. Fără aceste pedale nimic nu ar fi fost relevant.

Alte lucrări în care se remarcă natura sunt *Suita a treia Sătească* și *Impresii din copilărie*, care de asemenea urmaresc ciclul complet al nopții și al zilei. În fiecare dintre opusurile

amintite există pagini relevante ale comuniunii cu natura (în prima mișcare din *Suita Sătească, Petrecere câmpenească*). Toți rămân uimiți de simplitatea acestei muzicii, de naturalitatea ei, dar la un înalt nivel al finisării, al măiestriei. Acesta este fructul unui Maestru, iar Enescu este unul dintre ei.

Subliniez faptul că la Enescu nu este o natură imaginară, pictată. Enescu nu făcea pictură, ca și Beethoven de altfel, care spunea: „expresie a sentimentului, nu pictură” în *Simfonia a patra*. Acest sentiment profund al naturii a fost asimilat de copil, de acel copil minune care auzea totul, reținea totul. Natura i-a pătruns lui Enescu în sânge, în celulele nervoase, în fiecare fibră. De remarcat că el nu se situează pe linia trasată de Beethoven sau, mai târziu, de poemele descriptive ale lui Franz Liszt sau Bedrich Smetana. Este vorba de ceva mult mai profund. *Vox Maris* nu este Moldova, este oceanul, este ceva cu totul deosebit, iar Natura este tot la fel de puternică, la fel de convingătoare pentru poet. Am spus pentru poet și nu pentru muzician. Poemul simfonic *Vox Maris* a fost schițat încă de la sfârșitul anilor '20 . Am realizat o apropiere între acest poem, *Simfonia a treia* și *Oedip*, din moment ce toate elementele participă la o mare idee, nivelul de implicare al artistului însă, este diferit. Ceea ce este impresionant în *Vox Maris* nu este argumentul, nu este istoria, ci scriitura instrumentală și simfonică, punerea în pagină, modalitatea muzicală, în mai mare măsură

decât conținutul. Aici heterofonia în forma ei major-orchestrală este cel mai bine pusă în valoare. Este o scriitură absolut nouă, profunzimile fibrelor muzicale sunt total diferite și situate la același nivel cu o pagină complexă semnată de Richard Strauss.

O altă lucrare interesantă este *Isis*, un opus pe care eu l-am descifrat și finisat, o descoperire recentă pe care am redat-o circuitului interpretativ. Este un Adagio pe care l-aș apropia de *Preludiul* operei *Parsifal* de Wagner. Maniera este aproape aceeași. Se expune materialul și apoi începe o lungă călătorie peste spații și timpuri, toate acestea cu ajutorul materialului prezentat. În mijlocul lucrării apare corul murmurând precum în cea de a treia simfonie. Unul dintre prietenii mei m-a întrebat, după prima audiție de la Filarmonica bucureșteană: "Este oare *Oedip* după *Oedip*?"

Isis a fost așternut pe hârtie, în schițe, în 9 iulie 1923. La Enescu este greu de știut cât a durat realizarea schițelor. Cum era foarte ocupat înainte de această dată probabil că i-au trebuit doar două săptămâni pentru a realiza șase pagini de schițe care, examinate cu atenție, permit reconstituirea partiturii de la un capăt la celălalt.

Munca de "recuperare" a creației enesciene am început-o cu *Simfonia a cincea* — abordată deja cu câțiva ani înainte de prietenul meu Cornel Țăranu, care finisase orchestrația

primei și ultimei părți (Cornel Țăranu este cel care a compus printre altele și o operă cu titlul *Oreste și Oedip*). În acord cu el am refăcut eu întreaga simfonie, respectiv partea a doua, a treia și finalul. Trebuie spus că lucrarea era completă, schițele erau datate iulie 1941 și cum mișcările interioare sunt datate și ele, mi se pare că întregul a fost început cu trei săptămâni în avans față de data finală. Este o supoziție, dar cred că începutul războiului în Est în iunie 1941 l-a determinat pe Enescu să aștearnă pe hârtie schițele acestei lucrări. Desigur, schițele parțiale au fost începute mult mai devreme, dar versiunea cu toate cele patru părți datează din 1941. Avem versiunea celei de a patra simfonii din 1934, care include toată muzica celor trei mișcări.

O altă partitură adusă la "lumină" grație eforturilor compozitorului Cornel Țăranu este o operă, de fapt un oratoriu-cantată dramatică pe un poem de Mihai Eminescu.

Cornel Țăranu: „Este vorba de o foarte frumoasă legendă romantică, doi tineri îndrăgostiți care există într-un timp nedefinit, într-o proto-istorie care este localizată la noi. Importantă este combustia poemului eminescian care l-a inspirat pe Enescu întru realizarea unor asemenea frumoase pagini. Manuscrisul era într-un stadiu nedefinit și într-o

stare jalnică. Hârtia era complet îngălbenită și indescifrabilă. Inițial renunțasem să mă ocup de această muncă de reconstituire. În momentul când totuși m-am încăpățânat să descopăr lucruri inedite, urmărind textul poemului, am descoperit mișcarea interioară a partiturii care nu era scrisă în totalitate, doar câteva semne și indicii care se cereau descifrate. Am făcut acest lucru în câteva luni, apoi au urmat corecturile. Era o schiță care îmbrățișa întreaga lucrare, o schiță care permite o vedere completă asupra conceptului lucrării, asupra stilului, chiar și asupra orchestrației. Multe momente erau deja punctate, lucrarea reprezentând o importantă schimbare în creația lui Enescu — este o răscruce în care compozitorul pe de o parte se află încă într-un post-romantism foarte cromatic, de sorginte Berg-tânăr și Zemlinski, iar pe de altă parte îl vedem pe Enescu modalul care anunță piesele ulterioare. La începutul partiturii, atmosfera modală este intensă, chiar și unele scări pentatonice care îmi aduc aminte oarecum de *Pelléas*.

Simfonia a patra urmărește linia celei de a treia care este clară, cu o scriitură foarte clasică și limpede. Este o simfonie ce poartă în ea germenii unei simplificări, în comparație cu cea de a doua care este foarte densă, un pic prea încărcată. Manuscrisul este într-o stare foarte bună și s-au descoperit două versiuni orchestrale ale primei părți, adesea interpretate. Noi am ales-o pe cea de a doua ca

formă definitivă, pe care Enescu credem ca ar fi preferat-o. Nu există, din păcate, decât o schiță complet orchestrată a celei de a treia mișcări, cea lentă, ea fiind tot ceea ce avem până în prezent. Enescu a vorbit mult despre această simfonie dedicată lui Gabriel Fauré, muzician foarte ascuns, care precum Maurice Ravel nu își arăta niciodată manuscrisele. Ele există la Muzeul Enescu din București într-un dosar pe care l-am primit de la Paris. Se pare că dorința sa era ca să mai trăiască încă zeci de ani să termine tot ceea ce începuse.

Impresii din copilărie este un ciclu cu o dramaturgie asemănătoare ciclului cosmic văzut prin ochii și sensibilitatea copilului. Mai întâi este bătrânul meșter care-și *deapănă* cântul, este râul din spatele grădinii și apoi cântecul de leagăn pentru acest copil care trebuie să adoarmă și care nu o face deoarece vântul suflă în horn și produce un zgomot neliniștitor (realizat de Enescu cu coarde duble sul ponticello). Mai există furtuna care îl sperie pe copil. În final lucrurile se calmează, soarele revine dând viață noii expansiuni, elanului de afectivitate. Nu exista un *florilegiu*, exista o dramaturgie interioară. Aceasta este și rațiunea pentru care artistul nu face decât o singură pauză în ciclu, după cea de a treia parte, apoi ultimele șapte imagini se înlănțuiesc, deoarece pornesc dintr-un anume moment al vieții copilului care este minunat de tot ceea ce vede,

aude și îl transportă către ziua următoare când soarele îi dă încredere.

O scurtă mărturisire a lui George Enescu rezumă:

George Enescu: „Chiar și în lucrările scurte am dorit, să vă spun foarte cinstit, fără emfază și falsa umilință, să dau tot ceea ce am mai bun. Nu am dorit să public nimic din ceea ce mi s-a părut că nu este complet finisat. Pentru mine vioara nu a fost decât un mijloc prin care am devenit independent și aceasta în beneficiul independenței mele muzicale. La începutul carierii mele de artist îi vedeam pe colegii mei obligați să accepte funcții comerciale, birocratice. Ei erau obligați să compună pentru mici editori, melodii ușoare, valsuri și altele. Atunci mi-am spus că pentru a nu suporta acest calvar zilnic, mai bine mă agăț de un instrument. Cu atât mai bine că am reușit. Indiferent ce instrument era, din punct de vedere fizic și moral, prea mic pentru mine. Nu alegem hazardul, soarta, pentru că a alege înseamnă altceva. Vioara este singurul instrument pe care l-am auzit de copil. Că viața mi-a fost ghidată de ea, a fost ceva neobișnuit. Când am fost obligat să lucrez în mod serios la vioară a fost cu totul altceva. M-am simțit atunci închis ca într-o închisoare dar am descoperit marea bucurie în fața pianului care mi-a deschis universuri fantastice”.

Pascal Bentoiu: Enescu a uimit întotdeauna prin memoria sa fabuloasă. Știa să cânte orice piesă, de la Bach la reducții ale simfoniilor de Beethoven și *Ritualul primăverii* de Strawinski. Era o celebră butadă a dirijorului Stokowski care fusese întrebat dacă s-ar întâmpla un cataclism care ar distruge întreaga creație

beethoveniană, ce s-ar întâmpla. Acesta a răspuns: "Există Enescu care ar putea să refacă totul", la care Enescu a replicat: "Dar se exagerează, desigur cunosc simfoniile, sonatele pentru pian și vioară, concertele, sonatele pentru pian, dar nu totul".

O mărturie completată în acest sens este aceea a lui **M. Mihalovici**:

„Enescu avea o memorie care era legendară. Avea o memorie fotografică, muzica se înregistra pe creiele lui atunci când o citea, chiar și când o asculta, acordurile cele mai complicate le memora și apoi le cânta la pian. Era extraordinar. Îmi aduc aminte de un fapt foarte emoționat. Când era foarte bolnav, americanii i-au trimis o medalie și i-au rugat pe cei de la Academia de Arte să-i confere distincția. Familia a invitat 3-4 persoane, prieteni buni, printre care Florent Schmidt, eu și Tournon Branly, arhitect și rezident al Academiei care a ținut și un mic discurs. Schmidt a spus "Eu doresc să-i pun această decorație". Îmi aduc aminte de pijamaua albastră a lui Enescu, asortată foarte bine cu medalia de aur. Schmidt a povestit de prima lor întâlnire: „Când v-am văzut prima dată la clasa lui Jules Massenet aveți cu dvs. 2, 3 simfonii, 2 cvartete, o sonată, o mulțime de ale lucrări, iar Massenet v-a întrebat ce vârstă aveți. Dvs i-ați răspuns că aveți 14 ani". Enescu cu vocea puțin alterată de boală a replicat: "Și eu îmi aduc aminte Florent de acea zi. Dvs. ați adus o lucrare pentru orcheastră care se numea "Frunze moarte". La care Schmidt a negat. Enescu a continuat "Ba da, ați scris o asemenea piesă prin 1894. Doresc să vă cânt tema care începe..." "Oh, a răspuns Schmidt aveți o memorie extraordinară (deși ne aflăm în 1954) lucrarea se numea însă "Frunze de toamnă". Astfel s-au petrecut lucrurile."

Pascal Bentoiu: George Enescu va rămâne în istoria culturii noastre prin tot ceea ce a înfăptuit, prin școala sa interpretativă, prin aparițiile sale, solistice sau camerale (a acompaniat mulți violoniști și cântăreți), ca și prin elevii săi. De pildă, profesorul meu de vioară cu care am lucrat în copilărie (Vasile Filip) a făcut mai multe lecții cu Enescu, și tot el a fost cel care l-a trimis la Paris. În ceea ce privește compozitorii, după moartea lui Enescu, în 1955, în România nu se cânta decât *Sonata a treia pentru vioara* și alte lucrări compuse înainte de primul război mondial. L-am descoperit pe Enescu după moartea lui, atunci când interpreți precum Constantin Silvestri, frații Valentin și Stefan Gheorghiu făceau muzică de cameră și au luat în mâini greua misiune de redescoperire și recunoaștere a ceea ce a rămas de la Enescu. Ulterior, Wilhelm Berger, Stefan Niculescu, Tiberiu Olah, eu și mulți alții am întreprins studii fundamentale asupra creației enesciene. Desigur, maniera componistică enesciană s-a răsfrânt asupra noastră. Dacă vă gândiți la un compozitor ca Theodor Grigoriu sau Stefan Niculescu, este sigur că ceva din maniera lui Enescu trece spre ei. Personal i-am dedicat primul poem simfonic *Steaua serii* și i-am consacrat o carte intitulată *Capodopere enesciene*.

Oedip a fost o descoperire târzie pentru noi, prima versiune scenică în România a avut

loc în 1958. Eram, eu și cei pe care deja i-am amintit, muzicieni formați. Eu compusesem deja 10 lucrări, cea mai mare parte a colegilor mei făcuseră la fel. Când am descoperit primele două opusuri, apoi Simfoniile a patra și a cincea, mi-am spus că Enescu este unul dintre cei mai mari simfoniști ai secolului al XX-lea, căci luând în considerare cele cinci opusuri, ele constituie, fiecare în parte, o lume diferită, cu foarte puține puncte comune, poate numai prima și a patra simfonie au ceva în comun. Ceva din domeniul profilului ritmic și melodic revine în a patra, iar dacă luăm în considerare că finalul celei de-a cincea are inclus corul fără cuvinte ca în cea de a treia, atunci conexiuni între cele 5 simfonii sunt posibile. În încheiere aş spune că sunt foarte diferite între ele și se constituie într-un univers muzical fabulos, absolut extraordinar.

Confesiuni

Interpreți despre interpreți

Interviu cu dirijorul Sergiu Comissiona

Rep: Dintre personalitățile nenumărate cu care ați colaborat pe parcursul carierei dumneavoastră, stăruim cu gândul, preț de câteva minute, asupra violonistului **Nathan Milstein** -"Prințul viorii", muzicianul care potrivit criticii americane a atins perfecțiunea timpului său. Dumneavoastră sunteți unul dintre cei mai îndreptățiți artiști care poate să comenteze aceste considerații de vreme ce v-ați întretăiat talentul pe marile scene ale lumii...

Sergiu Comissiona: N.Milstein rămâne unul dintre marii artiști ai secolului al XX-lea cu o personalitate și un stil deosebit de interpretare. Un stil care întotdeauna îți dezvăluia identitatea sonorității viorii sale. Puritatea, intonația perfectă, tehnica impecabilă, minuțiozitatea sa în ceea ce privea interpretarea, frazarea, toate aceste valențe au făcut din N.Milstein unul dintre marii violoniști ai unei mari epoci de

artiști-interpreți de origine rusă. Este evident pentru toți cei care l-au cunoscut, că violonistul nu a fost un cerebral, însă era extraordinar de pretențios față de el însuși și față de cei cu care colabora. Datorită acestei minuțiozități a fost catalogat ca fiind un om foarte dificil . Personal, am colaborat cu Nathan Milstein în aproximativ 30-40 de concerte și m-am socotit fericit că am reușit aceasta. Era extraordinar în opusurile semnate de Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Alexander Glazunov, Piotr Ilici Ceaikovski sau Goldmark. Chiar dacă înainte de concert sau în timpul repetițiilor se plîngea de dureri de spate, în momentul în care ieșea pe scenă avea o apariție tinerească, lăsând senzația vizuală a unui dansator. Rareori sau chiar niciodată oferea vreun zîmbet unui muzician din orchestră. De pildă, la un concert susținut în St.Louis, unde se interpreta partitura brahmsiană, oboistul a cântat splendid introducerea din partea a doua. Spre surprinderea celorlalți N.Milstein l-a privit destul de dezagreabil. Atunci l-am întrebat : "Chiar nu v-a plăcut oboistul?", iar maestrul mi-a răspuns: " Ba da, a fost grozav. Este un oboist extraordinar". În realitate aceasta era privirea lui, puțin supărăcioasă chiar și față de lucrurile care erau pozitive.

Rep: Acesta era Nathan Milstein în mijlocul instrumentiștilor din orchestră cum a fost însă colaborarea lui Sergiu Comissiona cu violonistul rus?

S.C: Pot spune că pentru mine această colaborare a reprezentat de-a dreptul o lecție de adaptare la stilul său de interpretare, unul cu totul special, dar și la diferitele situații legate de personalitatea sa puternică. Am realizat împreună nu mai puțin de șase seri importante în care s-a cântat partitura lui Goldmark, alături de Filarmonica din Israel. Înainte de fiecare concert violonistul își rezerva trei ore de exerciții. Îl auzeam din camera mea din vila artiștilor și pot afirma că era ceva impresionant și surprinzător. Cânta și exersa pasaje din Goldmark dar și din alte concerte în diverse tonalități. L-am întrebat atunci de ce face acest lucru, iar N.Milstein mi-a răspuns că este o tehnică de lucru care pe el îl asigură că textul original va fi interpretat perfect la ora concertului. Intr-o altă zi, m-a rugat să-l mențin în tempo și să nu-l las să grăbească, așa cum se întâmpla mai ales în Coda. Și totuși la concert a grăbit și s-a uitat foarte urât la mine. La sfârșit mi-am cerut scuze. Răspunsul său a fost categoric :“ Da, dar obligația ta era să te ții după mine”.

O altă întâlnire a fost după 17 ani de dirijat și directorat al Orchestrei din Baltimore, atunci când am decis să mă retrag. Pentru ultimul concert în calitate de director l-am invitat pe Nathan Milstein să interpreteze opusul concertant al lui Piotr Ilici Ceaikovski. Seara m-a chemat în cabină și tot cu privirea aceea supărată m-a întrebat de ce vreau să

plec, pentru că orchestra este foarte bună iar publicul și presa mă apreciază. Eu i-am explicat că după 17 ani de muncă la Baltimore era timpul să fac o schimbare. Reacționând imediat Nathan Milstein s-a burzuluiit la mine și mi-a spus :”Vrei o schimbare? Cumpărăți o altă mașină, o altă casă. Crezi că eu dacă vreau o schimbare îmi pot schimba vioara? Nu înțelegi? Orchestra este instrumentul tău!!!”

Rep: Ce dimensiuni expresive avea N.Milstein atunci când cânta opusul lui Piotr Ilici Ceaikovski ? Unde se împleteau dimensiunile spațiului rus cu cele americane ? Exista o îmbinare sau o contradicție în interpretarea lui Nathan Milstein?

S.C: N. Milstein se adapta perfect. Concertului ceaikovskian îi lăsa o amprentă, o noblețe și o eleganță specifice ambianței sonore rusești. În Brahms sau Beethoven păstra acea alură clasică sau romantică a suflului muzical, fără nici un fel de aluzie la școala rusească. În definitiv Nathan Milstein era un artist cosmopolit.

Rep: Între dvs. și partenerul de dialog, exista acel fluid specific unui act interpretativ excepțional?

S.C: Era o concentrare foarte puternică și exista o anumită stare de adrenalină crescândă, însoțite de o putere de transmite, de

comunicare, de pătrundere în profunzime a părții logice, a memoriei. Dincolo de toate exista și spontaneitate.

Rep: Să înțelegem că întotdeauna exista o vrajă care învăluia?

S.C: N-aș putea spune că era o vrajă. Era, **mai degrabă**, o luciditate enorm de puternică. Vraja provenea dintr-o logică pregătită cu minuțiozitate și atenție.

Rep: Cum decurgeau repetițiile cu Nathan Milstein?

S.C: Nu erau deloc ușoare pentru că Milstein era foarte pretențios. Ne explica totul, mie și orchestrei, inclusiv indicațiile despre diferitele efecte, precum saltarello, staccato sau legato. N-aș putea spune că erau amuzante ori plăcute pentru că erau severe, dar binevenite.

Rep: Generos nu era nici cu publicul său pentru că se știe că Nathan Milstein nu oferea bisuri..

S.C: Este adevărat că nu era un generos. Uneori, însă, ca bis interpreta J.S.Bach și foarte rar E.Ysaye, niciodată, însă, Paganini.

Rep: Prefera puritatea unui gest componistic și mai puțin spectaculozitatea?

S.C: Foarte adevărat. Cu toată tehnica sa strălucită, nu căuta virtuozitatea gratuită. Totul era realizat cu inteligența muzicală.

Rep: Se spune că era un interpret aspru cu cei din jur, dar în momentul în care avea o reușită existau și clipe de mulțumire?

S.C: Eu am avut norocul să mă consider fericit pentru că în astfel de momente mă îmbrățișa și îmi strângea mîna, ceea ce înseamna o mare apreciere.

Rep: După concerte ieșea cu dvs. să sărbătorească evenimentul?

S.C: Foarte rar. După terminarea concertului făcea o mică trecere în revistă a tot ceea ce cântase și eventual ciocnea un pahar de șampanie alături de soția sa, o româncă foarte frumoasă, pe care o adora. Asta era tot. Refuza aproape orice invitație la vreun restaurant sau banchet.

Rep: Poate pentru că esența vieții sale a fost VIOARA. În acest context, cum l-ați caracteriza pe N.Milstein?

S.C: Ca pe un vilonist genial cu o personalitate unică, cu un sunet inconfundabil, cu o puritate în intonație, o superbă muzicalitate și mobilitate în modul de interpretare. De aceea îi

sunt foarte recunoscător pentru multe lucruri pe care le-am învățat.

Rep: **Arthur Rubinstein** era adesea supranumit "marele vrăjitor al sunetului și în special al universului chopinian ". Unde l-ați întâlnit și ce amintiri păstrați de atunci?

S.C: Arthur Rubinstein era un romantic, un mare muzician dar și un mare om foarte firesc în comportament și apropiat de cei din jur. Pot afirma cu deplină siguranță că era un specialist al vinurilor franceze, al țiğărilor cubaneze și un cochet care admira toate femeile frumoase din jurul său. Era de o statură minionă cu o privire spre un Paradis pe care îl vedea numai prin muzică. Ca artist era la fel de natural. Am avut șansa în cariera mea dirijorală că colaborez cu mari și adevărați giganți ai artei interpretative muzicale. Printre aceștia s-a numărat și Arthur Rubinstein. Am avut bucuria de a-l dirija în cel puțin 20 de concerte, prin întreaga lume, de la Baltimore, la Gotteborg și în Israel. Prima noastră întâlnire s-a petrecut la Baltimore, prin anii 1968-1969, când a fost invitat să interpreteze Concertul nr.1 pentru pian și orchestră de Frederic Chopin. Înainte de a începe repetiția, Arthur Rubinstein ne-a avertizat că dacă nu-i place introducerea va începe direct de la partea solistică. Vă imaginați ce emoții am avut. Dar, după ce am terminat

introducerea, marele interpret a exclamat că a fost grozav. Am mai fost parteneri în Concertele lui L.V.Beethoven și W.A.Mozart. În orice opus impresiona prin sonoritatea sa, căldura, flexibilitatea, modul de colaborare, naturalețea, rubato-ul atât de natural și energia tinerească pe care o emana. De asemenea, era interesant ritualul său de pregătire și încheiere a unei serii de concert . Înainte se privea în oglindă și totdeauna se întreba dacă și-a ascuns bine chelia. Era foarte atent cu aspectul său fizic pentru că întotdeauna întreba dacă în sală era vreo femeie foarte frumoasă pentru a se inspira. Această cochetărie se transmitea imediat în sală printr-un zâmbet sincer, dar cuceritor, pentru public. Apoi, după concert mergea la restaurant unde povestea multe din viața lui în așa fel încât să audă toată lumea. Urmau șampanie, flori și autografe.

Rep: În Israel cu ce ansamblu orchestral ați concertat și cum ați fost primiți?

S.C: Eu însumi sunt o parte israelian și am colaborat cu orchestra cât de poate de bine în redarea celui de al treilea concert al lui Ludwig van Beethoven. Arthur Rubinstein a avut atunci un mod de interpretare cu totul deosebit. În timpul introducerii și în momentele orchestrale pur și simplu absorbea partea ansamblului orchestral și o reda ca o continuare firească. Totul devenea, astfel, un fluid.

Rep: S-a spus adesea că versiunile interpretative beethoveniene oferite de A. Rubinstein aveau o nuanță romantică, uneori cu accente mai dramatice, mai expresive?

S.C: Marele artist emana întotdeauna o culoare romantică, fiind el însuși un romantic înnăscut.

Rep: Prin ce opusuri s-a mai remarcat A.Rubinstein ?

S.C: Am fost impresionat de interpretarea sa, mai ales în partea a doua a Concertului nr.1 pentru pian și orchestră de Frederic Chopin. Răspunsul lui a fost foarte special: "am cântat atât de bine fiindcă astăzi am plătit taxele de impozit. Este un lucru pentru care am fost foarte necăjit și tocmai această tristețe m-a inspirat." Alături de Frederic Chopin, Manuel de Falla prin muzica lui își găsea tălmăcirea firească în arta pianistică a lui Rubinstein.

Rep: Cum se desfășura o seară de concert cu acest mare interpret?

S.C: Imi amintesc că eram la Gotteborg, unde A.Rubinstein era solist în două concerte , cel în re minor de Wolfgnag Amadesu Mozart și cel cu nr. 3 de Ludwig van Beethoven. Pe primul nu l-a interpretat prea bine, în schimb pe cel de al doilea l-a cântat superb. La sfârșit m-a întrebat dacă îi permit să dea bis, pentru că se simte

vinovat că Mozart nu ieșise așa cum ș-ar fi dorit. Fără nici o jenă a anunțat publicul că vor urma 20 de minute de bisuri pentru a răsplăti Mozart-ul care nu a fost așa cum ar fi trebuit. Cu această modestie a demonstrat cât de perfecționist era în abordarea fiecărei partituri.

Rep: Erau discuții despre modul de interpretare?

S.C: A.Rubinstein era de părere că trebuie să faci muzică și nu să vorbești : Muzicienii se pot înțelege numai dacă se uită unul la celălalt pentru a se bucura de arta sonoră. Era atât de firesc încât nu era nevoie de nici o discuție pentru că totul era natural, frumos și muzical .

Rep: A.Rubinstein l-a cunoscut și pe G.Enescu?

S.C: Da, când era foarte tânăr și necunoscut a venit la Paris și G.Enescu imediat l-a promovat ca artist în diverse saloane muzicale. Au și cântat împreună.

Rep: Ne propunem să discutăm și despre **Constantin Silvestri**, dirijor și compozitor, o altă personalitate formată între cele două războaie mondiale. Cum l-ați cunoscut?

S.C: Mirajul artei sale dirijorale m-a inspirat în cariera mea. Am fost cucerit de la început de rafinamentul său muzical, de completa sa dăruire, participare, spontaneitate, de subtila și inteligenta sa manieră de frazare. Când l-am ascultat, C.Silvestri înbogătea repertoriul melomanului bucureștean prin prezentarea unor opusuri neglijate atunci, spre exemplu: Simfonia nr.8 de A.Dvorak, Simfonia "Manfred" de P.I.Ceaikovski, opusuri de B.Britten și multe alte lucrări.

Rep: Ce ați învățat de la acest maestru al baghetei ?

S.C: In apartamentul său din Calea Victoriei am învățat să "disec" o partitură cum ar fi Simfonia nr.6 "Pastorală" de L.V.Beethoven. C.Silvestri a impresionat prin echilibrul pe care l-a descoperit între imaginație și structură, între claritate și dramatism. O balanță unică. De pildă, în acea vreme nu se concepea o mai frumoasă și mai perfectă interpretare a Simfoniei "Manfred" de P.I.Ceaikovski. Imi aduc aminte de un concert de la Royal Albert Hall din Londra, unde C.Silvestri a dirijat Simfonia nr.1 de D.Sostakovici și lucrarea simfonică ceaikovskiană. A fost ceva absolut uluitor. Datorită puterii sale de comunicare publicul a reușit să înțeleagă drama lui Byron . După acea seară memorabilă, pentru mine a reprezentat un moment istoric, am fost invitat de Maestru la Hotelul Ritz, unul dintre locurile

aristocratice unde am băut pentru prima dată Irish Whisky.

Rep: A fost ca un mentor pentru dvs.?

S.C: A fost, este și va fi întotdeauna. Oricând lucrez o partitură veche sau nouă, mă gândesc cum ar fi făcut Maestrul, dacă iar fi plăcut sau nu, dacă ar fi fost mulțumit sau nu.

Rep: Cum decurgeau "lecțiile" cu C.Silvestri? Avea răbdare să vă explice conținutul opusurilor abordate sau pur și simplu nu intra în detalii?

S.C: Avea o răbdare angelică, lăsând o porțiță și pentru imaginația noastră, pentru interpretarea personală a noastră, a studenților săi. Erau interesante amănuntele sale despre diverse simfonii, cum ar fi cele de L.v.Beethoven (nr.6), A.Dvorak (nr.8,9), Ceaikovski (nr. 4,5).

Rep: Ce alte amintiri aveți despre C.Silvestri?

S.C: Era foarte elegant și avea o viață mondenă. Imi aduc aminte că era foarte mîndru de paltonul său Combi, pentru că îl făcea să pară foarte britanic. Apoi, la Bournemouth, am fost invitat acasă la maestru. Aici, și-a dăruit mulți ani orchestrei pe care a adus-o la un nivel artistic și de înțelegere muzicală foarte bun. În apartamentul său am rămas foarte uimit că înainte de repetiție stătea

Într-un fotoliu și asculta simultan un patefon cu un disc cu muzică de E.Elgar, un radio unde se prezentau știri, pe magnetofon se derula o bandă magnetică și la televizor erau date despre vreme. Era o gălăgie nemaipomenită. Mi-a făcut semn să nu îl întrerup . După câteva minute mi-a explicat că este un exercițiu foarte bun pentru dezvoltarea atenției distributive. Era un antrenament. Am rămas uimit și cred că a fost unul dintre cele mai curioase, interesante și stranii momente din viața enigmatică a lui C.Silvestri.

Rep: Cum era privit C.Silvestri ca dirijor?

S.C: Era un extravagant al baghetei, cerea o desăvârșită disciplină și o dăruire totală din partea muzicienilor. Însă cine l-a cunoscut a fost imediat cucerit și a simțit o puternică afecțiune pentru el. De fapt, a-l cunoaște pe C.Silvestri însemna a-l iubi.

Rep: Era apropiat de membrii orchestrei sale?

S.C: Da, categoric. Cu muzicienii, care erau de o înaltă factură, era un coleg desăvârșit și bun. Când simțea că un instrumentist nu înțelege, îl neglijă, îl pune de o parte în sufletul său având o figură tristă.

Rep: Care era repertoriul său preferat?

S.C: Era un interpret desăvârșit al simfoniilor lui A.Dvorak, al anumitor pagini simfonice

mozartiene, al concertelor de J.S.Bach și, nu în ultimul rând, al lucrărilor englezești, mai ales al celor semnate de E.Elgar, pentru care ajunsese foarte cunoscut în întreaga lume. Discurile au rămas "martore" ale inteligenței sale dirijorale.

Rep: Repertoriul românesc sau creații ale colegilor săi de generație erau prezente și ele în concerte? De fapt, maestrul făcea parte din acea "familie" a artiștilor români care dorea din răspuțeri afirmarea școlii naționale : Ionel Perlea, P.Constantinescu, D.Lipatti, S.Drăgoi. O generație excepțională în peisajul muzical al secolului al XX-lea .

S.C: A dirijat multe creații românești, precum Oratoriul de P.Constantinescu , în primă audiție.

Rep: C.Silvestri a fost și un creator desăvârșit, având în vedere formarea lui într-un spațiu neoclasic în care citatul folcloric era la un moment dat preponderent. Si-a construit opera muzicală, nu foarte amplă și din păcate nu foarte cunoscută în lumea întreagă, pe anumite traiectorii europene de factură germanică. Ați avut ocazia să dirijați și lucrările sale, precum cele Trei piese pentru orchestră sau alte opusuri ?

S.C: Da, am dirijat cele Trei piese pentru orchestră, pagini realmente enigmatice, precum Preludiu și Toccata. În luna mai 2002 am condus și cele "Cinci dansuri bihorene".

M-au încântat și liedurile pe versuri de Rainer Maria Rilke, care din păcate sunt foarte puțin abordate.

Rep: O creație care poate este mai mult promovată în Anglia, unde pianista Anda Anastasescu a înființat o Fundație. A prezentat diverse opusuri necoscute, cum ar fi piesele pentru clarinet și pian dedicate clarinetistului din Orchestra din Bournemouth. Am avut ocazia să-l cunosc pe acest prim –clarinetsit al ansamblului , un muzician care îi poarte o afecțiune deosebită lui Constantin Silvestri omul care I-a schimbat viața.

Rep: Peste timp, C.Silvestri este extrem de prezent în sufletele și amintirile noastre, fiind unul dintre cei mai fascinanți artiști ai secolului al XX-lea.

S.C: O prezență subtilă și astăzi. Eram la New-York și căutam un disc ca să-mi reîmprospătez memoria referitor la interpretarea Simfoniei nr.1 de D.Sostakovici. Am intrat într-un magazin și am întrebat ce disc îmi recomandă. Vânzătorul mi-a spus că are un disc cu o interpretare extraordinară, pe care o considera cea mai bună, deși înregistrarea era de pe un disc vechi. L-am rugat să mi-l vândă . Era cu C. Silvestri și cu o orchestră din fosta U.R.S.S.

Rep: Stimate Maestre, un mare muzician și colaborator al dvs. este violoncelistul **Yo-Yo Ma**. Ce amănunte ne oferiți despre acest artist?

S.C: La începutul anilor '60, impresarul meu, Sherryl Gold, mi-a propus și m-a convins să dirijez un concert la Roger Theater cu un tânăr foarte talentat interpret de numai 17 ani. La repetiții a apărut acest tânăr foarte timid, foarte chinez dar cu un aer superior, chiar arogant. Interpretam dificilul concert pentru violoncel și orchestră de E.Elgar pe care tânărul nu îl mai cîntase cu orchestra niciodată. Eu mai dirijasem acest concert, avându-I ca soliști pe Jacqueline du Pres, **Leonard Ross, Starker**. M-am așteptat să întrerupem repetiția de nenumărate ori însă după 30 de minute fără oprire, o minune s-a întîmplat. Orchestra a izbucnit în aplauze, iar eu l-am îmbrățișat furtunos. De atunci am rămas prieteni. În timp Yo-Yo Ma a devenit apreciat în întreaga lume și considerat a fi unul dintre marii artiști. Am colaborat adesea cu el în opusuri de A.Dvorak, C.Saint Saens, P.I.Ceaikovski, M.Bruch, R.Strauss. Se spune că starurile au un numitor comun- egoismul și vanitatea, dar Yo-Yo Ma este unic mai ales când este vorba de lucrul cu tinerii. Este modest, veșnic cu zâmbetul pe buze, luminos, are atitudinea unui preot al muzicii. O căldură interioară, un patos, o intensitate a fiecărei note interpretate sunt trăsăturile sale. Iar colaborarea cu dirijorii este extraordinară. Imi amintesc că la o repetiție cu

Sherlomo de Bloch mi-a mărturisit că nu a fost niciodată în Israel și nu simte peisajul biblic care este foarte bine reprezentat în muzica lui Bloch. Atunci am căutat să-I descriu locurile Sfinte, tragedia acestei lumi. Imediat a înțeles și a reușit să o redea cu măiestrie în muzică. Yo-Yo Ma îmi este dator cu o promisiune, aceea de a cânta și George Enescu -Simfonia concertantă . I-am dat partitura și a fost foarte entuziasmat. Aștept nerăbdător să o interpretăm împreună în premieră la București.

Rep: Cum l-ați descrie pe Yo-Yo Ma?

S.C: Este un om plin de umor. Eram în turneu în China împreună cu Orchestra Tineretului Asiatic și prezentam pagina concertantă de E.Elgar și Don Quihotte de R.Strauss. Intr-o zi, la un concert din Shin-Dau, o localitate cunoscută în lume datorită berii, am cântat pe un stadion deschis pentru că au fost vândute foarte multe bilete. Pentru a ajunge la mijlocul arenei era o distanță de peste 100 de metri. Ne-am propus să facem o cursă să vedem cine ajunge primul în centru. Inchipuiți-vă această imagine.Yo-Yo Ma cu violoncelul în mână alergând și eu cu bagheta. Si totuși el a câștigat. Ne-am îmbrățișat cu multă dragoste în râsetele orchestrei și ale publicului. A fost o cursă sportivă înainte de Don Quihotte de R.Strauss.

Rep: Cum decurge o repetiție cu Yo Yo Ma acum?

S.C: Repetițiile sunt superbe . Se dăruiește imediat fără reținere. De la prima întâlnire totul este ca un veritabil concert în direct. Nu sunt discuții ci doar bucuria de a cânta. Este genul de interpret care servește muzica și intră în miezul ei cu inteligență, disciplină și cu dorința de a împărtăși din tezaurul sonor orchestrei și publicului.

Rep: Yo-Yo Ma în ultimii ani a reușit să îmbine cariera solistică și cu aceea pedagogică .

S.C: Intotdeauna abordează partiturile cu maximă seriozitate indiferent dacă sunt preclasice sau contemporane . O parte din repertoriul său îl prezintă în cadrul proiectului mai amplu intitulat "Drumul mătăsii". Din punct de vedere pedagogic își dedică toată puterea sa de convingere. Un alt aspect nemaipomenit de frumos este acea dorință a sa de a fi cât mai mult alături de familie, de soție și copii. Așa încât și-a propus ca la fiecare sfârșit de săptămână să fie împreună. De exemplu, la un concert susținut la Vancouver care a fost vineri seara nu a participat la recepție pentru a pleca acasă noaptea spre Boston. O întâmplare hazlie s-a petrecut atunci când eram în Coreea și la ultimul concert s-a hotărât să servească întregii orchestre înghețată. Astfel, din gălețile mari, a pus cu lingura înghețata în pahare pentru fiecare,

sortimentele erau diverse cu frișcă, cu alune,...cu coniac . Eram 100 de oameni, iar el era îmbrăcat cu frac și cu un șorț deasupra ca să nu se murdărească. Ce spectacol!

Rep: Cum l-ați caracteriza pe Yo-Yo Ma?

S.C: Este un cosmopolit, este născut la Paris și are un simț al stilului în universalitate și ceea ce are în plus este acea putere de concentrare fără nici un timp și spațiu poate că datorită calităților sale orientale.

Rep: Când l-ați cunoscut pe **Isaac Stern**?

S.C: In 1959 am plecat din România unde dirijam Orchestra simfonică Radio și am ajuns în Israel. Prin anii 1961-1962 I.Stern a auzit de mine și a fost curios să mă asculte. A venit la o repetiție și a stat ascuns la balcon . După aceea totul a luat forma unei amiciții foarte frumoase între noi. De altfel, mai târziu l-am invitat când am deschis Sala din Baltimore.

Rep: Ce însemna o repetiție cu acest Maestru al viorii?

S.C: In timpul repetițiilor prietenia se uita și era foarte aspru și convingător în ceea ce dorea. Dacă un pasaj nu mergea la orchestră, se uita cu o privire serioasă și imi atrăgea atenția: "

Sergiu, trebuia să pregătești mai bine acest pasaj înainte de a veni eu, pentru ca acum să fii lucrat muzica nu să refacem pasajele orchestrale”. Era foarte exigent, un profesionist extraordinar. Am colaborat cu el la Baltimore, de câteva ori în Texas, la Gotteborg, la Carnegie Hall, la Ottawa cu orchestra națională canadiană, cu American Symphony, cu London Symphony, cu Orchestra Universității din Los Angeles. Aici a susținut și câteva cursuri de vioară.

Rep: Isaac Stern a fost nu numai un mare Maestru dar și un om deosebit...

S.C: A fost una dintre personalitățile secolului trecut, cu o inteligență sclipitoare, cu un interes vădit al culturii generale dar și politice, ar fi fost un președinte extraordinar al S.U.A. Interesul său pentru politică a fost foarte puternic. A fost un bun organizator și un educator. În Israel a format un studio pentru tineri muzicieni și a fost celebru chiar și în China. A reușit să salveze sala Carnegie care urma să fie dăruită pentru a fi construit un bloc de firme comerciale. Datorită puterii sale politice și a trecerii sale la Senat a reușit ca această sală să rămână una dintre cele mai importante centre de concert din lume. Avea o putere de comunicare extraordinară, nu numai muzicală dar și oratorică. Gluma noastră era următoarea: “L-ai auzit aseară pe Stern ? Da, și ce a Spus?” . Avea un simț al umorului

extraordinar. Intr-o seară la Gotteborg, în Suedia, după ce a cântat Concertul nr-1 de S.Prokofiev, am fost invitați la președintele orchestrei, un fost bancher, un om deosebit – Manheimer Luve. Când s-a ajuns la toast acesta a mărturisit : "Am vrut să devin violonist și să cânt ca I.Stern dar nu am reușit. Si atunci am devenit bancher". In replică I.Stern a spus: " Stimate domn, vreau să vă comunic că și eu adesea aş vrea să cânt ca I.Stern".

Rep: Care erau coordonate sale repertoriale ?

S.C:Am dirijat cu el numeroase concerte de W.A.Mozart, B.Bartok, Rochberger, S.Prokofiev, A.Dvorak, J.Sibelius. Inainte de a se stinge din viața (a murit de inimă deși făcuse o operație care l-a ajutat f. mult) am susținut un concert la Los Angeles cu Orchestra Universității Californiei de Sud. A interpretat Romanța lui L.v.Beethoven , cea a lui A.Dvorak și apoi miniaturile lui F.Kreisler.

Rep: Care a fost universul său preferat?

S.C: A.Dvorak a fost unul dintre compozitorii săi favoriți dar și B.Bartok, pe care îl interpreta cu pasiune și căldură. De aceea, Bartok-ul său era așa de iubit. Apoi, a fost și George Rochberger, compozitor american care are un concert foarte frumos, pe care I .Stern l-a și imprimat. Pe partitură este scris: „I.Stern, he plays so well”. Nu era un om glumeț, dar totuși

avea gluma sa, anume: pentru că mergea în cârje, vioara i-o aducea dirijorul. Aflat în fața publicului, însă, foarte serios Stern spunea că nu aceea era vioara pe care I-o dăduse dirijorului.astfel că dirijorul se înroșea tot și îi venea să intre în pământ.

Rep: A reușit să învăluie multe piese într-un mister?

S.C: Perfect adevărat, un mister mai ales în Concertul pentru vioară și orchestră de A.Berg. A știut, însă, să redea cu stil, fără exagerări și Concertul în Mi major de J.S.Bach și Dublul concert de același autor, avîndu-l ca partener pe Robert Davidovich.

Rep: Un alt exemplu edificator în interpretarea dublului bachian l-au reușit G.Enescu și Y.Menuhin .

S.C: Sau **Yehudi Menuhin** - David Oistrach pe care I-am ascultat la București cu Filarmonica dirijată de George Georgescu.

Rep: Revenind la I. Stern se poate spune că a fost un reper al violonisticii.

Interpretările sale pot fi considerate clasice sau din contra?

S.C: Personalitatea sa se răsfrângea în orice opus ales. Astfel, și în partiturile clasice realiza anumite libertăți pe care un conservator nu le-ar accepta . Însă marea sa calitate rămâne căldura și puterea de comunicare. De pildă, în ultima parte a concertului beethovenian ultima optime o interpreta legato, ceea ce reprezenta o libertate. O altă ipostază

inedită era cea a pizzicatte-lor care răsunau rotund și nu ca o ciupire de coarde.

Rep: Avea diverse maniere de interpretare, de găsim soluțiilor pentru anumite fraze? Se adapta orchestrei cu care colabora?

S.C: Era un mare artist care știa să se adapteze și să colaboreze. De exemplu, într-un concert la Carnegie Hall în opusul lui J.Sibelius, i s-a rupt o coardă în plin vârtej . A smuls pur și simplu vioara de la concert maestru și nu a pierdut nici o măsură. A fost un moment de a găsi soluții imediat .

Rep: Există o asemănare între I.Stern și N.Milstein?

S,C: Au fost două personalități cu totul opuse. Nu se poate face o paralelă ci o perpendiculară. I.Stern însemna căldură, comunicare, era strălucitor și poate populist, iar N.Milstein avea o aparentă receală, era la un alt pol , însă avea eleganță , era un aristocrat și la fel de iubit de public. I.Stern a încurajat și a ajutat efectiv foarte mulți tineri violoniști-I.Perlmann, S.Mintz, Midori . Toți au confirmat , devenind la rândul lor mari interpreți.

Rep: I. Stern a fost tentat să devină dirijor?

S.C: L-am întrebat de ce nu dirijează. Si mi-a răspuns că: "Am prea mare respect pentru lucrurile pe care nu le știu."

Rep: Ce fel de om era?

S.C: A fost un gurmand.Începea masa cu 12 stridii, cu fripturi și băuturi. Era un bun cunoscător de vinuri. De pildă, la Ottawa, după un concert l-am invitat la masă . A acceptat

cu condiția ca el să plătească vinul. Masa a costa 70-80 dolari iar vinul a costat 250 dolari pentru că era vechi și prețios. Mi-a fost un adevărat prieten și spiritul său trăiește în viața muzicală și în mine.

Interviu cu violonistul Philipp Setzer

Rep: D-nule P.Setzer care este povestea ansamblului al cărui fondator sunteți - Cvartetul Emerson?

P.S: În luna mai a anului 2004 aniversăm 25 de ani de activitate în această formulă. Suntem împreună de mult timp și consider că suntem foarte norocoși deoarece publicul pare să aibă nevoie de noi. Am fost invitați să susținem concerte în întreaga lume, mărturisesc că agenda noastră este foarte încărcată . Fiecare dintre noi are simțul casei-avem familie și copii. Câteodată simțim că este dificil să menținem echilibrul între toate aspectele vieții și carierei noastre. Suntem foarte bucuroși cu ceea ce facem, suntem încântați să avem un cvartet și că putem cânta. Încă din vremea studenției la Julliard School, prin anii 70, Eugen Drucker și cu mine am început să evoluăm într-un cvartet. Ansamblul Emerson și-a început activitate ca un cvartet studențesc, Eugene Drucker și cu mine fiind fondatorii, în timp, însă, s-au mai produs anumite schimbări . În 1976 ne-am hotărât să menținem formația căreia trebuia să-i găsim un nume și împreună cu care să încercăm să facem o carieră. Am început să ne definivăm

un repertoriu, să ne formăm ca ansamblu cameral, să descoperim sonorități noi. Am avut mare noroc să fim preluați cu contract de casa de discuri Deutsche Grammophone în același moment când discul compact începuse să apară. Am fost norocoși cu acest eveniment, deoarece multe dintre înregistrările noastre au fost gravate direct pe suport modern, cu tehnica digitală.

Rep: Fiecare recital al dvs. înseamnă un eveniment, un adevărat spectacol. Cum îmbinați în cariera dvs. aspectul tradiției cu cel al spectacolului multimedia?

P.S: Singura tentativă de adevărat spectacol multimedia a fost cu "Zgomotul Timpului", o piesă bazată pe muzica lui D.Sostakovici relizată în colaborare cu teatrul "La Compliciti". A fost o provocare singulară. Nu aş putea spune că recitalurile noastre sunt spectaculoase, noi doar încercăm să interpretăm muzica atât cât putem de bine. Cum spuneam, spectacolele multimedia reprezintă colaborări ocazionale.

Rep: Care este secretul menținerii echilibrului repertorial între latura clasică și cea contemporană ?

P.S: Întotdeauna am încercat să interpretăm diferite opusuri indiferent de epoca în care au fost compuse. Căutăm să interpretăm muzica apropiată sufletelor noastre, spre exemplu cea a lui Joseph Haydn, de asemenea am realizat integrala cvartetelor mozartiene și

beethoveniene , dar ne-am apropiat și de lucrările romantice și am realizat o serie de recitaluri și cu partiturile lui Dmitri Sostakovici, piese mai moderne și chiar foarte noi. Încă de la începutul carierei noastre am decis să nu ne specializăm ci să încercăm să facem totul foarte bine. Nu știu dacă am reușit acest lucru dar acesta a fost și este țelul nostru. Staționarea într-un anumit domeniu ne limitează perspectiva muzicală, or noi ne dorim să ne păstrăm deschiderea, nu să ne îngustăm aria repertorială.

Rep: Prin vastitatea repertoriului și modalitatea de interpretare Cvartetul Emerson a deschis nenumărate porți. Ce înseamnă pentru Philip Setzer să fie interpretul acestui secol? În calitatea dvs. de profesor ce ați sfătui un tânăr muzician ? Cum să se formeze, cum să-și definească un profil?

P.S: Aceasta este o întrebare importantă. În primul rând trebuie să-ți stăpânești foarte bine instrumentul pentru că ansamblurile foarte bune pe care le-am auzit sunt acelea în care fiecare muzician își cunoaște foarte bine instrumentul. Nu cred că poate exista un ansamblu bun în care individualitățile nu sunt puternice și bine pregătite. Acesta ar fi primul lucru pe care aș dori să-l menționez, să fii sigur că ești bine pregătit tehnic și cu o bază artistică sedimentată. Trebuie să fii capabil să interpretezi repertoriul solistic: concerte, partitele bachiene sau Capriciile lui N.Paganini și apoi să te apuci de lucru și să realizezi

cvartelele de Mozart și Beethoven. Desigur există diferențe în cadrul dificultăților tehnice dar acestea îți conferă o mai mare libertate și ușurință în abordarea problemelor tehnice. Apoi, trebuie să cunoști cât mai multe despre compozitor și muzica acestuia. Nu cred că poți interpreta bine un cvartet mozartian dacă nu ai ascultat o operă mozartiană. Pe de altă parte noi petrecem foarte mult timp încercând să imităm, cu ajutorul arcușului și coardelor noastre, marii cântăreți lirici. Ascult mulți cântăreți și încerc să imit frazarea și punctuația pe care vocea lor le realizează .

Interviu cu violonistul Jean Jacques Kantorow

Rep: Domnule J.J. Kantorow cum se îmbină, în cariera dvs., cele două domenii de activitate, violonistic și dirijoral?

J.K: Încerc să mențin un echilibru între cele două fără a face excese în vreunul dintre domenii. Universul dirijatului mi-a permis să abordez un repertoriu pe care altfel nu aș fi avut ocazia să-l parcurg. Repertoriul violonistic are limitele lui, intersectând însă cele două ramuri mi-am lărgit astfel mult universul cunoașterii. În calitate de dirijor încerc să pătrund, cât mai profund, în concepția compozitorului pe care îl interpretez, iar la violonistică n-aș putea renunța pentru ar fi ca și când mi-aș pierde sufletul.

Rep: Când v-ați decis să abordați ambele domenii?

J.K: Încă de la patru ani am dorit să devin violonist, la șase ani am luat primele lecții și totul a fost decis încă înainte ca eu însumi să pot alege cu adevărat. Aș putea spune în fond că vioara m-a ales pe mine. Apoi, mi-am dat seama de anumite limite ale repertoriului, limite ce puteau fi depășite prin cariera de șef de orchestră și de aceea mi-am îmbogățit

paleta artistică cu un nou domeniu. Cred că de aceea astăzi mulți instrumentiști caută să-și lărgescă universul artistic devenind și dirijori.

Rep: J.Kantorow repertoriul dvs. este impresionant!

J.K: Am cu adevărat un repertoriu foarte bogat, aproximativ 100 de concerte, 300 de opusuri camerale la care adaug alte noi lucrări pe măsură ce le cunosc.

Rep.:V-ați apropiat mult și de creația contemporană. Care sunt compozitorii secolului al XX-lea pe care îi preferați?

J.K: Îmi este foarte greu să vă spun deoarece nu aș dori să omit pe nimeni. Eu mă interesez de toți, fie că este vorba de muzica de avantgardă sau de cea tradițională, creația aparținând tuturor stilurilor și universurilor. Când eram mai tânăr am comandat unor compozitori lucrări care mi-au fost dedicate și pe care le-am intepretat ori de câte ori am avut ocazia. Am descoperit astfel multe partituri, multe sonorități care m-au interesat. În calitate de dirijor prefer să nu realizez prime audiții absolute pentru că socot că premiere sunt pretutindeni, dar aproape nimeni nu mai revine asupra lor, realizând o a doua execuție.

Rep: Ați avut ocazia să colaborați cu personalități ale veacului trecut și cu cele din acest nou secol. Care sunt măestrii care v-au marcat?

J.K: Mă consider autodidact . În domeniul violonistic am primit la 14 ani Premiul Conservatorului. Nu pot spune că am avut un

profesor. În domeniul dirijatului s-a întâmplat același lucru. MAEȘTRII îi consider mai mult pe compozitori decât pe interpreți pentru că aceștia au creat un fel de piramidă, iar prin intermediul discursului lor sonor descoperi adevăratul sens al muzicii. Prin lectura partiturilor am descoperit Maeștrii, nu prin intermediul interpreților pentru că eu consider că nu există interpreți universali. Există forme ale generalității când sunt reuniți compozitorul, instrumentistul și partitura cea mai bună. Există momente excepționale. Sunt sigur, însă, că nu există genii universale.

Rep: În acest context cum ați creiona portretul interpretului veacului al XXI-lea?

J.K: Cred că trebuie să fie cineva autonom care are capacitatea să privească cu luciditate fenomenul carieristic. Fenomenul mediatic cu toate curente politico-financiare într-adevăr te poartă către o carieră de vârf . Gândirea autonomă și sinceră o poți avea "călătorind" în muzică dar și în lume. NU există adevăruri absolute, există doar momente în care sperăm să le întâlnim. În calitate de profesor sfătuiesc adesea pe elevii mei să fie sinceri cu ei înșiși.

Rep: În calitate de profesor considerați că "a dăruii înseamnă a dobândi" ?

J.K: Cu siguranță, da, deoarece eu mă declar complet împotriva ideilor unei școli conservatoare. La școală trebuie să menții interesul studentului oferindu-i anumite adevăruri, eliberându-i și descoperindu-i personalitatea chiar dacă uneori pot interveni

anumite greșeli sau unele excese. Acestea provin dintr-o neconcordanță între cultura muzicală și cea generală.

Rep: Desigur, de-a lungul anilor v-ați întâlnit și cu artiști români, cum ar fi dirijorul Sergiu Comissiona?

J.K: Prima dată ne-am întâlnit în Israel la Haiffa, atunci am cântat împreună, ne-am mai încrucișat apoi drumurile dar nu am mai avut ocazia de a interpreta un concert împreună. De asemenea, am colaborat și cu Filarmonica din Iași, precum și cu Vladimir Mendelsohn care este complicele meu dintotdeauna, avem un trio împreună și multe proiecte artistice. Am fost prezent în România de câteva ori și am amintiri foarte frumoase de acolo.

Interviu cu pianistul Pierre Laurent Aimard

Rep: D-nule P.L.Aimard bogata dvs. experiență de a interpreta creația contemporană v-a ajutat mult în redescoperirea opusurilor trecutului?

L.A: Am fost educat ca un muzician tradiționalist și foarte curând, grație informațiilor privind muzica nouă, am simțit că această îmbinare de trecut și prezent este foarte importantă pentru a avea un echilibru și bogăție artistică. Cred că artistul de astăzi ne învață despre timpul nostru, despre universul nostru acustic și despre universul nostru cultural. Artiștii trecutului ne hrănesc cu tradiția și cu moștenirea altor perioade. Cred că această confruntare constantă între tradiție și creația nouă este un lucru foarte obișnuit, deoarece lumea se află într-o mișcare continuă. Noi încercăm doar să trăim iar marile capodopere sunt mereu altfel. Aceasta deoarece și astăzi interpretăm tot Shakespeare, care este atât de actual, plin de vervă, tot Beethoven și tot alți mari creatori.

Rep: La început de mileniu credeți că există un nou curent de reconsiderare a întregului trecut? Este poate un nou drum? Cum vedeți această recompunere a trecutului în viitor?

L.A: Cred că trăim o epocă foarte specială din cauza îmbinării culturale datorate acestei

noi situații mondiale. Schimburile constante între popoare datorate călătoriilor, noilor tehnologii și noilor mijloace de comunicare permit o mai bună cunoaștere culturală și deci o reevaluare a culturilor noastre. Cred că este foarte importantă noua reevaluare, este esențial să ne repositionăm față de trecut și față de alte culturi ale lumii pentru a permite această posibilitate a marilor schimburi și a marilor schimbări la nivelul identității noastre culturale. Ar fi o catastrofă astăzi să te axezi pe o tradiție care ar fi limitată în viziunea pe care o aveam acum 50 de ani sau chiar 100 de ani în urmă. Pentru aceasta trebuie să fii foarte curios și foarte curajos să prospectezi o lume de o mare bogăție culturală și să asimilezi toate dimensiunile care ne sunt oferite.

Rep: La acest nivel credeți în globalizarea culturii?

L.A: Cred că există o veritabilă toleranță culturală, un adevărat interes și o adevărată profunzime. Nu cred în valori imperiale, impuse sau în valori naționaliste de subjugare. Cred într-o mare perspectivă de vedere și schimburi (numai dacă aceste schimburi se realizează de o manieră profundă și cu știință). Un eclecticism superficial nu va duce la nimic. Există multe șanse posibile dar pentru aceasta îți trebuie multă curiozitate, multă toleranță și, cu siguranță, multă muncă.

Rep: Sunteți un recunoscut promotor al artei contemporane. Unul dintre creatorii dvs. preferați este G.Ligetti....

L.A: Am creat multe evenimente pentru muzica lui G.Ligetti și am programat festivaluri, precum cel la Koln de trei zile și cel la Viena - de o săptămână. Pentru a pune în valoare fiecare lucrare am reflectat foarte mult asupra fiecărui opus, am încercat să îl confrunt cu câțiva dintre contemporanii săi dar și cu alte muzici din lume, precum cea a pigmeilor AKA. Pentru a realiza aceasta, cu ajutorul agenților mei, am organizat un turneu al unui ansamblu de pigmei AKA, ei au venit din centrul Africii în Anglia, Germania, Elveția și Austria. Este o etnie care încă păstrează una dintre cele mai mari comori ale lumii- ritmul atât de bogat și divers nemaiauzit. Aceste poliritmii l-au influențat pe Ligetti și am dorit ca amatorii muzicii lui să audă Live această muzică extraordinară care l-a inspirat pe compozitor.

Rep: G.Ligetti a fost influențat și de muzica populară românească.

L.A: Cu siguranță. Dimensiunea rădăcinilor sale pentru el este foarte importantă. Din acest punct de vedere el se deosebește de alți compozitori din generația sa. Existau muzicieni precum Boulez sau Stockhausen, care erau avantgardişti, foarte radicali și care au dorit să se depărteze de tradiție și să realizeze muzici noi . La Ligetti nu avem această atitudine ci, din contră, el dorea reintegrarea rădăcinilor sale, foarte ritmice și expresive. Există multe secțiuni care au rădăcini românești pe care le-a inclus într-o perspectivă nouă și le regăsești în diferite piese ale sale, precum

concertele pentru pian, vioară, trio-uri pentru pian și vioară, studiu pentru pian.

Interviu cu flautistul Pierre Yves Artaud

Rep: Maestre Pierre Yves Artaud care a fost drumul dvs. artistic?

P.A: Am început studiul flautului la 13 ani fiind hotărât să-l desăvârșesc la un nivel profesional ridicat. Recunosc că eram dotat, însă, pentru un alt domeniu, cel al științei. La 18-19 ani m-am decis să realizez o carieră de muzician profesionist. La acea epocă singura soluție era să mă pregătesc pentru admiterea la Conservatorul din Paris. Am intrat la această instituție și am obținut primul meu premiu în anul 1969. Studiile la Conservatorul parizian au reprezentat o etapă foarte importantă în cariera mea, deoarece, până la acea dată, am avut o pregătire de tip tradițional. Am avut profesori de prestigiu, foarte bine pregătiți, care m-au inițiat în tainele muzicii clasice, dar nu mi-au dezvăluit nimic despre arta timpului meu. Aș sublinia un fapt contradictoriu. Conservatorul anilor 69 nu reprezenta un loc unde se inova. Însă, aici, mi-a fost dat să întâlnesc mulți tineri compozitori, colegii mei de generație, care colaborau cu interpreți pentru a le reda muzica în concertele pe care le organizau, și pentru examenele de sfârșit de an. Așa i-am cunoscut pe Gerard Gee, La Louvier, Tristan Murial, Gerard Grise, Michael Levinas și mulți alții

despre care astăzi se vorbește mult în Franța și în Europa. Si tot la Conservator l-am întâlnit pe O. Messian și A.Jollivet ale căror cursuri le-am urmat și pe care îi consider, de asemenea, profesorii mei. Studiile la Conservator au declanșat în atitudinea mea ceva cu totul nou și deosebit, decizia de a mă dedica, nu în exclusivitate, dar într-o foarte mare măsură, muzicii contemporane, creației actuale. În 1969 era ceva cu totul inedit să interpretezi muzică contemporană, deoarece în cazul acesteia trebuia să se creeze multe efecte în mod intuitiv. În primul rând, pentru compozitori, nu exista material pedagogic, tratate de instrumentație. Bartaluzzi a alcătuit un tratat numit "Noi sunete pentru instrumente de suflat" - o lucrare foarte generală având meritul de a exista. Împreună cu un prieten compozitor, Gerard Gee, ne-am lansat în alcătuirea unui tratat dedicat familiei flautului. Am lucrat trei ani într-o manieră puțin artizanală și intuitivă deoarece nu exista IRCAM-ul și toată aparatura electroacustică sofisticată de aici. În fond, era un vast teren defrișat. Exista necesitatea înnoirii limbajului instrumental, raportat la noile posibilități ale instrumentelor. Unii interpreți prospectaseră în acest nou domeniu, dar trebuiau reunite toate cunoștințele într-o lucrare sistematică. Încet, încet m-am lansat în cunoașterea în plan interpretativ a creației actuale, fiind în același timp și profesor. La începutul carierei mele am colaborat cu două ansambluri importante în

Franța, pentru difuzarea muzicii contemporane, anume: L'Itineraire și un grup al cărui fondator sunt și eu împreună cu Levinas Murail, Dufour și Mefano, ansamblul se numește 2E2M. Continuu să lucrez foarte activ cu 2E2M ca flautist - solist al ansamblului și ca manager artistic.

În anul 1980 Pierre Boulez mi-a cerut să reorganizez cercetarea instrumentală la IRCAM, deoarece Vinko Globokar plecase și nu era nici un responsabil pentru acest sector. Între anii 1980-1981 am realizat un proiect, iar între 1981-1986 m-am ocupat efectiv de cercetarea instrumentală. Am creat împreună cu acusticieni, muzicieni, interpreți și luthieri un grup numit ARI-atelier pentru cercetări instrumentale. În fiecare an, organizam simpozioane de muzică contemporană pentru a realiza interesante schimburi de opinii între tineri interpreți și compozitori și pentru a permite, totodată, acestui atelier să-și prezinte experiențele și cercetările pe care le efectuam, confruntându-le cu alte păreri. Acest atelier a contat foarte mult pentru mine. În anul 1985 m-am apropiat și de pedagogie fiind numit profesor la Conservatorul din Paris, mai întâi la clasa de muzică de cameră și după doi ani la clasa de flaut. Toate acestea înseamnă o activitate foarte diversă. Să nu uităm, însă, că sunt și voi rămâne în primul rând un flautist care prospectează și predă.

Am un repertoriu vast, cu multe concerte din literatura clasică dar și contemporană, pe

care le pregătesc pentru a susține aproximativ 100 de concerte pe an, ceea ce înseamnă multe zile de călătorie și de studiu. Am părăsit IRCAM-ul pentru a mă consacra învățământului și apoi, desigur, scenei, creației și concertelor mele. Călătoresc aproape în toată lumea –Franța, Italia, Germania, Canada, America Latină, Japonia- pe lângă concerte, susțin, însă, și cursuri de vară .

Am vizitat foarte multe orașe europene dar, din păcate, nu și pe cele din România deși am foarte mulți prieteni muzicieni români pe care îi admir foarte mult. Legăturile mele cu România au început într-o manieră cu totul bizară și surprinzătoare. În anul 1969-1970 l-am cunoscut pe Gh.Zamfir, un mare virtuoz al naiului. Ca student cântam într-un mic cabaret al Parisului "Le Lapin Gil" aflat într-un loc fascinant din Montmartre, lângă Sacre Couer. Cabaretul avea o tradiție de peste 300 de ani și este deschis de pe vremea lui Ludovic al XIV-lea. Aici se regăsește marea tradiție a chansonetei franceze. De la începutul secolului al XX-lea, în fiecare seară, în programul artistic, este inclus un intermezzo de muzică clasică la miezul nopții. Pentru acest eveniment eram și eu invitat și astfel am cântat timp de doi ani. În acest cadru l-am cunoscut pe Gh.Zamfir și am interpretat câteva lucruri extraordinare, improvizând uneori până la două noaptea. Seri de-a rândul mi-a cântat cu naiul cântece populare românești autentice . Acesta a fost primul meu contact cu muzica populară

românească. Puțin după aceea, am cunoscut din ce în ce mai mulți compozitori români, precum A.Vieru, H Rădulescu, Ioachimescu, D.Rotaru, M.Marbe. Astfel, m-am convins că în România există o școală de compoziție foarte bună.

Interviu cu dirijorul Georges Pretre

Rep: Maestre G.Pretre care au fost marile întâlniri muzicale, momentele marcante ale drumului dvs. artistic?

G.P: Prima mare întâlnire datează din vremea când am fost numit dirijor al Operei din Marsilla, directorul care m-a invitat atunci devenindu-mi, mai târziu, socru. Desigur, menționez apoi debutul de la Opera comică din Paris unde am dirijat aproximativ 8-9 ani și debutul la Metropolitan. Îmi amintesc cu plăcere prima mea repetiție de aici, atunci când directorul operei, Maestrul Siciliani, m-a prezentat instrumentiștilor din orchestră precum darul lor de Crăciun. Un alt important popas a fost cel de la Viena unde am făcut numai lucruri minunate. Am devenit dirijor și prim șef de orchestră, coordonam absolut totul exceptând latura administrativă. Am fost numit director pe viață al Orchestrei Simfonice din Viena și mi-au oferit Medalia Bruckner pentru interpretarea muzicii compozitorului .

În decursul acestor ani am cunoscut nenumărați interpreți și compozitori, cu o parte dintre ei am devenit foarte bun prieten, cum ar fi Maria Callas și Francis Poulenc, căruia I-am dirijat și înregistrat toate lucrările simfonice.

Rep: Debutul cariei dvs dirijorale, aşadar, este foarte legat de teatrul liric?

G.P: Da, este adevărat. Tinerii de astăzi nu mai au această şansă de a dirija teatru liric. Înainte, un tânăr dirijor debuta la operă deoarece nu erau acceptaţi muziceinii neexperimentaţi pentru concertele simfonice, iar pe planul meseriei să faci o operă este o şcoală minunată. În urmă cu mulţi ani existau trupe în compania cărora noi parcurgeam un impresionant repertoriu. Era o şcoală minunată. După părerea mea nu există o mare diferenţă între un dirijor de operă şi unul pentru concertele simfonice, cu excepţia faptului că într-un concert eşti mult mai liber, îţi creezi propriul scenariu.

Rep: În afara creştiei lui F.Poulenc aţi mai inclus în repertoriul dvs. şi alte lucrări din creştia contemporană ?

G.P: Autorul pe care îl iubesc cel mai mult sau încerc să-l apăr mai bine este cel pe care îl interpretez în seara concertului, aceasta deoarece atunci când eram tânăr, la 8 ani, studiind pianul, primii mei maştrii erau J.S.Bach, W.A.Mozart, L.v.Beethoven . Eu sunt francez prin naştere dar muzica nu are naţionalitate şi cred că un artist este sau nu este . Poţi avea uneori afinităţi, dar un dirijor, după părerea mea, trebuie să poată interpreta orice opus bine sau foarte bine, iar dacă nu pătrunde substanţa sonoră a unei piese să nu o facă. El nu este decât un interpret dar poate fi mai mult decât atât, este de fapt un recreator.

Într-o partitură sunt doar note muzicale și câteva indicații, iar un dirijor trebuie să descrie conținutul emoțional prin intermediul fiecărui sunet. Interpreților le revine sarcina să-l pătrundă și să-l redea . Nu am preferințe muzicale deoarece mă dăruiesc complet compozitorului căruia îi interpretez lucrarea în seara concertului. De exemplu, îi iubesc pe R.Strauss și A.Bruckner. După cum v-am povestit am primit o medalie Bruckner pentru interpretarea lucrărilor sale în compania orchestrei vieneze. Bruckner este extraordinar, este totul. Are o senzualitate rezervată cu contraste formidabile. Adesea se spune că Bruckner reprezintă masivitatea. Nu este deloc adevărat, are momente foarte puternice cum găsim și în creația altor compozitori dar are o profunzime extraordinară în anumite pagini. În muzica lui descoperi toată gama de sentimente, toate expuse cu sobrietate.

Interviu cu violonistul Pierre Amoyal

Rep: Maestre Pierre Amoyal care este drumul dvs. artistic?

P.A: Sunt un violonist care aparține școlilor franceză și belgiană. Am studiat la Conservatorul din Paris când eram foarte tânăr, la doar 10 ani, apoi am avut o șansă extraordinară să-l întâlnesc pe Jasha Heifetz și am plecat în America (în California) să lucrez cu el timp de șase ani. Educația mea muzicală reprezintă o interesantă îmbinare între școala franco-belgiană ,(prin studiile pariziene) și cea rusă (prin intermediul lui J.Heifetz) .

Rep: Sunteți un oaspete îndrăgit al marilor ansambluri simfonice, susțineți recitaluri pe cele mai importante scene ale lumii , ați avut și aveți ocazia de a colabora cu alte personalități ale artei contemporane. Ați dori să menționați câteva dintre întâlnirile și evenimentele care v-au marcat cariera internațională?

P.A: După ce am revenit din America, aveam vreo 22 sau 23 de ani, am fost imediat angajat de Georg Solti, pe atunci directorul orchestrei din Paris. Am debutat cu Concertul de Alban Berg pe care mai târziu l-am interpretat și la București (în cadrul Festivalului Internațional

G.Enescu- ediția a XV-a). Acesta a fost momentul debutul carierei mele internaționale care mi-a deschis porți nebănuite. Astfel, am avut ocazia de a concerta cu mari ansambluri simfonice, printre care Filarmonica din Berlin cu Herbert von Karajan (o personalitate cu totul excepțională), am mai colaborat cu Lorin Maazel sau cu Pierre Boulez pentru muzica secolului al XX-lea.

Rep: Sunteți unul dintre cei mai tineri profesori angajați ai Conservatorului parizian și în această calitate considerați că, pentru studenți, este importantă întâlnirea cu Maeștii și dialogul cu ei?

P.A: Cred că este absolut necesar ca tinerii muzicieni în formare să aibe ocazia să se întâlnească și să colaboreze cu personalitățile timpului, cu cei care nu sunt numai profesori dar cunosc și latura artistică a acestei meserii, dificultățile vieții de concert, toate presiunile exterioare; lucruri pe care numai un solist le poate dezvălui studenților săi. Trebuie să vă mărturisesc că sunt unul dintre ultimii care am beneficiat de îndrumări de excepție, să cunosc vioara de la Maestru, de la Heifetz și de la întreaga pleiadă a acelor vremuri excepționale. Cred că școala violonistică, a avut perioada ei de glorie între anii 1900-1950, o perioadă cu adevărat extraordinară reprezentată de David Oistrach, Nathan Milstein, Zino Francescatti , Yehudi Menuhin, Isaac Stern; toți acești mari interpreți au adus importante îmbunătățiri viorii. Desigur, pentru mine astăzi a predă este

o adevărată obligație de a transmite o tradiție îndepărtată în timp. Cred, de asemenea, că pentru tineri este un fapt remarcabil să dialogheze cu cineva care i-a cunoscut personal pe Heifetz, Piatigorski, Primrose. Cred că pentru mine a preda reprezintă o șansă, mai mult, însă, o datorie de a-i iniția pe tineri în universul artei.

Rep: Care este profilul tânărului solist al veacului al XXI-lea?

P.A: Este o întrebare interesantă deoarece viteza cu care călătorim în prezent și multitudinea sistemelor de comunicare ne fac să devenim un fel de jucători de tenis care pleacă de la un meci către altul. Întotdeauna trebuie să fim pregătiți cu o stare de spirit și emoțională excepționale pentru a răspunde exigențelor publicului căruia îi facem față în nenumărate concerte. Viteza cu care ne deplasăm de la un concert la altul fac să fie dificilă schimbarea prezenței artistice. Pe vremuri, te îmbarcai pe vapor pentru a merge la New-York, călătoria durând o săptămână, aveai timpul să te odihnești. Acum concertele se succed cu o viteză uluitoare și trebuie să ai o tehnică nu numai muzicală dar și o organizare mentală, nervoasă și psihică ieșite din comun. Cred că un solist al secolului al XXI-lea trebuie să fie un superman.

Rep: Credeți că datorită multitudinii de informații și a sistemelor de comunicare timpul a devenit volatil.

P.A: Desigur, faptul că făceam atât de multe lucruri într-un timp atât de scurt ne împiedică uneori să gândim și poate că nu avem suficient timp să pătrundem în tainele muzicii. Cred că marele pericol este să ajungem să cântăm perfect toate notele, dar să nu pătrundem în esența muzicii. Eu însumi sunt foarte atent să nu fiu victima acestei perioade fantastice, dar în același timp foarte periculoase.

Rep: Credeți că este important să fie recuperate marile linii de forță ale muzicii secolelor trecute, să fie re-evaluate opusuri uitate.

P.A: Aceasta face parte din datoriile muzicianului de astăzi să convingă organizatorii de concerte să nu programeze mereu aceleași opusuri pe care publicul dorește să le asculte ci și altele mai puțin cunoscute. Aceste opusuri necesită un efort sporit, o cercetare constantă. Eu însumi sunt foarte atent la aceasta și lansez comenzi compozitorilor să scrie pentru vioară, pentru ca aceasta să nu rămână un instrument al trecutului.

Rep: Considerați important, ca în repertoriul unui solist să existe atât piese clasice cât și contemporane, îmbinarea celor două tipuri de gândire fiind benefică?

P.A: Cred că în fond nu există două tipuri, există unul singur, un singur curent muzical care merge de la Bach la Schonberg. Întotdeauna m-am străduit să fac legături apropiate între toți compozitorii celor două-trei secole de muzică pentru a nu exista în mintea

mea o adevărată ruptură. O partitură contemporană bine scrisă beneficiază de toate atuurile unei muzici tradiționale, mai clasice. Eu încerc să trag o linie generală peste toate aceste perioade și sunt sigur că voi reuși.

Interviu cu pianistul Emanuel Ax

Rep: Maestre E.Ax sunteți cunoscut în întreaga lume pentru concertele și recitalurile dvs. deosebite. Toată lumea este impresionată de amploarea repertoriului dvs. De la cel preclasic la cel contemporan. Considerați esențial ca în aceste zile să ai un asemenea repertoriu? Credeți că pentru profilul unui interpret contemporan, vastitatea repertoriului este o coordonată determinantă?

E.A: Nu știu ceea ce este important pentru fiecare. Dar, eu sunt fericit cu aceasta. Cred că fiecare trebuie să –și făurească propriul drum, să ia propriile decizii pentru că zic eu, interpretezi, în general, ce îți face plăcere. Îmi place mult diversitatea muzicii așa că am învățat lucrări diverse. Uneori muzicienilor le place să se specializeze într-un domeniu sau altul, ceea ce este un lucru deosebit.

Rep. Vorbind de secolul al XX-lea, de repertoriul pianistic al acestuia și al începutului de veac al XXI-lea ,considerați că există schimbări semnificative?

E.A: Cred că sunt atât de multe posibilități pentru compozitori în prezent încât este foarte

greu să-ți faci o idee generală despre marea muzică. Cred că poți să găsești elemente de la muzica romantică la complexitatea muzicii viitorului, la opusuri vechi, foarte complicate .

Rep. Ce i-ați învăța pe tinerii interpreți?

E.A: Cred că tinerii interpreți din zilele noastre sunt foarte talentați și știu cu mult mai mult decât știam eu când eram tânăr. Sunt sigur că pot face foarte mult. Cred că educația tinerilor muzicieni este din ce în ce mai bună, mai strălucitoare așa că eu sunt impresionat de tinerii pe care-I văd astăzi.

Rep: Aș dori să vă întreb cum puteți păstra echilibrul în interpretările dvs., îmbinând atâtea influențe, spre exemplu rădăcinile dvs poloneze și faptul că sunteți un cetățean al lumii?

E.A: Cred că sunt doar un promotor. Fiecare dintre noi suntem unici, nu-mi fac probleme în a menține echilibrul. Cred că mă văd doar pe mine însumi. Fiecare, în fond, este o combinație între diferite influențe. Unul dintre cei mai mari pianiști și cel care m-a influențat mult este un pianist român- Radu Lupu, așa că mi-ar face plăcere să am o parte de român.

Rep: În afară de concerte și recitaluri în întreaga lume, adesea dăruți din timpul dvs. prietenilor, ceea ce înseamnă muzica de cameră.

E.A: Da, sigur, fac multă muzică de cameră. Este o mare bucurie deoarece te afli pe scenă

cu prietenii tăi. Cu adevărat cânt doar cu prietenii, nu este nimic mai frumos decât să împărți scena cu prietenii tăi. Este un sentiment cu totul deosebit.

Creatori despre creatori

Interviu cu compozitorul Roman Vlad

Rep: Primul nostru ghid este compozitorul, muzicologul și managerul Roman Vlad care și-a desfășurat activitatea artistică într-un spațiu spiritual complex- Italia interbelică în care neoclasicismul co-exista cu avangarda. Roman Vlad, o personalitate care s-a afirmat pe multiple planuri având ca centru de gravitație compoziția.

Astăzi ne vom opri asupra întâlnirii dvs. cu Dinu Lipatti, un mare artist despre care Nadia Boulanger afirma: " În compozițiile sale, a căror importanță încă nu a fost evaluată cu precizie, găsim aceleași semne profunde de personalitate și aceeași perfecțiune de realizare". Așadar, maestre Roman Vlad, l-ați cunoscut pe Dinu Lipatti în Italia unor ani de răscruce. Ce amintiri vă leagă de acest muzician ?

Roman Vlad: Pe Dinu Lipatti l-am cunoscut în timpul războiului, la Roma, la Academia României înființată acolo de Vasile Părvan. Era

foarte tânăr atunci, avea 22 sau 23 de ani și era însoțit de mama sa. I-am admirat imediat valențele atunci când a cântat la St. Cecilia, Concertino în stil clasic avându-l ca dirijor pe George Georgescu. Ceva mai târziu a susținut un alt concert la sala Academiei unde a interpretat, ca bis, celebrul coral de Johann Sebastian Bach, în transcrierea sa. O pagină bachiană pe care Dinu Lipatti o cânta într-un mod absolut sublim, transfigurat, de neuitat. Si eu am realizat o transcriere a acestui coral care amintește de cea a lui Dinu Lipatti. În decursul acelor zile, am stat mult de vorbă și am comentat mult despre muzică împreună cu Lipatti. Aceste întâlniri au fost "surprinse" de pictorul Drăgulescu care ne-a desenat, pe mine cântând la pian și pe Dinu Lipatti stând în picioare și ascultând. Interpretam atunci "Sinfonietta" și "Unde ești Enoh?" o lucrare pentru orchestră mare și cor pe textul lui Lucian Blaga. George Georgescu a promis că o va dirija dar acest lucru nu s-a mai întâmplat.

Rep: D. Lipatti era descris în cronicile timpului având o privire extrem de profundă, cu o tehnică pianistică absolut impecabilă. De asemenea, era un om de mare generozitate atât cu elevii săi cât și cu cei din jur. Printre aceștia v-ați aflat și dvs.

R.V: Intr-adevăr. Avea o privire extraordinară, care pătrundea în profunzime, iar ochi săi catifelati emanau un calm sublim. Nu era deloc un om pasiv însă avea o liniște sufletească aparte. În privința generozității pot

spune că și eu am avut parte de ea. Deși nu mi-a promis nimic, dar mi-a cerut copii ale câtorva lucrări compuse de mine, am avut marea surpriză ca un an mai târziu să primesc acasă niște bani pe care-i câștigasem obținând Premiul întâi "G.Enescu". Cum s-a întâmplat aceasta? Foarte simplu...Dinu Lipatti mi-a prezentat partiturile la concurs și grație acestui gest eu am obținut premiul. Un gest de o generozitate de neuitat.

Rep: Creația lui Johann Sebastian Bach l-a influențat foarte mult pe Dinu Lipatti, poate a fost chiar un leit-motiv al carierei sale?

R.V: A avut o carieră scurtă, însă a fermecat întotdeauna publicul cu Bach-ul său. Când începea să-i cante muzica aveai senzația că sunetele se vor sui la cer.(Jesus meine freude).

Rep: După război l-ați mai văzut?

R.V: Din păcate nu, pentru că după 1940 a urmat o perioadă mai dificilă pentru mine și nu am mai călătorit prea mult.

Rep: Pe lângă Dinu Lipatti pe cine ați mai cunoscut?

R.V: Pe Ionel Perlea, o altă personalitate a secolului al XX-lea de la a cărei naștere s-au împlinit 100 de ani, în anul 2000.

Rep: Despre aparițiile sale dirijorale Theodor Grigoriu consemna următoarele în 1969:

"Concertele Perlea, momente de trăire intensă și ardentă, s-au gravat în sensibilitatea noastră. Ne-au apropiat de înțelegerea profundă a rosturilor muzicii, slujind cu calm,

specific maștrilor sunetelor, al marilor înțelepți , nimbul ei incandescent. Am fost conduși de el pe cele mai semețe piscuri, la hotarul asprelor înălțimi unde cuvintele nu pot ajunge și chiar aripile poeziei cad obosite. Se întind spații vaste, frumusețile nepieritoare ale muzicii. Stiam de existența lor, dar nu fusesem niciodată atât de aproape . Către ele Ionel Perlea ne-a deschis o poartă. Marea sa vocație dădea gestului ceva firesc, în noblețea și eleganța lui vibra o caldă generozitate. Nimeni ca el nu va mai știi să cheme din străfundurile noastre glasurile răscolitoare ale muzicii identice celor de pe înălțimi. Nimeni ca el nu va mai sluji atât de modest și măreț”.

-.: Ionel Perlea s-a format la școala românească, avându-i ca mentori pe Mihail Jora și Mihail Andricu. O răscruce de drumuri l-a făcut să se îndrepte spre cariera dirijorală dar și spre un univers al creației cu totul de excepție.

R,V: Pe Ionel Perlea l-am cunoscut în 1945 tot la Roma. Deși a fost dirijor la Filarmonica “G.Enescu” din București, la Operă și la Radio, din 1944 a avut mari probleme politice. Datorită lui Arturo Toscanini, a reușit să plece din Romania, a ajuns în Italia și a dirijat cele mai importante orchestre italiene. A făcut imediat senzație, însă s-a impus cu adevărat în toamna anului 1945, la Roma, când după război s-a organizat primul mare Festival muzical. Atunci a fost pentru prima dată prezentat și primul meu balet “Dama cu camelii”, primul

succes care mi-a confirmat cariera. Ionel Perlea a strălucit în spectacolul "Don Giovanni" de Wolfgang Amadeus Mozart, unde l-a avut printre protagoniști pe tenorul roman Petre Munteanu în rolul lui Don Ottavio. Acesta a fost triumful lui Ionel Perlea. Timp de doi ani a dirijat aproape toate orchestrele importante din Italia, apoi a plecat în America.

Rep. Pe lângă cariera dirijorală, Ionel Perlea a rămas în istoria muzicii și prin creația sa un punct de reper al veacului al XX-lea. Centrul de greutate al preocupărilor dirijorului Ionel Perlea l-a reprezentat genului liric.

R.V: În timpul celor doi ani petrecuți în Italia, l-am întâlnit foarte des. Din creația sa am păstrat Cvartetul op.10 (cel care de curând a fost orchestrat de Therodor Grigoriu în Muzica op.10), o piesă foarte importantă, din nefericire nu prea mult abordată în recitaluri.

Interviu despre Igor Strawinski

Rep: Stimate maestre Roman Vlad ce amănunte ne veți oferi despre ultima parte a creației lui Igor Strawinski, care în cartea dvs., tradusă în limba română în 1960, nu apar înscrise? Se remarcă o esențializare a gestului creator, o decantare, o chintesență a întregului lui stil și implicit a spiritualității europene?

R.V: Este perioada când Igor Strawinski se folosea de tehnica celor 12 sunete dispuse în serii dodecafonice, dar într-un sens deosebit

față de Arnold Schonberg. Strawinski anume nu a apelat la atonalism pentru că în esență sa nu a fost atonal. Chiar și A. Schonberg spunea : "eu sunt un muzician și nu am de a face cu A-tonalitatea, așa cum nici Lumina nu poate fi A-spectarală". Igor Strawinski afirma că se poate opune tonalității dar nu o poate elimina, că poate compune un demers sonor care se opune atracției tonalității polarizate, ar nu poate elimina tonalitatea. Conceptul se poate explicita, se poate ascunde sau se poate utiliza polaritatea, un fel de a dispune sunetele în jurul unui pol - tonica. Cu alte cuvinte apela la acorduri de 3 sau 4 sunete cu tendința spre dodecafonie triadică, spre o sinteză. În acele timpuri, muzica dodecafonică era privită ca un fel de sinteză.

Așa cum scriam și în cartea "Istoria muzicii dodecafonice" publicată în românește de Viorel Munteanu, una dintre tragedii este aceea că prea repede s-a considerat că tehnica este învechită. De aceea, au fost și momente de haos, în jumătatea a doua a secolului al XX-lea, care au produs varii reacții îndreptate spre o nouă simplitate care este ceva exagerat, ceva anti-istoric.

Rep: Ce părere aveți despre importanța capodoperei sale "Le sacre du printemps"? Chiar Igor Strawinski mărturisea: " În tumultul opiniilor contradictorii, prietenul meu Maurice Ravel, a fost aproape singurul care a intervenit pentru a pune lucrurile la punct . El a știut să

vadă și a spus că noutatea lucrării nu constă în scriitură ci în entitatea muzicii” .

R.V: Din păcate cred că nici I.Strawinski nu și-a dat seama de importanța istorică a structurii acestei partituri .

Rep: Se știe că I Strawinski și-a “focalizat” gândul muzical spre câteva tipuri de polaritate dodecafonică dar și spre integrarea preocupărilor sale religioase. In ce lucrări se remarcă aceste aspecte?

R.V: In cantata –Sancte,Threni-Eremia Porfetul, Potopul, Cantata-Abraham și Isaac și în Recviemul scris chiar pentru el. De fapt, religiozitatea sa se afirmă în fiecare perioadă. De pildă, în “Le sacre du Printemps” este una de tip păgân, ca pe urmă să devină una creștină în cantate și misse. În ultimele opusuri credința este mai mult îndreptată spre speranță.

Rep: Din punctul de vedere al expresivității “Ptopul” a fost alăturat celui imprevonant “ Le sacre du Printemps”. In creația lui I.Strawinski poemul vocal simfonic “Potopul” și-a conturat un loc aparte.

R.V: Un exemplu de religiozitate este și acea “Elegie pentru moartea Președintelui Kennedy” scrisă pe un text minunat :“Cerurile rămân în tăcere”.

Rep: Un alt exemplu ar fi acel opus grandios-“Simfonia Psalmilor”.Cred că punctul culminant al spiritului de decantare al marelui artist este atins în această partitură.

R.V: Este extrem de concentrată și într-un fel reprezintă admirația pe care I.Strawinski a avut-o față de Anton Webern. O admirație care a fost reciprocă pentru că și Webern îl aprecia pe Strawinski, mai ales îi plăcea o lucrare pentru trei clarinete și voce compusă în 1918 și intitulată " L'évertois du chat".

Rep ;De fapt, A.Schonberg, A.Webern și I.Strawinski sunt poli ai secolului al XX-lea iar pe anumite meridiane, se regăsesc structuri ale aceleiași substanțe muzicale, în special în ceea ce privește maxima economie a mijloacelor de expresie. Se remarcă o "purificare " a scriiturii muzicale?

R.V: Creatorii din acea vreme tind spre o epurare, spre o condesare, spre o esențializare a demersului sonor. Este un fenomen care îi privește pe toți , chiar dacă au temperamente și caractere diferite. Se poate spune că și A.Schonberg și A.Berg și A.Webern, dar și mulți alții au reînnoit mijloacele muzicale mergînd spre o maximă profunzime. Igor Strawinski, însă, era "spiritul timpului" . Intotdeauna m-a impresionat personalitatea sa în relație cu societatea, tragedia individului în colectivitate. Aceasta este tema existenței umane în secolul al XX-lea și se oglindește în special la I.Strawinski. Poate de aceea este artistul care reprezintă perfect și profund veacul trecut.

Rep :Este ceva deosebit, pentru că într-un fel vine în contradicție cu tot ceea ce impunea Scoala de la Darmstadt?

R.V: Desigur, Scoala de la Darmstadt a fost foarte importantă și a produs compozitori reprezentativi, dar în momentul de față s-a epuizat. Nu vreau să fiu categoric, dar abia peste alte secole, se va observa ce va rămâne din Scoala de la Darmstadt sau ce va ramane din I.Strawinski. In unele din compozițiile mele am anticipat tendințele acestei școli (i-am cunoscut bine pe P.Boulez, Stockhausen, Luigi Nono, Bruno Maderna), însă la un moment dat m-am razgandit, pentru că am încercat ca în viață să LUPT PENTRU CEVA și nu împotriva.

Rep: Este foarte interesant ce afirmați, pentru că un coleg de generație- K.Penderecki, atunci cand i s-a oferit ocazia de a alege o bursă, a preferat să meargă în Italia și nu la Scoala din Darmstadt, pentru că încă din anii' 60 se pare că își epuizase cumva energiile de înnoire.

Rep: Alfredo Casella a fost una dintre cele mai marcante personalități ale veacului al XX-lea nu numai pentru spațiul cultural italian dar și pentru cel european. Pentru maestrul R.Vlad, întâlnirea cu Alfredo Casella a însemnat foarte mult, mai ales în definirea actului creator.

R.V: A.Casella a fost maestrul cu care am obținut diploma la Academia Națională Santa Cecilia din Roma între anii 1941-1942. A fost foarte important ca maestru de pian și de

compoziție. În acel timp, în Europa nu prea aveai cu cine să studiezi pentru că Alban Berg era mort, A.Schonberg era în America, I.Strawinski și B.Bartok erau pe cale de a emigra. Alfredo Casella era un mare artist care colabora cu multe asociații din Italia, Franța , Rusia, Romania și Cernăuți. Din această pricină i s-au reproșat multe lucruri. A avut un impact foarte puternic pentru că după ce am terminat studiile la Cernăuți cu Liviu Rusu și Dietrich Nafti, am plecat să mă perfecționez cu un muzician (pianist și compozitor) cu o deschidere artistică internațională, așa cum era Alfredo Casella.. Astfel că am decis să încerc la Roma unde știam că A.Casella ținea cursuri de perfecționare. Am dat concursul dar nu mai erau locuri. Când A.Casella m-a văzut și m-a întrebat de unde sunt eu i-am răspuns că sunt din România. A exclamat atunci: "Ah! România! Tara celui mai mare prieten si binefăcător al meu-George Enescu. " Intr-adevăr A.Casella, a fost coleg cu G.Enescu și cu M .Ravel la clasa lui G.Faure , au fost buni prieteni și au cântat mult împreună muzică camerală (trio) .De asemenea, A.Casella i-a dedicat prima sa simfonie lui G.Enescu și invers.

Rep: Cum era relația profesor-student?

R.V: A.Casella a fost nu numai un maestru în arta sonoră ci și în cea a vieții. Intodeauna ne sfătuia ca fiecare să-și găsească propriul drum și propriul limbaj sonor, să nu imităm pe cineva. Prin sfaturile sale, chiar dacă eram de opinii diferite și chiar dacă fiecare compunea

Într-un cu totul alt stil, ne ajuta să ne găsim personalitatea fără a ne influența cu muzica sa. A fost o mare lecție pentru mine. A.Casella a fost acel artist care nu a încercat să facă din elevi copii proaste ale sale .

Rep: Ce noutate conținea limbajul artistului A.Casella?

R.V: A fost primul compozitor care în 1912 a utilizat integral dodecafonsimul, apoi a devenit neoclasic, dar nu a uitat niciodată "experiența" dodecafonică. A introdus în muzica italiană a veacului al XIX-lea, care era dominată de genul liric (Rossini,Bellini), muzica simfonică și de cameră. Alături de Malipiero, Casella și alții, Busoni a realizat o reformă a muzicii italiene, re-creând un repertoriu simfonic și de cameră. De asemenea, el a fost cel care a redescoperit muzica lui A.Vivaldi. A organizat în 1939 primul Festival "Vivaldi" la Siena. A fost un mare eveniment. Tot atunci au fost interpretate partituri de A.Scarlatti și Clementi (opusuri descoperite de A.Casella în Biblioteca mare din New-York).

Rep: Mulți creatori s-au apropiat de această muzică veche. Poate că această idee de post-modernism, de revigorare a unor curente uitate a fost prezentă și în creația lui A.Casella. Se știe că a adus un omagiu lui Domenico Scarlatti prin suita pentru pian și orchestră "Scarlattiana". A.Casella a parcurs un traseu creator extrem de interesant, de la o strălucitoare cutezanță de a se lupta cu tonalitatea și conceptul tonal la dodecafonism,

la un neoclasicism de maximă profunzime și cu rezonanțe peste timp. În acest context, cum a influențat A. Casella gândirea muzicală din cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea?

R.V: În mod profund pentru că a dat impulsul cel mai puternic pentru crearea unei muzici italiene cu un caracter internațional, dar cu rădăcini îndreptate spre folclor. A fost un exemplu pentru arta ilatină contemporană cum a fost și G.Enescu pentru cultura românească. De asemenea, a apelat la pan-tonalitate și la stilul modal. Datorită intervenției sale au intrat în circuit 113 moduri heptatonice pe care le calculase F.Busoni.

Rep: În această perioadă, pe cine ați mai cunoscut prin intermediul lui A.Casella?

R.V: Grație lui A.Casella l-am întâlnit și pe Bela Bartok. Acesta a trecut prin Roma în drumul său spre America. Maestrul meu l-a povestit că are un elev care tocmai îi interpreta unele dintre compoziții "Sonatina pe teme românești". A fost curios și a venit să mă asculte. Tot atunci a trecut și I.Strawinski. De asemenea, tot grație lui A.Casella, am studiat muzica lui Busoni și am cântat împreună la două pianе "Fantezia concertantă" Am cunoscut-o chiar și pe văduva lui Busoni (Gerda) . Busoni a fost o personalitate pe care am apreciat-o, a fost un compozitor important, chiar dacă acum este mai neglijat cum de altfel este toată generația italiană care s-a născut în anii' 80 ai secolului al XIX-lea: Casella, Pizzetti,

Malipiero. Singurul care este cântat peste tot a rămas O.Respighi.

Rep :Pentru mulți dintre noi F.Busoni a rămas printre cei mai fideli admiratori ai creației J.S.Bach. Nemuritoare au rămas transcripțiile pe care le-a realizat asupra unor corale; opusuri interpretate cu atâta profunzime de D.Lipatti. Se poate spune că opera lui Busoni este mai puțin spectaculoasă decât a celorlalți colegi ai săi, dar poate mai profundă din punct de vedere al gestului și al acurateții muzicale.

Rep: A.Schonberg este un reper pentru întreaga artă componistică a debutului de secol al XX-lea. Ce amănunte ne oferiți despre acest artist?

R.V: Pe A.Schonberg nu l-am cunoscut personal, ca pe I.Strawinski sau B.Bartok. Am avut ocazia, însă, să-i cunosc familia, pe soția sa Gertrude, pe fiica sa- Nuria și pe soțul acesteia Luigi Nono. Nu am avut cum să ne întâlnim pentru că A.Schonberg a plecat din Germania spre Spania și apoi spre S.U.A. De muzica lui m-am apropiat mai mult în 1964 când am organizat Festivalul "Maggio Fiorentino", dedicat expresionismului. O mare parte a programului a cuprins lucrările sale. Atunci, i-am cerut soției sale, Gertrude, unele compoziții care nu erau prea cunoscute. D-na Schonberg a venit la Florența și împreună cu alți colaboratori a contribuit la organizarea

acestui eveniment prin intermediul căruia publicul îl descoperea pe A.Schonberg ca muzician și ca pictor, o artă de care a fost foarte interesat.

Rep: Ce origini credeți că avea creația lui A.Schonberg? Se încadra într-un post-romantism de factură specială, înveșmântat în mijloace economice reduse?

R.V: Când și-a început activitatea la Viena sfârșitului de secol al XIX-lea, A.Schonberg a pornit de la Johannes Brahms și R.Wagner. În acea vreme, lumea muzicală era împărțită între cei doi artiști menționați, iar A.Schonberg a luptat împotriva acestei "împărțiri", afirmând că indiferent dacă cei doi erau încadrați în alte curente ca stil și personalitate, aveau în comun dragostea pentru Muzică. În afară de acest aspect, la începuturile carierei sale A.Schonberg a fost influențat de cei doi artiști, mai ales în "Noapte transfigurată" compusă în ultimul an al veacului al XIX-lea. Totodată există și elemente impresioniste, însă fără a le fi preluat de la Cl.Debussy sau M.Ravel, așa cum au făcut contemporanii săi, I.Strawinski sau A.Berg.

Rep: De fapt, A.Schonberg a reușit să impună un alt mod de gândire axat pe o altă structură a organizării materialului sonor, pe o altă armonie.

R.V: Evoluția sa, în privința transformării limbajului a fost extrem de rapidă. De exemplu, în cazul armoniei, pornind de la cea a lui R.Wagner, (care a depășit vechea organizare a gamelor din 7 sunete, majore sau minore)

A.Schonberg a "cucerit" spațiul celor 12 sunete, spațiul dodecafonic. A fost o dezvoltare dusă până la extreme. Poate că era scris în istoria muzicii apusene din Europa să se ajungă la acest tip de structură, pentru că era imposibil să nu apeleze la cele 12 sunete neîntrebuințate până atunci. În 1911, A.Schonberg a scris un "Tratat de armonie" foarte important unde se regăsesc câteva idei interesante. Printre ele și cea în care se semnalează faptul că un compozitor poate apela la diverse acorduri (de șase sau mai multe sunete) în funcție de sensul muzical, că un creator trebuie să caute întotdeauna altceva, în special alte armonii care să fie valabile chiar dacă atunci nu erau teoretizate. (armonii care au fost uzitate și de A.Berg, A.Webern, B.Bartok, și chiar G.Puccini) Era convins că orice capodoperă este elaborată nu pe baza unor legi stabilite sau a unei gramatici adecvate, ci în funcție de simțul sensului muzical. Ulterior, după ce a apărut "fenomenul" actului creator, se va cristaliza și "gramatica". Astfel, prin 1924-25, s-au definitivat teoria și școala sa, deși A.Schonberg nu a acceptat ideea de a fi încadrat ca un compozitor - dodecafonic. Pentru el, dodecafonismul - serial nu era un sistem ci doar o metodă de compoziție ca oricare altele. Era de acord că încă se mai putea scrie multă muzică în Do major. Nu a fost un artist radical, precum P.Boulez care spunea că numai demersul sonor cu 12 sunete are o actualitate, iar restul nu mai contează. În altă ordine de

idei, A.Schonberg nu s-a considerat un compozitor-atonal. Adesea mărturisea că este un creator care a scris muzică și care nu are nimic de a face cu atonalitatea. Precum Lumina nu poate fi a-spectrală nici Muzica nu poate fi a-tonală. Era un artist care mai degrabă înclina spre pan-tonalitate. Adică, dacă în vechile stiluri un sunet era centrul tonal, în pan-tonalitate fiecare sunet poate avea această funcție. Un exemplu semnificativ este Cvartetul său nr.2 cu soprană sau mezzosoprană, unde depășește spațiul tradițional heptatonic (de 7 sunete) lămurind atmosfera prin următoarele cuvinte "respiră aerul de pe altă planetă".

Rep: Existența acestei pan-tonalități poate proveni dintr-o accentuare a expresiei, a expresivității, dintr-o subliniere a sentimentelor sau poate corespunde "frământărilor" muzicale resimțite la Viena. Să reamintim că în acea perioadă un alt mare creator, Gustav Mahler, a încercat să "spargă" planul arhitectural.

R.V: Si G.Mahler a avut un rol important în ceea ce privește drumul creator al contemporanilor săi: A.Schonberg și A.Berg. Din nefericire a murit mult prea repede.

Rep: Ce alte structuri se mai remarcă la A.Schonberg?

R.V: Cele neoclasice. .De fapt, alături de Schoenberg, A.Berg și A.Webern au încercat să abordeze formele clasice- de sonată, de dans, dar cu un conținut și detalii total diferite. Cu alte cuvinte, perspectiva s-a răsturnat pentru că mult timp I.Strawinski a fost considerat un

neoclastic și A.Schonberg un revoluționar. Apoi, când a apărut P. Boulez, I.Strawinski a devenit revoluționar iar A.Schonberg neoclastic. Diversele tendințe, însă, se regăsesc la toți marii creatori.

Rep :Care erau relațiile lui A.Schonberg cu contemporanii săi?

R.V: Prin anii 1912-13 A.Schonberg a locuit în Elveția unde l-a întâlnit pe M.Ravel cu care a lucrat la completarea operei "Hovanscina" de Modest Mussorgski. În același timp, la Berlin, i-a fost reprezentată "Pierre Lunaire", una dintre importantele sale lucrări din perioada de maturitate. La acea reprezentare a participat și I.Strawinski care a fost foarte entuziasmat, considerându-l pe A.Schonberg "elementul cel mai important al plexului solar" și totodată cel mai important fenomen din muzica europeană. De altfel, I.Strawinski le-a scris prietenilor săi din St.Petersburg să-i programeze opusul și i-a povestit lui M.Ravel despre puternica impresie pe care i-a lăsat-o partitura. Se pare că aflat sub această impresie, M.Ravel ar fi creat "Cântece pe versuri de Mallarme". Din păcate, în timp, relația dintre I.Strawinski și A.Schonberg s-a deteriorat. După moartea lui A.Schonberg, I.Strawinski și-a încheiat cariera cu opusuri axate pe metoda dodecafonică-serială (ca în cazul "Le sacre du printemps ", o partitură pre-dodecafonică, având un fel de serialitate mai elastică). Deși I.Strawinski a devenit celebru și a avut succes, A.Schonberg a fost un artist de o mare

importanță istorică. Prin toată creația sa a reușit să realizeze o relație strânsă cu istoria, cu evenimentele veacului al XX-lea. Intr-un fel, el a oglindit tragediile și dramele timpului său (ca protest la tot ce s-a întâmplat în Germania, deși s-a născut creștin s-a întors în comunitatea evreiască). Se pare că A.Schonberg s-a simțit ca un profet din Vechiul Testament, pentru că a prevăzut tot ceea ce se va petrece în zilele noastre. Este de necrezut ! A fost o personalitate extrem de puternică și de importantă.

Interviu despre Bela Bartok

Rep: B.Bartok a fost un alt reper important al secolului al XX-lea.

R.V: A fost un reper al componisticii, al moralității și concepției de a fi un cetățean european și universal. A fost un adevărat exemplu pentru artiști și nu numai, pentru cetățenii lumii de astăzi.

Rep: Când a fost remarcat?

R.V: În 1908, la Berlin, de către Feruccio Busoni. În acel an, B.Bartok a venit la Berlin cu câteva compoziții ale sale. După ce le-a audiat Busoni a exclamat: " În sfârșit ceva cu totul nou!".

Rep: L-ați cunoscut personal?

R.V: Am avut acest noroc. La Roma, l-am ascultat și l-am întâlnit de două ori în 1938 și

1939. În 1938, în cadrul stagiunii de concerte de la Academia Santa Cecilia din Roma, l-am ascultat împreună cu soția sa- Rita Pastuori - și anul următor cu un mare violonist, era vorba despre Szighetty.

B.Bartok a fost bun prieten cu A.Casella și așa cum am mai amintit a fost încântat de interpretarea pe care am realizat-o Suitei sale op.14. Ceva mai târziu am cântat și Sonatina pe motive românești. În același timp, și eu am compus Sinfonietta, lucrare în care am apelat la unele colinde din Bihor.Tot din colecțiile sale de folclor am ales și patru colinde din Transilvania pentru câteva coruri a capella, feminin, bărbătesc și mixt.

Rep :Este interesantă dubla sa sorginte-românească și ungurească.

R.V: B.Bartok a fost un mare prieten al României, fiind de origine etnică maghiară născut în Transilvania. Ceva mai târziu a fost și membru al Academiei din București, ceea ce l-a provocat mari neplăceri în Ungaria aflată sub regimul lui Horty ,(pentru că făcuse parte împreună cu Kodaly din guvernul de stânga, a provocat dușmănia guvernelor ce s-au instalat după 1940) Astfel a plecat în America unde a și murit de leucemie în 1945.

În plan artistic, B.Bartok a fost interesat și a iubit folclorul din Transilvania, pe cel românesc și pe cel maghiar.

Rep: De fapt, B.Bartok, în ceea ce privește folclorul, s-a apropiat de G.Enescu, pentru că amândoi au fost preocupați de transpunerea în muzică a etosului popular, bineînțeles, fiecare în maniera sa.

R.V: Pentru el folclorul a fost un izvor de inspirație, a fost nu numai un obiect de cercetare științifică dar și sursa sa melodică . A fost inima și sufletul muzicii sale, a concepției sale artistice. A reușit să confere o interpretare transcendentă a folclorului. Din această cauză chiar și compozițiile sale apropiate de expresionism sau cele abstracte păstrează filonul autentic. In acest fapt stă forța sa. Nu de puține ori I s-a reproșat această legătură de folclor.

Rep : B.Bartok a compus foarte multe lucrări inspirate de folclorul românesc, mai ales cele destinate viorii și pianului. Poate legătura transcendentă dintre el și G.Enescu a determinat scrierea lor?

R.V: Sunt multe puncte de contact cu G.Enescu, folclorul fiind numitorul lor comun dar și vioara, pentru care a creat concertele sale .

Rep : Există însă o mare diferență între cei doi creatori?

R.V: Da, ca temperament. B.Bartok era ca un vulcan care izbucnește, pe când G. Enescu era liric, meditativ, contemplativ.

Rep: Poate prin aceste explozii vulcanice, B.Bartok a reușit să pătrundă profund în universul folclorului românesc, explozii reflectate mai ales în Rapsodiile pentru vioară sau în Dansurile românești. Într-un fel, B.Bartok a expus acel arhetip universal al folclorului.

R.V: Prin muzica sa, prin comportamentul său și concepțiile sale Bartok a dat un exemplu de înfrățire a neamurilor. Iubea poporul maghiar dar avea un sentiment de frăție pentru România, dar și pentru Cehia, Slovacia și alte Țări balcanice. Era un om extraordinar. Exemplul acestor întrepătrunderi se constată și în Suita op.14, în care în prima parte a apelat la folclorul Românesc iar în mișcarea a treia a introdus teme din Algeria, țară pe care a vizitat-o în anul 1916.

Rep: Să amintim că B.Bartok a realizat și câteva culegeri de foclor, din Transilvania, Bihor și Maramureș. A descoperit acel cântec lung-doina. Oare există aceste tipuri în creația sa?

R.V: Si eu le-am studiat și am apelat de multe ori la ele în compozițiile mele. A sesizat foarte bine acel parlando rubato, cum îi spunea Constantin Brăiloiu.

Rep: Ce alte tendințe se mai observă în creația lui B.Bartok? A reușit o sinteză între stilurile tradiționale și cele moderne ale vremii?

R.V: O astfel de sinteză a reușit-o în cvartetele sale. Poate în afară de A.Schonberg, B.Bartok a știut să preia experiența ultimelor cvartete ale lui L.v.Beethoven și să le continue așa cum nu au făcut-o nici R.Schumann, nici J.Brahms. Este o sinteză între trecut și prezent și una către viitor.

Rep: Există la B.bartok și elemente expresioniste?

R.V: B.Bartok era apropiat de această tendință nu atât prin stil cât prin expresie, deși a avut și un moment neoclasic ceva mai târziu. De pildă, "Mandarinul miraculos", mai mult decât "Castelul Prințului Barbă Albastră" este foarte aproape de expresionism. În 1964, când eram director al Operei din Florența și al Festivalului "Maggio fiorentino", am programat "Mandarinul miraculos". Coregrafia a fost semnată de un mare artist al genului –Aurel Miloș (legat și el atât de Ungaria cât și de România). A fost primul coregraf care a realizat pe scenă partitura amintită în Italia, la Teatrul La Scala din Milano în 1942, apoi la Roma și mai târziu la Florența.

Rep: O înclinație spre expresionism explicabilă și datorită faptului că în Ungaria arta în general și în special arta plastică era orientată spre un expresionism profund și intens .

R.V: Pe lângă Mandarinul miraculos, această tendință se mai observă și în ultima

parte a Suitei op.14 care este pur și simplu înghețată din punct de vedere corporal și în care sufletul este rece ca gheața, transcendent, absolut, metafizic. Într-un fel se apropie de expresionismul spiritual specific lui Kandinski.

Rep: Ce se mai poate spune despre muzica lui B.Bartok?

R.V: Indiferent de sursa de inspirație, de stilul abordat, muzica sa este construită în proporții care tind spre numărul de aur, pe seriile Fibonaceene, pe secțiunea de aur. Astfel, arta sa este una care corespunde într-un mod ideal acestor proporții. Un exemplu adecvat este o lucrare pe care eu o iubesc și o admir foarte mult "Muzica pentru instrumente de coarde, percuție și celestă".

Rep: Cum ați caracteriza personalitatea acestui artist?

R.V: L-am admirat foarte mult, dovadă fiind și faptul că la Roma am ținut discursul de comemorare a sa. A fost un om mare, un artist la fel de mare și un profet al înfrățirii dintre popoare. Valențe care se oglindesc în muzica sa și care I-au conferit nu numai originalitate dar și actualitate.

Interviu cu Roman Vlad despre Paul Hindemith

Rep: Ce reprezintă P.Hindemith pentru arta secolului al XX-lea?

R.V: P.Hindemith a fost unul dintre reprezentanții curentului neo-clasic dintre cele două războaie mondiale, nu numai în Germania dar și în Europa și pe plan mondial.

Îmi aduc aminte că pe la începutul carierei sale, pe la sfârșitul primului război mondial, în jurul anului 1920 și P.Hindemith făcea parte din grupul compozitorilor care intrau în sfera așa-numitului expresionism. Scrisese atunci mai multe lucrări, printre care și o operă pe textul pictorului Oscar Kokoska-"Asasinii, speranța evreilor"- un titlu foarte expresionist. Cel mai mult am iubit, din această perioadă a sa, cilcul de lieduri pentru voce și pian intitulat "Viața Sfintei Fecioare Maria", pe versuri de Reine Maria Rilke. Mai târziu, prin 1930, P.Hindemith și-a schimbat direcția și stilul devenind neo-clasic. Nu mai era obiectivist, nu mai dorea să aibe contact cu expresionismul. A schimbat muzica. Am apreciat această primă versiune a compozițiilor sale din acea epocă. Prin anii 1938-1939, când abia sosisem la Roma, la Teatro dell arte, cântam multe dintre

piesele sale, iar în anii 1941-1942 am studiat cea de a doua sa sonată pentru pian. A fost o perioadă grea, pentru că P.Hindemith era deja trecut pe lista neagră, emigrase din Germania, așa încât nu se mai cânta în Germania nici în U.R.S.S.,

din când în când, în Italia, opusurile sale făcându-se auzite.

În anul 1964 organizând Festivalul de la Florența – Maggio musicale - dedicat expresionismului m-am gândit că ar fi fost necesar să înscriu în program și unele compoziții ale lui P.Hindemith din acea perioadă. Compozitorul, nu dorea, însă, acest lucru. Îmi aduc aminte că în decembrie 1963, pe data de 18 sau de 19, în ajunul sărbătorii de Crăciun, P.Hindemith a sosit la Roma ca să dirijeze un concert la Radio. L-am întâlnit la Hotelul Flora, astăzi Via Venetto, unde se afla împreună cu soția sa. I-am spus atunci: "Maestre, nu e posibil să întocmim un festival dedicat expresionsimului și să nu fie programată nici o compoziție a dvs !". El mi-a răspuns: " Da, dar acelea sunt compoziții vechi și mie nu-mi plac. Nu vreau". Am insistat foarte mult și la sfârșit mi-a spus: " Ei bine, am o lucrare din anul 1922 și am făcut acum o versiune nouă. Este o partitură pentru voce feminină, două viori și două violoncele. Se numește "Moartea morții". Dacă vreți pe aceasta o puteți programa în onoarea mea". Eu am afirmat: "Bine, dacă nu se poate altceva, am să o programez pe aceasta". P.Hindemith a

mai adăugat că îi va scrie editorului său să-mi trimită lucrarea. La 28 decembrie ascult la Radio o veste! P.Hindemith a murit!. Ei, acum mi-am spus, vai de mine, sigur îmi părea rău că a murit dar îmi părea și mai rău că nu o să am nici o compoziție de a sa. Dar, două săptămâni mai târziu am primit de la editorul său, cele trei lieduri promise, pe textul unui poet mai puțin cunoscut - Edmund Reineker: "Moarte și nefericire", "Moartea lui Dumnezeu și "Moartea morții". Am fost foarte impresionat și la fel sunt chiar și acum când îmi amintesc pentru că omul acela care era în pragul morții, îmi ceruse să-I cânt în amintirea și onoarea sa tocmai aceste lieduri. Într-un fel a evidențiat acea latură a sa expresionistă, mai puțin cunoscută, pentru că în onoarea sa a dorit să I se cânte opusul menționat iar zece zile mai târziu să moară.

Rep :Se poate afirma că P.Hindemith alături de A.Honegger, Fl.Schimdt, a creat o școală de compoziție în spațiul franco-german?

R.V: Cu A.Honegger ar putea avea contacte, deși compozițiile acestuia sunt neglijate, nu se prea mai cântă astăzi, în schimb cu F.Schimdt mai puțin, pentru că P.Hindemith a fost un compozitor mult mai important decât Fl.Schimdt. Mai degrabă avea multe puncte de contact cu I.Strawinski deși este cu totul altceva. De asemenea, are contacte cu Max Reger, mai ales în ceea ce privește experiența stilului contrapunctic al lui J.S.Bach.

Rep: A compus o replică a Clavecinului bine temperat.

R.V: Un fel de ludus tonalis. Este o culegere de preludii și fugi în spiritul nu numai a Clavecinului bine temperat dar și a Artei fugii. Ceva între cele două partituri.

Rep: Este cântat P.Hindemith în prezent?

R.V: În zilele noastre P.Hindemith se cântă mai mult decât ceilalți contemporani ai săi, mai ales simfonia Armonia lumii sau opera sa Pictorul Matthius. În Italia s-au mai interpretat și opusurile sale expresioniste sau un oratoriu intitulat Sancta Susana.

Rep: Prin intermediul maestrului dvs. A.Casella ați reușit să cunoașteți foarte bine acea lume și bineînțeles amănunte despre P.Hindemith.

R.V: Da, într-adevăr. P.Hindemith era bun prieten cu A.Casella, iar de la maestrul meu am aflat întotdeauna multe știri, ca de pildă că P.Hindemith cânta la violă într-un cvartet.

Rep: Prin perspectiva veacului al XXI-lea îl considerați pe P.Hindemith un inovator?

R.V: NU pot să spun că P.Hindemith a fost un inovator. A fost un compozitor original și a avut și are o importanță ca teoretician, prin lucrările sale teoretice publicate, cum ar fi și "Îndrumare în compoziție". A reprezentat o încercare a unui nou sistem tonal, mai mult po-lar, nu bazat pe gamele diatonice major-minor ci pe diferite moduri și alte combinații armonice posibile în cadrul celor 12 sunete, întotdeauna, însă, cu o definiție tonală. Era împotriva atonalității.

Rep: P.Hindemith a fost o personalitate constantă, cu excepția acelei perioade expresioniste, pentru că a revenit la acel echilibru al clasicismului, redescoperind acea extraordinară arhitectură .Credeti că la începutul de secol XXI această ieșire din pulverizarea gândului muzical, ar fi "lecția" oferită de P.Hindemith?

R.V: NU este lecția care să traseze drumul spre viitor, face parte din tradiția muzicii moderne contemporane. Influența lui P.Hindemith s-a exersat mai mult în trecut. Acum, nu se prea mai simte dar ca orice compozitor care a transmis ceva a rămas în istoria muzicii cu siguranță.

Rep: Dacă ar fi să mai organizați un festival, gen Maggio fiorentino ce lucrări din creația lui P.Hindemith ați include?

R.V: Muzica sa nu trebuie uitată. De aceea, când am avut ocazia am programat-o peste tot pentru că sunt convins că trebuie cultivată. De pildă, iubesc prima versiune a cilcului Vieții Sfintei Fecioare Maria, apoi sonatele pentru pian, muzica sa de cameră dar și operele sale („Matthis der Mahler” îl reprezintă în modul cel mai complet) sau lucrările sale simfonice precum "Variațiuni pe tema chineză din Turandot" de G.Puccini.

Creatori despre interpreți

Interviu cu compozitorul K.Pendereski despre E.Ormandy,Z.Mehta și I.Stern

Rep: În întreaga lume vă sunt interpretate opusurile. Muzicieni deosebiți au colaborat și colaborează cu dvs. Îmi permit să vă lansez o provocare. Aceea de a răsfosi împreună albumul dvs. de amintiri.

K.P: În albumul meu am legat multe file. Am cunoscut multe personalități în cariera mea. Una dintre cele mai importante a fost dirijorul E.Ormandy, pe care l-am întâlnit pe la mijlocul anilor* 60 . Era la Philadelphia la acea vreme conducând una dintre cele mai bune orchestre iar eu am fost invitat în calitate de tânăr compozitor. Pentru mine a fost unul dintre cei mai mari dirijori. Deși avea deja 70 de ani, era foarte interesat de muzica nouă, de cea de avangardă. Cred că a fost printre primii dirijori din S.U.A. care s-a preocupat și a interpretat lucrări contemporane. El mi-a dirijat "Treny, pentru victimele de la Hiroshima" și tot el a realizat premiera americană a opusului meu "Utrenie". Era o personalitate fascinantă, absolut fantastică. Atunci când ne-am întâlnit, am petrecut o săptămână împreună. Îl ajutam în descifrarea partiturii mele deoarece notația pe care o utilizam era extrem de nouă la acea vreme, modernă, neobișnuită iar tehnica pentru

coarde era și ea aparte deoarece le ceream instrumentiștilor să-și folosească instrumentele în anumite momente, ca percuție. La început acest lucru i-a șocat, însă, beneficiind de o asemenea prezența unei asemenea personalități am dus totul la bun sfârșit. E.Ormandy a și înregistrat acest opus pentru casa de discuri RCA.

Rep: Cum a decurs colaborarea cu E.Ormandy.
Dvs. - un tânăr compozitor, el - un maestru al dirijoratului?

K.P: A fost o colaborare foarte ușoară. Ormandy avea mult umor și tot timpul glumea. Nu știai când glumește și când este serios. Repetițiile erau dificile deoarece muzicienii vedeau pentru prima dată o asemenea muzică, iar notația, după cum am subliniat, era complet nouă. Atât E.Ormandy, cât și eu, am explicat cum trebuie cântată muzica și cum trebuie folosite diferitele tipuri de articulație, cum trebuie produse anumite sunete înalte sau grave pe instrumentele lor. Peste jumătate dinte muzicinei aveau instrumente vechi italienești și atunci au glumit spunând că vor merge acasă să aducă alte instrumente mai noi pe care să le folosească pentru interpretarea lucrării mele.

Rep: Alături de opusul dvs. ce alte partituri au mai fost incluse în program?

K.P: Îmi aduc aminte că erau opusuri clasice, familiare publicului, cum ar fi Simfonia a IX-a de A.Dvorak. După interpretarea piesei mele a urmat o liniște desăvârșită. M-am gândit că

auditoriul va pleca. Dar după aceasta au urmat nenumărate aplauze, încât E.Ormandy a trebuit să-mi repete lucrarea.

I.H: După acest concert l-ați mai întâlnit pe E.Ormandy?

K.P: Da, câțiva ani mai târziu când mi-a dirijat "Utrenia" în primă audiție americană. Lucrarea era mai complicată decât precedenta, fiind cu cor, cinci soliști, cu text în limba slavonă veche religioasă, cu orchestră, cu multă percuție. A fost foarte dificil. Eu am ajutat la pregătirea corului. Totul a fost foarte bine iar concertul a fost excelent.

Rep: E.Ormandy obișnuia după concert să meargă la o masă festivă?

K.P: Viața sa era organizată în exclusivitate de soția sa. De obicei, după concert mergea direct acasă, pentru a se odihni. Nu-mi aduc aminte să fi petrecut împreună vreo seară. Era un om în vârstă și după concert sau repetiții prefera să se odihnească.

Rep: Prin intermediul lui E.Ormandy ați avut șansa de a pătrunde în spațiul nord american.

K.P: El a fost printre puținii dirijori interesați de muzica nouă la acea vreme.

Rep Ce altă personalitate este înscrisă în albumul dvs.?

K.P: Z.Mehta un alt mare dirijor care mi-a interpretat multe dintre lucrările mele. Mi-a prezentat Simfonia nr. 1 la Los Angeles, unde era la acea vreme dirijor permanent, iar apoi "De natura sonoris nr.2" opus pe care, de altfel,

i l-am și dedicat, cu Filarmonica din New-York. De asemenea, Simfonia nr.2 îi este dedicată, o lucrare pe care mi-a interpretat-o cu aceeași Filarmonica din New-York în primă audiție. În 1974 am primit comanda de a scrie o piesă pentru aniversarea Națiunilor Unite, cred că pentru cea de a 50-a aniversare. Z.Mehta a interpretat și acest opus. Multe alte lucrări le-a reliazat în compania Filarmonicii din Israel. Pot să afirm că la începuturile carierei mele internaționale, Z.Mehta a fost unul dintre dirijorii care mi-a prezentat multe din lucrările mele.

Rep.Cum colaborați cu Z.Mehta?

K.P: Este foarte prietenos, deschis, plin de umor și prompt. E.Ormandy era un om în vârstă care trebuia să învețe această muzică destul de complicată pentru el, pentru Z.Mehta însă totul era mult mai ușor. Era foarte prompt în acțiunile sale, foarte rapid.

Rep:Iar colaborarea cu muzicinenii din orchestra devenea mult mai ușoară astfel?

K.P: Z.Mehta putea să le explice, deoarece știa exact ceea ce se petrecea în partitură. Cunoștea sensul noii muzici. Îi era mai ușor să înțeleagă muzica timpului său.

Rep: Ce alt artist v-a mai impresionat?

K.P:UN alt muzician american pe care l-am întâlnit și cu care am colaborat intens a fost și I.Stern. Am primit comanda de la Basel să scriu un concert pentru vioară și orchestră . Am decis să-l scriu special pentru I.Stern. În acea vreme trăiam în S.U.A fiind profesor la

Universitatea din Yale, astfel ne-am întâlnit și am discutat fără nici o partitură în față. Am luat cu mine totuși câteva înregistrări de ale mele. Le-a ascultat și s-a decis să-mi cânte lucrarea. Am scris opusul în 1976. După un timp I-am adus partitura concertului. Nu au fost probleme de colaborare. A fost foarte rapid, foarte înțelegător. Era renumit la acea vreme, pentru interpretarea muzicii noi, în special cea nord-americană. A înregistrat concertul meu în compania Orchestrei din Minesotta, dirijor fiind atunci Stanislaw Scrovakevsky.

Rep: I.Stern era o persoană generoasă, dăruia din timpul său tinerilor creatori și interpreți?

K.P: Da, era foarte generos. Îmi aduc aminte că am petrecut multe ore în casa lui, lucrând la realizarea concertului. Încerca să descifreze sensul adevărat al muzicii din partitura mea. Trebuie să recunosc că era foarte prompt, foarte rapid. A fost un mare muzician, un mare tehnician și nu avea probleme în a învăța nici o partitură indiferent cât de dificilă era. Era un artist cu totul special. Era foarte devotat lucrului pe care-l făcea. Era plin de umor. Împreună ne-am petrecut multe ore studiind piesa mea, care este un concert extrem de complex. De-a lungul timpului am cunoscut o mulțime de alte personalități dar I.Stern a rămas cel mai apropiat sufletului meu.

Interpreți despre creatori

Interviu cu Lorry Wallfish

Rep: Pe lângă M.Andricu, M.Negrea și S.Toduță, M.Jora a creat școala românească. De altfel este considerat creatorul liedului și cvartetului românesc. Care a fost întâlnirea dvs. cu Mihail Jora, unul dintre artiștii români care au deschis calea interpretării dar și a creației naționale?

L.W: După studiile cu Ion Chirescu, fondatorul corului "Carmen", am ajuns la M.Jora, o personalitate extraordinară. Un maestru, un mare artist, un mare pedagog care a format o școală, o tradiție transmisă celorlați tineri artiști.

Rep: Cum erau relațiile dintre profesor-student?

L.W: Pe vremea aceea erau alte standarde. Respectul pe care îl aveam era total, necondiționat, fără margini. Nu știu dacă se mai poate aplica la situația de astăzi. Erau relații cordiale și sorbeam cu nesaț orice picătură care ni se dezvăluia. În clasa sa de armonie eram 15,16 elevi. Fiecare temă era corectată, citită la pian de maestrul M.Jora cu cel mai mare detaliu, în amănunt, cu comentarii. Iar atunci când se așeza la pian să ne exemplifice o anumită frază, pentru a ne învăța o structură muzicală din J.S.Bach sau

L.v.Beethoven era ceva extraordinar. Uluitor era atunci când interpreta introducerea la "Matheus Passion"!

Rep: Interesante sunt remarcile dvs. legate de M.Jora în ipostaza sa de profesor de armonie, cel care dăruia din timpul său și acelor care nu urmau cursuri de compoziție.

L.W: O analiză muzicală așa cum o realiza M.Jora era de o importanță capitală chiar și pentru intrumentişii - pianişti, violonişti, violoncelişti.

REp: Ce amănunte ne mai oferiți despre M.Jora?

L.W: S-a vorbit despre M.Jora pedagogul și compozitorul dar mai puțin știu că a fost și un foarte bun pianist. Îmi aduc aminte cu mare precizie de un recital la Sala Dalles, când maestrul o acompania la pian pe Lisette Georgescu interpretând lieduri. Nu mai auzisem până atunci un acompaniment atât de expresiv, de frumos, de poetic. A fost o adevărată desfătare muzicală. Dovadă că după mai bine de jumătate de secol îmi este viu în memorie.

Rep: Împreună cu soțul dvs. I-ați cântat maestrului?

L.W: La sugestia d-rei Musicescu am mers la maestru acasă. Duo-ul nostru deși era încă în fașă făcea progrese remarcabile. Ne-a primit într-un mod amical, plăcut, călduros. I-am cântat o parte dintr-un program de recital, iar

M.Jora ne-a apreciat foarte mult. Apoi, d-na Jora, o adevărată domniță, ne-a tratat cu ceai și prăjiturile. Era mare lucru pentru noi, care eram atât de tineri și neexperimentați să fim primiți și tratați cu o asemenea căldură și mai ales să ne bucurăm de prietenia unui maestru. Ni s-a umplut sufletul de căldură și speranță.

Rep: Sunteți o promotoare a creației românești interbelice. Ce părere aveți despre integrarea opusurilor lui M.Jora în contextul internațional?

L.W: Nu este cunoscut destul, cu toate acestea, însă, am reușit să stimulez câțiva pianiști români pentru suita delicioasă "Joux, joux pour Ma dame" . A fost cântată în America la Boston. Apoi, în cadrul concertelor organizate de societatea "G. Enescu", am inclus și lucrări de M.Jora (lieder), pe lângă partituri de M. Marbe (Sonate pentru pian), P.Constantinescu (Sonatina), D.Lipatti (Dansuri românești pentru două pian) Am încercat să fac tot ceea ce pot. Desigur, prea puțin!. Mult prea puțin !

Interpreți despre pedagogi

Interviu cu Lorry Wallfish

Rep: Ce amintiri aveți despre Florica Musicescu, această doamnă a pedagogiei românești a secolului al XX-lea?

L.W: NU o pot numi doar o simplă profesoară de pian, era o maestră, o personalitate iar mie mi-a fost aproape ca o mamă spirituală.

Rep: Exista o "metodă" F.Musicescu?

L.W: Este imposibil să afirm așa ceva, pentru că nu există. F.Musicescu a fost un om inteligent, cultivat, un om care nu dădea lecții după o anumită metodă-șablon. Fiecare dintre noi eram considerați mici personalități și d-sa ne ghida având în vedere talentul, personalitatea, inteligența și temperamentul fiecăruia. Lecțiile sale nu erau ceva obișnuit ci erau adevărate ședințe de muzică, de profunzime cu accent pe diverse detalii.

Rep: Cum decurgea o astfel de ședință?

L.W: Nu erau două ședințe la fel. De pildă, una se axa pe evaluarea nivelului tehnic, a abilității, a agilității, a perfecțiunii tehnice. În alta interpreta, în alta insista doar pe frazarea adecvată, în altă se țineau discursuri, prelegeri despre muzică. Astfel, primeam sfaturi de bază care să ne dirijeze în studiul pianului și al

muzicii. Sublineez că studiul pianului era în întregime în serviciul muzicii. Adică, F.Musicescu nu a format pianiști care să facă senzație numai prin performanțele de tehnică, de virtuozitate ci și prin capacitatea de a reda muzica. Nu era vorba de circ ci de a exprima arta sonoră cu toate cerințele de expresie, frazare, de muzicalitate profundă, prin mijloacele tehnice cele mai adecvate.

Rep: Când ați studiat cu F.Musicescu?

L.W: Am studiat de la vârsta de 16 ani până la 24 de ani cu intermitențe în timpul războiului. În ultimul an, am fost și cu partenerul și soțul meu-Ernest Waalfisch. Erau sedințe interminabile de muzică, iar când a aflat că Y.Menuhin ne va ajuta să emigrăm, F.Musicescu a devenit extrem de pretențioasă ca să nu-I treacă nici un detaliu neobservat.

Rep: Duo-ul Walfisch încă de la început a avut ca "nași spirituali" pe maeștrii artei interpretative ai veacului XX. Desigur, F.Musicescu a reușit să vă contureze personalitatea artistică, evidențiind anumite laturi poate mai puțin cunoscute chiar dvs.

L.W: Este adevărat. A fost mult mai mult decât o profesoară de pian. A fost o personalitate care s-a ocupat profund și detaliat de dezvoltarea elevilor săi tineri și neformați.

Rep: Aveți o amintire care v-a rămas în suflet?

L.W: Sunt multe, dar una este legată de momentul plecării noastre. Cu ceva timp înainte eram la o ședință, interpretând cu soțul meu – Variațiunile pe o temă de W.A.Mozart, create de L.v.Beethoven. Inițial era o lucrare pentru violoncel și pian dar soțul meu o transcrisese pentru violă și pian. Prima variațiune este încredințată pianului. Am cântat-o o dată, de două ori, de trei ori și tot nu era bine. D-ra nu era deloc mulțumită. Au trecut 20 de minute și nimic. Bietul Ernest mă aștepta foarte răbdător. D-ra și-a dat seama că nu voi reuși să rezolv problema și ne-a sugerat că ar fi mai bine ne oprim. Am plecat acasă. Seara, pe la ora 21.00 a sunat cineva la micul nostru apartament de pe strada Lascăr Catargi. Nu știam cine era. Când am deschis era d-ra Musicescu. Fără să-și scoată paltonul, a venit direct la pian și cerându-mi partitura cu variațiunile, mi-a arătat ce nu era bine. Descoperise între timp. Era vorba de frazarea care nu era bună, lipsea o virguliță pentru a da sens demersului. M-a întrebat dacă am înțeles și m-a pus să o repet . Apoi, s-a ridicat de la pian, ne-a spus noapte bună și a plecat. A fost un gest extraordinar. Aș vrea să știu care profesor, care pedagog din lumea întreagă ar mai fi făcut acest lucru. Vă dați seama ce preocupată fusese toată ziua de problema variațiunilor și nu a avut liniște până când nu a înțeles și nu m-a făcut să înțeleg despre ce era vorba. Desigur, nu sunt lucruri care se scriu în istoria muzicii dar rămân în memoria unui discipol.

Rep: La aceste ședințe atât de interesante ce literatură se studia?

L.W: Se aborda multă literatură de bază din secolele al XIX-lea și al XX-lea dar, nu aș putea să spun de care se simțea mai apropiată d-ra f.Musicescu pentru că eram prea tânără să-mi dau seama. De exemplu, domnea J.S.Bach. Era imposibil să nu ne ocupăm de literatura sa, cu toate că pe vremea aceea se interpreta mai rar Bach la pian. Dar, în ședințele sale se cânta Bach într-un mod autentic pentru că nu instrumentul conta ci redarea conținutului muzical, al frazei, al expresiei, al structurii. Cred că și Bach ar fi fost de acord că nu instrumentul este important în redarea conținutului. Dovada? Nenumăratele sale compoziții pe care le-a scris și transcris de la orgă la vioară, de la vioară la claviatură.

Rep: Alături de dvs. cine a mai fost printre elevii d-rei F.Musicescu?

L.W: În generație cu mine mai erau Cornel Gheorghiu și Mândru Catz iar ceva mai înainte era Maria Fotino și un alt copil spiritual al d-rei, un nume celebru al pianisticii mondiale- Dinu Lipatti. Indiferent de vârstă și de experiență toți eram o familie. Îmi aduc aminte că de duminica Floriilor era mare sărbătoare pentru că era ziua de nume a maestrei noastre și atunci ne întâlneam toți. Erau reuniuni foarte frumoase. Alături de elevii săi din generații diferite, mai așteptau și alți artiști, precum

Constantin Silvestri sau sora d-rei, d-na Teodoreanu, mama scriitorilor Ionel și Păstorel Teodoreanu. Era o atmosferă specială, caldă, prietenească, stimulantă artistic. De pildă, D.Lipatti ne cânta, câteodată chiar cu d-ra F.Musicescu la 4 mâini diverse piese, precum cele ale lui R.Schumann.

Rep: Despre D.Lipatti ce ne mai puteți spune?

L.W: A fost unul dintre cei mai importanți discipoli ai d-rei Musicescu, devenind cunoscut în întreaga lume. Era nu numai un artist desăvârșit dar și un om extraordinar. L-am cunoscut nu numai în țară dar și în străinătate, în Elveția. Când am plecat din țară, în așteptarea vizelor americane am stat câteva luni în Elveția. Aici, la Geneva ne-am întâlnit cu

D.Lipatti care era și profesor la Conservator. În sala acestui conservator, Duo-ul Walfffish a debutat. Eram foarte tineri, necunoscuți publicului. Poate de aceea sala era mai mult goală - cam 60 de auditori. Pentru noi, însă, a contat mai mult faptul că în sală erau D.Lipatti, Clara Haskill și Sabin Drăgoi. Aprecierile și remarcile favorabile ne-au încălzit sufletele. Cu D.Lipatti am ținut legătura prin corespondență, după ce a ajuns în S.U.A. De pildă, ne scria în septembrie 1950 că are contracte americane însă după cum se știe câteva luni mai târziu nu a mai fost în viață. O tragedie! A fost o pierdere

extraordinară pentru lumea muzicală, pentru omenire.

Rep: Se poate afirma că d-ra F.Musicescu, această maestră a pedagogiei secolului al XX-lea a realizat ce și-a propus – existența unei adevărate școli pianistice muzicale românești.

L.W: Da, se poate afirma acest lucru, pentru că într-adevăr ședințele sale au conturat ideea unei școli ilustre, unice în peisajul muzical românesc. Se pare că s-a continuat tot ceea ce a început. De altfel, judecând după numeroasele talente pe care le-am ascultat, mai ales de când revin în țară și particip la Concursul de la Ploiești care-mi poartă numele, sunt convinsă că tradiția nu s-a pierdut ci continuă.

Creatori despre creatia contemporana

Interviu cu Pierre Boulez

Rep : **Maestre Pierre Boulez**, înainte de toate, doresc sa va multumesc pentru amabilitatea cu care ați acceptat să ne acordați acest interviu și voi continua prin a menționa că publicul din România a avut ocazia să vă urmărească pașii muzicali, spre exemplu anul trecut, dar și anul acesta, când postul nostru de radio a preluat, în direct, spectacolele de operă din cadrul Festivalului de la Bayreuth – acolo unde dumneavoastră ați dirijat, **Parsifal** - operă care sintetizează prin mesajul ei întreaga creație wagneriană. Pentru punerea în scenă a acestei capodopere lirice l-ați ales pe regizorul Christoph Schlingensief. De ce Schlingensief?

P.B.- În realitate nu a fost alegerea mea. La momentul la care mi-a fost făcută această propunere eu nu-l cunoșteam pe Christoph Schlingensief. A fost ideea familiei Wagner. Astfel, am intrat în posesia CV-ului regizorului, am avut o discuție cu el și în final am acceptat propunerea. Fusesem cucerit pur și simplu de personalitatea acestui tânăr extrem de activ, inteligent și plin de idei. Alegerea s-a dovedit a fi fost una fericită, colaborarea mea cu Christoph Schlingensief fiind una foarte bună.

Rep – Am impresia ca trăim, parcă, o perioadă în care Richard Wagner prin mesajul

artei sale devine tot mai obsedant pentru suflul cultural al Europei zilelor noastre. Care este opinia dumneavoastră fata de percepția creației wagneriene în timpul prezent?

P.B. - Pot spune că în istoria muzicii universale a mai existat o perioadă în care muzica lui Richard Wagner domina întreaga viață culturală a bătrânului continent. Mă refer aici la perioada sfârșitului de secol al XIX-lea și începutului de secol al XX-lea. Sunt înțelese astfel, ca replici ale acestui "totalitarism" wagnerian, reacțiile celor precum Debussy, care la sfârșitul secolului al XX-lea încerca să-și apere opera de această dominație, ori cele ale lui Igor Stravinsky - a cărei tendință muzicală a fost una extremă, de totală respingere. A urmat, desigur, perioada controversată de apropiere a muzicii wagneriene de politica nazistă. O realitate palpabilă îndeosebi în Germania premergătoare celui de-al doilea război mondial. Handicapul nazist purtat pe umeri ani întregi de opera lui Wagner a fost eludat abia mai târziu, după ce frații Wolfgang și Wieland Wagner au reușit să separe mesajul muzicii de spaima fenomenului nazist.

Revenind însă, la ideea inițială, aceea a luptei împotriva dominației muzicale wagneriene și referindu-mă, în special, la generația mea, pot spune că în cazul nostru nu a fost vorba despre o luptă împotriva lui Wagner ci împotriva neoclasicismului, atunci adesea vehiculat. De fapt, eu cred că fiecare generație de muzicieni trebuie să-și afle

elementul distinctiv, deosebindu-se de altele prin particularitățile ei, prin revendicările și negările ei. Ei bine, în perioada mea, creația lui Wagner nu mai era tratată ori combătută cu patos ci, mai degrabă, cu competență.

- V-ați început activitatea componistică într-o perioadă marcată de atitudini "rebele". Ați promovat foarte mult serialismul și dodecafonismul, părând că fracturați, într-un fel, suflului sunetului. Erati în căutarea noului ?

- Da cred că generația mea, și în special eu, ne-am luptat întotdeauna pentru ceva nou, căutând, desigur, să nu facem compromisuri. Și când vorbesc despre generația mea mă refer la grupul de la Darmstadt al cărui nume face trimitere la orașul unde, în fiecare vară, se desfășoară o "Academie de muzică". Timpul destinat acesteia, unul limitat la doar 12 - 15 zile pe an, este foarte intens. Aici importantă este experiența vie împărtășită de muzicieni unii altora. Și ceea ce pare cu adevărat extraordinar la Darmstadt este dorința fiecăruia de a cunoaște pe toată lumea.

Îmi amintesc că în perioada războiului, europenii, și în cazul meu francezii, erau condamnați să trăiască între granițele stricte, geografice dar și culturale ale țării lor. Contactele, dialogurile, colaborările, schimburile cu ceilalți muzicieni din Europa erau imposibile. Imediat după încheierea păcii, dorința artiștilor generației mele a fost aceea de a căuta, de a afla și a cunoaște noi oameni, gândurile, dorințele lor și mai ales muzica

acestora. Astfel s-a născut acea mișcare muzicală de după război care susținea promovarea ideilor noi ale muzicii și anihilarea acelora care mai supraviețuiau încă dinaintea războiului.

Cred că acest lucru a fost foarte important nu numai pentru viața muzicală și pentru pictură ori literatură.

Rep. -Am putea spune ca ați rupt astfel legăturile cu așa numitul "academism"?

PB - Rutina trebuia schimbată. N-aș putea spune că a fost ușor de vreme ce aveam de-a face cu o solidaritate de breaslă care părea de neînvins. Era un soi de societate în miniatură care nu renunța cu nici un chip la tradițiile ei.

Rep -Putem spune că generația dumneavoastră a debutat în mod unitar, solidar să spunem. Ce s-a întâmplat , mai apoi?

PB - S-a întâmplat ceea ce trebuia să se întâmple. Fiecare dintre noi a căutat să se individualizeze. Au existat mai multe tipuri de responsabilități de grup, însă evoluția fiecăruia a dezvăluit, în fapt, darul cu care a fost născut. În acest sens s-a vorbit despre direcțiile Stockhausen, Berio, Nono, Ligeti. Toți acești muzicieni, cărora mă alătur și eu, și-au dezvăluit și dezvoltat prin muzica lor propria personalitate. Așadar, pot spune că în cazul afirmării generației noastre, a fost vorba despre un efort mai puțin colectiv, cât mai mult unul individual.

Rep - Se aplică acest fenomen și în zilele

noastre, în cazul tinerei generații?

PB - În zilele noastre situația s-a schimbat. Ceea ce în anii 45 -50 ai secolului trecut se constituia în lupta pentru promovarea principiilor școlii vieneze, foarte importante dar și neglijate o bună perioadă de timp, s-a consumat total până în prezent. Lupta a ajuns la final, continuarea ei fiind fără de folos. Tinerii și-au pornit drumul lor de la acest punct, fiecare generație etalându-și particularitățile ei.

La un moment dat au apărut și fraze de tipul: "este mult mai ușor pentru ei, cei tineri, decât a fost pentru noi". Sunt considerații explicabile poate doar prin prisma perioadei imediat următoare celui de-al doilea război mondial. Atunci nici o instituție de culturalizare în masă nu era interesată de noua generație de compozitori, prin urmare nici de muzica acesteia. Singura țară care făcea excepție era Germania unde Radio-ul public era foarte puternic. În acea perioadă noi, compozitorii tineri, trebuia să luptăm pur și simplu pentru ca muzica noastră să fie cântată în salile de concert iar publicul să afle despre noi și să ne aprecieze pe drept creația. În zilele noastre, însă, fenomenul este dus la cealaltă extremă. În urma unui interes crescând față de muzica nouă, există nenumărate instituții de profil care promovează în mod constant creațiile prezentului. Astfel s-a ajuns la stadiul periculos la care tinerii muzicieni au acces mult prea liber la scena de concert.

Rep - Vorbind despre nou și despre

percepția lui în zilele noastre, trebuie adus în discuție și subiectul IRCAM-ului, o instituție pe care ați fondat-o...

PB - Fiind implicat tot mai mult în fenomenul muzical să-i spunem tradițional am conștientizat că de fapt acesta nu permite compozitorului să gândească muzica prin noile aspecte ale expresiei. Mă refer aici, în special, la acelea rezultate în urma unui proces electronic sau realizate cu ajutorul calculatorului. A existat la un moment dat, este adevărat și acest lucru, o tendință generală în scopul promovării acestor sonorități noi. Amintesc, în acest sens, faimosul studio de la Koln, din Germania unde se dorea să se adopte noi căi de imaginare și de proiectare a muzicii. Astfel, am ajuns la concluzia că avem nevoie de un institut care să dezvolte această problematică așa cum se cuvine. Este vorba despre IRCAM, o instituție care a devenit foarte importantă pentru mine punând, din nou, compoziția în centru priorităților mele. Trecuse o lungă perioadă de timp în care dirijatul ocupase locul principal pe lista activităților mele, iar dorința de a mă întoarce din nou la compoziție apăruse deja. Era un lucru esențial pentru mine ca muzician și se și concretiza astfel, un vis al meu.

Rep. - Publicul a jucat întotdeauna unul dintre rolurile principale ale creației dumneavoastră. Și vă citez atunci când spun că "publicul este o oglindă a compozitorilor și a interpreților". Ce părere aveți despre publicul

zilelor noastre?

- Oriunde în lume, întâlnești personalități puternice, dedicate trup și suflet crezului lor. Mesajul transmis sincer produce vibrații. Ei bine, dacă personalitatea aceasta nu există, răspunsul în oameni nu se va formula. Iată, așadar, despre ce este vorba. Despre curaj, dăruire, știință dar și inteligență și sensibilitate. Trebuie să fi foarte puternic și conștient total de ceea ce vrei să transmiți. Dacă nu se întâmplă aceasta și te avânți pur și simplu în oceanul muzicii , atunci nimic bun nu se va întâmpla. Dacă poți însă, să întrevezi și să urmezi direcțiile muzicii, vei constata că publicul va veni cu tine și c va fi tot mai numeros. Poate că nu vei avea tot publicul de partea ta dar îl vei stăpâni pe cel care te va înțelege. Doar acele "personalități" despre care aminteam anterior reușesc.

Rep - În zilele nostre, Pierre Boulez este tot mai mult interesat de arte dirijorală. Oare nu „plânge”, însă, condeiul compozitorului atunci când este schimbat cu bagheta dirijorală?

PB- Nu! Eu întotdeauna încerc să creez o balanță reală între dirijat și compoziție. Accept să dirijez numai anumite lucrări și de aceea spun că în momentul de față dirijez mult mai puțin în comparație cu anii trecuți. Am privilegiul, desigur, să colaborez cu anumite instituții muzicale, contractele semnate cu acestea trebuind să fie respectate. În rest, dirijatului de orchestră îi acord doar timpul meu

liber, așa cum se întâmplă și în cazul Academiei de la Lucerna, creată anume pentru promovarea muzicii contemporane. Îmi rezerv practic, trei săptămâni din timpul meu în fiecare an pentru a veni la Lucerna și a împărtășii celor de aici din cunostiintele mele. Îmi place să cred că astfel fac mai ușoară viața tinerilor muziceni. Iată, așadar, că interesul meu pentru dirijat nu se rezumă doar la exploatarea repertoriului vast ci și la înțelegerea mesajului muzical transmis învățăceilor. Nu este timp suficient pentru un curs de master însă încerc să câștig atenția combinând în repertoriul studiat lucrări consacrate și opusuri foarte recente. Astfel încerc să situez, din nou, în centrul activităților mele muzica contemporană.

Rep - Revenind la activitatea dumneavoastră dirijorală este imposibil să nu constăți că opera se dovedește a fi un alt element esențial al agendei anuale. Este un adevăr?

PB - Da! Însă a fost mult mai mult în trecut decât în prezent. Eu nu am avut niciodată un contract cu un teatru liric, altfel spus nu am fost un dirijor de operă sub contract. Recunosc, întotdeauna m-a interesat mai mult repertoriul de concert pe care îl găsesc mai generos dar și mai independent în comparație cu acela de operă. Dirijând muzică simfonică nu ești atât de legat de o mulțime de oameni cum se întâmplă în cazul unei puneri în scenă a unei opere mai mult sau mai puțin

cunoscute.

Opera, pe de altă parte, îmi place foarte mult. Mă mai încântă foarte mult ideea colaborării cu regizorii ei. Dacă pargurgeți punct cu punct activitatea mea în domeniul operei veți constata că fiecărei perioade îi corespunde un anumit regizor cu care am lucrat la acel moment. La început a fost Jean Louis Barrault, apoi Patrice Chéreau, Wieland Wagner, Peter Stein și acum Christoph Schlingensief. Toți aceștia au fost alșii mei pentru o anumită perioadă de timp.

- Din acest punct de vedere, al operei, ne puteți spune ce repertoriu preferați?

- Am dirijat în majoritatea cazurilor opusuri contemporane. Începând cu Debussy și mergând până la Berg și Schönberg. Am dirijat apoi și Wagner, muzica lui fiind importantă pentru mine. Dacă aş avea timpul dorit, mi-ar plăcea să dirijez unele opere din creația lui Mozart. Știți însă, cum se întâmplă, chiar dacă oportunitățile se ivesc, în viață nu poți să le faci pe toate.

- Revenind, însă, la esențele muzicii, ce părere aveți despre multiculturalismul acestei perioade pe care noi o traversăm.

- Depinde ce se înțelege prin acest termen care are multe definiții și, de asemenea, creează o mulțime de neînțelegeri de sens. În economie avem de-a face cu mult mediatizata globalizare extinsă în mod superficial și asupra culturii. Oamenii nu se cunosc, în fond, între ei. Eu pot constata

această stare de fapt pentru că îmi consum existența parte în Germania, parte în Franța. De aceea pot spune cu oarecare convingere că de fapt cultura Germaniei nu este cunoscută așa cum se pretinde în Franța și viceversa. Nu mă refer aici doar la muzică ci și la literatură, spre exemplu. Piese de Schiller nu sunt puse niciodată în scenă în Franța, iar Thomas Mann nu este citit așa cum este în Germania. Exemplele de acest gen pot continua astfel. Așadar, avem de-a face cu o tratare superficială a ceea ce numim globalizare culturală.

Gândiți-vă la popoarele și culturile care sunt atât de îndepărtate geografic de noi. Din Japonia, spre exemplu, ne parvin câteva picturi și sculpturi. Ce ne facem, însă, cu scrierile, cu muzica ori cu literatura care sunt atât de complexe. Este adevărat că putem beneficia de niște legături privilegiate cu alte culturi realizate în mod individual, pentru o perioadă scurtă de timp, de către anumiți artiști. Nu cred însă, că fuziunea culturală totală se va săvârși vreodată. În primul și în primul rând ne vom opri întotdeauna în fața barierelor trasate de limbă. Să luăm exemplul Americii, un continent întreg legat tocmai prin limbă, și să-l comparăm cu Europa unde avem de-a face cu mai bine de 20 – 30 de graiuri diferite. În aceasta constă însă tocmai bogăția noastră dar și marea problemă de comunicare directă. Spre exemplu, eu dacă aș merge în Ungaria, neînțelegând nici un cuvânt din limba acestei țări, voi fi nevoit să-mi iau un translator fie de

limbă germană, fie de engleză. Iată cum astfel, cultura este transmisă și asimilată cu dificultate din pricina limbii. Tot traducând mesaje ne îndepărtăm de esența lor. Poezia, spre exemplu, poate muri astfel. Limbajul muzical este ctronat de orice traducere, fiind unul direct. Cu toate acestea fuziunea despre care vorbeam mai înainte nu este posibilă. Bartok a realizat multe în acest sens, rămânând în istorie poate ca singurul compozitor al cărui limbaj național a devenit internațional. El este doar un exemplu între mulți alți muzicieni care nu au reușit.

Rep- În întreaga dumneavoastră carieră, vorbind acum în mod special despre compozitorul Pierre Boulez, ați construit idei, arhitecturi, mesaje. În prezent la ce lucrați?

-PB În primul rând încerc să lucrez și pentru mine, este cel mai important lucru. Mă concentrez asupra proiectelor mele și asupra compoziției. Planurile sunt multe și nu-mi rămâne decât să sper că voi trăi îndeajuns pentru a le pune în practică.

Rep- Credeți oare, că oamenii au acum o și mai mare nevoie de muzică?

PB - Cred că oamenii, sociologic vorbind, își fac tot mai mult timp pentru cultură. Problema care se pune ține de modalitatea în care cultura este prezentată. Constatăm cu toții, în zilele noastre, succesul pe care îl au muzeele, al căror program este organizat excelent. Cum spuneam, oamenii au timp pentru cultură însă modalitatea în care aceasta

ajunge la ei trebuie să fie mai bine organizată. În domeniul nostru, al muzicii sesizăm un decalaj față de muzee. Din păcate noi încă ne raportăm la niște structuri tradiționale, depășite, insuficiente pentru a răspunde așteptărilor pe care oamenii le au fata de instituțiile de gen. Tocmai de aceea spun că abia acum cred că a început procesul de transformare al instituțiilor adevărate de propagare a muzicii.

REp - Oare sălile de concert nu mai sunt suficiente în acest sens?

PN - Într-adevăr sălile de concert nu mai sunt suficiente. Ar trebui să desfășurăm activități specifice extinse înainte, în timpul și după concert. Pentru a organiza o asemenea activitate trebuie să ne folosim de inteligența noastră. Spre exemplu în Orașul muzicii din Paris a fost deschis în septembrie - octombrie o Mediatecă - o sală în care te poți informa în toate domeniile. Sunt lucruri pe care le vor învăța așa cum își vor dori ei, sunt informații la care vor ajunge, poate, chiar fără să dorească, tocmai căutând și descoperind, totul dintr-o joacă....

- Iată așadar, cum a fi bine informat în zilele noastre devine o adevărată provocare.

- Da! Este o provocare a viitorului!

- Maestre Pierre Boulez, în finalul interviului nostru v-aș ruga să adresați câteva cuvinte publicului din România, cel care a aflat despre muzica dumneavoastră încă din anii '65 -70 ai secolului trecut.

- Aș vrea să fiu printre dumneavoastră, dacă timpul nu ar fi atât de greu de stăpânit. Sper că în ciuda faptului că nu pot fi acolo, muzica mea să transmită ceea ce gândesc și ceea ce simt ascultătorilor din România.

Interviu cu compozitorul Brian Fenelly



Rep. Vă invit să-l cunoașteți pe compozitorul, dirijorul, pianistul și profesorul Brian Fenelly. Aparține generației de creatori nord-americani formate în anii '50,'60 care a studiat fenomenul sonor din mai multe puncte de vedere fiind influențat, atât de curente muzicii europene ale anilor '50, cât și de noua spiritualitate, noile tendințe ale artei de pe acest continent. B.Fenelly a creat opusuri pentru genurile cameral și simfonic, a cunoscut personalități muzicale. În câteva cuvinte vă va contura personalitatea sa.

B.F: Având aproape 60 de ani ar trebui să știu cine sunt și cred că ne-ar lua mult timp să vă povestesc totul. Cariera mea a început cu 20, 30 de ani în urmă când am căutat să exprim diferite lucruri. Poate unele piese sunt mai îndrăznețe față de altele .Unele sunt infleunțate de jazz pe plan ritmic. Unul dintre cei mai importanți ptofesori ai mei a fost Mel Powell - un renumit compozitor și piansit de jazz. Alți profesori cu care am studiat au fost Gunther Schuller, Geroge Perle și Alan Ferte de la care am învățat foarte multe. Am avut foarte buni mentori dar muzica mea a fost cumva împotriva curentelor dominante de la acea vreme (anii '60-70) care promovau ritmul și tonalitate. Am fost apropiat de muzica lui Roger Session a cărui creație era binecunoscută pe la mijlocul anilor '80 și care m-a fascinat. Cred că muzica mea este mai puțin complexă decât a lui și este

mai aproape de o anume realitate. Complexitatea ritmică a lui R.Session este remarcabilă. A fost elevul d.nei Nadia Boulanger și a fost în fond un neo-clasic, treptat și-a îmbogățit însă, mijloacele cu unele mai moderne. De fapt, sunt atât de multe lucruri de care poți fi influențat în muzica universală. Aici, la facultate avem un astro-muzicolog prin intermediul căruia am devenit interesat de diferite tipuri de muzică, mai mult poate ca o simplă cercetare decât pentru creația mea. Prefer să compun cu mijloace cunoscute decât să cercetez. De curând a trebuit să realizez o copertă pentru un nou disc compact cu creația mea și atunci mi-am făcut o analiză a operei. Astfel, în anii '60-70 eram un cercetător al materiei sonore, după aceea am început să descriu ceea ce trăiam. În ultimii 15 ani am căutat să relev în creația mea o anume expresivitate, să fiu sincer cu mine însumi.

Rep: Acestea ar fi unele dintre preocupările care au dominat creația dvs. Dar, ce vă definește prima perioadă de creație, cea a începutului de carieră?

B.F: Aceasta datează din anii când luam primele lecții de pian cu un profesor de la o școală din apropierea casei care nu cunoștea compoziția. Din acei ani datează și primele mele creații. I Le-am arătat profesorului meu și acesta mi-a spus: "Da, este foarte interesant, dar de ce nu încerci să scrii un vals !" Atunci

m-am supărat, am plecat punctând sfârșitul relației noastre. Experiența mea aprține nu numai domeniului educației dar și celui al audiției diferitelor emisiuni radiofonice ce includeau muzică europeană. Când am început să compun încercam să-mi găsesc drumul, teritoriul și desigur am fost influențat de P.Hindemith, de muzica americană, de Roy Harris - un creator dominat de ritm și un iubitor al tonalității, care a promovat melodia de tip american și culoarea timbrală în opera sa . Poate fi asociat lui A. Copland, însă Roy Harris are stilul lui bine definit. Am fost influențat și de Vincent Pursecady. Am interpretat adesea muzica sa. Uneori am încercat să-i imit pe acești oameni. Mai târziu m-am întâlnit cu creația lui Stockhausen și Boulez. Cred că aceste întâlniri aparțin perioadei mele de cercetare. Trebuie să spun că am studiat ingineria întâi și am lucrat trei ani în Armata Aeriană, abia apoi m-am decis să mă duc la Yale și să studiez compoziția. Aș putea spune că până la acel moment am improvizat. Devenind elevul lui Mel Powell, am învățat multe. M.Powell a fost elevul lui P.Hindemith și astfel mi-a insuflat o anume rigoare. Dacă doreai să scrii un cvartet el spunea: "Uită-te la toată literatura muzicală, mai ales la cea din secolul al XIX-lea și al XX-lea". Am luat în serios îndrumările sale și am descoperit că dorea să ne explice ce înseamnă un curaj mare în compoziție și ce înseamnă să scrii o lucrare bună indiferent de stil. La acea vreme am vrut

să explorez ceea ce astăzi numim post-schonberg, post-webern, post-un anumit curent. Din această perioadă datează o lucrare vocală relevantă pentru o anumită expresie a libertății pe toate planurile –formale, timbrale, a discursului fiecărui instrument și a anumitor texturi. Piese de atunci , din epoca de cercetare, sunt foarte dificile deoarece am încercat să extind limitele componistice. Am compus un cvintet de suflători foarte dificil, o comandă a Festivalului de la Tanglewood unde a și fost interpretat. În anii'70 am explorat domeniul cameral, mai ales pe cel al pieselor solo (cum ar fi pentru violoncel) în cadrul cărora am împins la maximum limitele interpretului. Piese au același titlu - Studiu-miniatură. Apoi, am creat un Cvartet de coarde, tot în anii'70. Mi-am concentrat toată energia în realizarea acestuia fără să mă gândesc că voi mai compune un altul vreodată. În acele zile am avut o viziune că orice voi face trebuie să fac cât mai bine, cât mai compact și că este necesar să investesc multă energie în unitatea materialului muzical. Ceea ce am realizat a fost un cvartet tradițional. Este greu să compun o piesă de doar 15-16 minute. Câțiva ani mai târziu mi-am dat seama că în acest cvartet aveam material pentru mai multe opusuri dar eu am inclus totul într-unul singur. A fost interpretat de Cvartetul „Concorde” apoi de „Cronos” și „Auduban”, acesta din urmă l-a și înregistrat acum câțiva ani pe un L.P. Titlul lucrării este "Cvartet de coarde cu două

mişcări". Prima parte este o expunere a tuturor elementelor, foarte dramatică, uneori misterioasă dar foarte rapsodică, iar cea de-a doua mișcare este un fel de concluzie a primei. După o lungă expunere urmează dezvoltarea materialului tematic, având caracter de scherzo.

Rep: Într-o anumită perioadă pare că timbrul, culoarea, limitele instrumentale v-au interesat mai mult. Ce înseamnă pentru dvs. culoarea?

B.F: Este valabil pentru cvartetul de coarde. Am încercat să investighez acest domeniu cât mai mult, creând o serie de piese cu tonuri diferențiate dar care nu tratau în exclusivitate acest lucru. Poate o altă lucrare relevantă pentru această preocupare este Sonata Seria- din nou titlul o definește. Este o partitură serioasă, bazată pe o serie. Cum poți fi altfel decât serios când creezi o sonată? În acest opus am combinat tot felul de forme și tipuri diferite de sonate, nu ca formă ci în sensul succesiunii unor secvențe, unor structuri având diverse tempo-uri. Între ele există secțiuni variaționale. Piesa are un aspect continuu cu excepția epilogului final. Fiecare dintre structuri este oglinda precedentei obținându – se, astfel, duble-oglinzi pe planul variațiunilor. Cred că este foarte apropiat de principiul de construcție weberian, dar nu cred că sună în acel stil. Este foarte tonală, cu o expresivitate puternică.

Ultimele mele opusuri pentru pian sunt mai profunde ca expresie și sunt pastelate în nuanțe de jazz. Poate că în Sonata-Seria se regăsesc unele influențe ale lui Stefan Volpe, dar nu cele jazzistice. Lucrarea la care mă refer se numește Empirical Rag și este un ragtime, singurul pe care l-am scris. Este în tonalitatea Fa major. Desigur, mai există și alte versiuni ale acestei piese pentru că s-a bucurat de succes. Mulți mi-au cerut să o transcriu și pentru diferite ansambluri, chiar și pentru orchestră. Piesa este un fel de "oaie neagră" a familiei. Este una care nu se potrivește, nu aparține aceleași lumi. Un fel de studiu pe care l-am făcut, o piesă care ar fi putut fi scrisă de G.Mahler dacă ar fi studiat cu R.Session. Ar fi fost imposibil pentru că muzicienii nu au trăit în aceeași perioadă, iar activitatea lor muzicală a fost foarte diferită. Opusul, însă, este un fel de omagiu adus lui G.Mahler, deși pe plan armonic rezolvările par a nu respecta stilul mahlerian.

Alte două lucrări simfonice importante sunt "În sălbăticie poți păstra lumea" și " On Civil Disobedience".

Prima este o fantezie orchestrală după Thoreau. Acesta a fost un naturalist care a trăit în secolul al XVIII-lea și a lăsat foarte multe note și însemnări în urma sa. A fost o personalitate fascinantă a acelor vremuri, a cunoscut mulți oameni importanți. Universul lui m-a impresionat și tocmai de aceea, ulterior am scris 5 piese. Mi-am dat seama încă de la

Început că ansamblul orchestral are limite, că nu se poate extinde la maxim deoarece repetițiile sunt numărate. Atâta vreme cât totul este limitat, trebuie să scriu partida coardelor accesibil, tactul instrumentelor de suflat trebuie să fie ritmic dificil deoarece lumea este obișnuită cu un asemenea tip. Piesa aparține domeniului cercetării, iar prin intermediul ei am experimentat mai multe planuri și am avut noroc să o pot auzi. Percuția este foarte numeroasă iar climax-ul este marcat de solo-ul ei. Fiecare secțiune a piesei are un punct culminant iar climaxul reprezintă o acumulare de tensiuni.

A doua lucrare menționată –On Civil Disobedience- este altă simfonie dedicată lui H.Thoreau . Este în fapt, un ciclu de trei piese pe care sper că le voi auzi vreodată cântate împreună pentru că ele pot fi interpretate și separat. Una dintre mișcări se numește A Spring of Andromeda și reprezintă esențializarea textului unei scrisori semnate de Lorsa May Alcott, în care acesta descrie o înmormântare. Natura joacă un rol important. Această parte am terminat-o în 1997 și încă nu am auzit-o. Prima mișcare a acestei ample simfonii se numește "On Civil Disobedience", titlul unui eseu al filosofului Henry Thoreau, scris în închisoare. Am încercat și aici să sublineiez muzical atitudinea morală a filosofului. Este o piesă plină de energie, cu sinuozități ritmice și melodice. A treia mișcare

a simfoniei se numește Crisalida și ea descrie transformarea unui fluture, zborul acestuia cu mișcarea aripilor. Nu m-am gândit, însă, la vreun sens programatic.

Rep: Preocuparea dvs. pentru formă este în general determinată de materialul sonor dar și de ideea conducătoare. Fiecare lucrare este caracterizată de un anumit mod sau serie de moduri, post-dodecafonice, de unele inflexiuni tonale, centrii gravitaționali, ce determină o anumită stare armonică. Ritmul se constituie și el într-un important parametru. Pe plan arhitectonic propuneți combinații formale între clasic și contemporan, între rigoare și libertate. Un exemplu l-ar constitui chiar partea întâi a Simfoniei "On Civil Disobedience", în care forma de sonată este alcătuită din secțiuni contrastante non-dezvoltătoare. Ce lucrări urmează simfoniei dedicate lui Thoreau?

B.F: Am o comandă pentru o piesă ampălă dedicată pianului pentru un muzician cunoscut. Dacă am scris Sonata Seria de ce nu aș compune și o Sonata Giocosa. Proiectul meu a fost acceptat și astfel m-am apucat de lucru. Am compus deja două treimi dar nu aș putea spune că este încă Giocosa deoarece am inclus din nou principiul variațiunii și oriunde ar fi acest principiu poate genera altceva. O altă expresie poate fi mai luminoasă decât prima deoarece după cum v-am spus, în ultimele opusuri dedicate pianului, am inclus și inflexiuni

de jazz, modul fiind elementul generator formal.

Interpreți despre Marea Muzică

Interviu cu violonistul Yuri Bashmet

Rep. – Cunoscătorii vă consideră un adevărat „cavaler al violei”, un apelativ care cere o desfășurare de cuvinte menită să ne introducă într-o lume specială, cea a unui instrument cu un sunet minunat și cu o lungă istorie?

Y.B. – Desfășurarea mea de cuvinte va începe sprijinindu-mă de instrumentul pe care îl iubesc cel mai mult și cu care spun adesea că vreau să „trăiesc” până la final. Cu mulți, mulți ani în urmă am fost violonist la școala de muzică și aceasta datorită mamei și tatei. În același timp făceam parte dintr-un grup de chitariști stăpâniți de epoca de aur al Beatles-ilor. Trebuie să recunosc că am făcut muzică clasică numai la insistențele mamei mele. De la vârsta de 14 ani am început să studiez mai mult la vioară pentru a-mi însuși mai bine tehnica, astfel am apelat la celebrele Capricii ale lui Paganini. Studiam cam 5-6 ore pe zi și asta din pricina faptului că eram foarte leneș. Un prieten de nădejde de-al meu mi-a spus atunci că dacă voi alege viola, nu voi mai fi nevoit să studiez ore și ore în fiecare zi, pentru că în repertoriul acestui instrument nu există Capriciile lui Paganini. Era limpede astfel că puteam să-mi petrec mai mult timp cu chitara. Și așa s-a întâmplat. Am schimbat vioara cu viola la

școala de muzică iar în timpul meu liber am pus în prim plan chitara. Totul s-a schimbat însă atunci când am început să mă apropii de violă, mi-a plăcut foarte mult și iată, mi-am dedicat întreaga vieții ei.

Rep. – Viola v-a umplut așadar viața, în schimbul acestei împliniri muzicale dumneavoastră I-ați îmbogățit limbajul lărgindu-I foarte mult repertoriul. Ați realizat diverse transcripții și, de asemenea, ați și cerut câtorva compozitori să creeze pentru dumneavoastră?

Y.B. – Este o realitate pentru că, într-adevăr, viola nu beneficiază de un repertoriu foarte vast care să cuprindă suficiente capodopere. Este adevărat că s-au compus diverse lucrări, dar nu există marile concerte ale lui Mozart sau Beethoven. Aș putea spune că acest lucru se întâmplă pentru că viola este un instrument mistic și foarte ciudat. Johann Sebastian Bach iubea acest instrument și spunea: „când cânti la violă te simți ca într-o „polifonie celestă”. El însuși cânta la violă. Mozart cânta la vioară și violă. S-a întâmplat să cânte la violă partea a II-a din Simfonia sa concertantă când a murit mama sa. Paganini a compus câteva cvartete cu solo de violă, Sonata pentru violă, dar nu a compus nici un concert. Nici Paganini, nici Mozart, nici Beethoven, nici Bach nu au creat ceva pentru violă, nu au creat capodopere pentru violă. Poate nu au avut timp pentru

asta. Sunetul violei nu știi ce fel de „voce” este, feminină sau masculină, mai degrabă este „o voce” cosmică. Poate că o schimbare de mentalitate ar fi potrivită. În zilele noastre nu ne mai putem plânge pentru că acum viola este la modă. Sunt nu mai puțin de 50 de concerte moderne pentru violă, unele mi-au fost dedicate; pe toate le-am cântat și o parte din ele le-am și înregistrat.

Rep- În zilele noastre viola este „vocea principală” în majoritatea creațiilor iar compozitorii sunt foarte interesați de acest instrument. În același timp, însă, dvs. sunteți un promotor al muzicii noi. Din acest unghi v-aș sugera să trasați contururile acestei lumi sonore.

Y.B. – Nu este dificil să ne imaginăm acest demers al lumii. Avem mari perioade în muzică, în care foarte la modă a fost stilul baroc, stilul autentic. Și trebuie să recunoaștem că a fost foarte important, interesant și folositor pentru muzicieni să aibă această experiență. Acum avem compoziții moderne. Creatorii moderni dau atenție unei idei – „de ce oare există muzică?” la modul general. „Pentru ce?” Ei compun muzică pentru milioane de oameni, nu doar pentru ceea ce îi interesează pe profesioniștii moderni. Muzica apelează la genul de gândire gen Shakespeare, cu întrebarea „a fi sau a nu fi”, cu întrebări despre moarte și viață, dragoste și ură, bine și rău. Eu

cred că avem teme importante la care acum compozitorii moderni ar trebui să se gândească. În definitiv, muzica este un limbaj, iar creatorul trebuie să transmită anumite mesaje. E nu fac altceva decât să urmăresc cu interes și optimism această evoluție.

Rep: – V-ați gândit să-i încadrați într-un așa numit stil clasic și pe cei de la Beatles, mai ales când erați tânăr?

Y.B. – Am avut câteva experiențe. Am îmbinat aceste stiluri. Au fost câteva etape în muzică, când s-a întâmplat acest lucru. De pildă, Stravinsky a fost influențat puternic de jazz, Bartok, de asemenea. Au fost doar influențe acum, însă, sunt „sinteze directe” între jazz și clasic, între folk și clasic. Am făcut și eu câteva asemenea experiențe când am interpretat, dar nu cred că este o direcție de viitor.

Rep: – Care este, însă, direcția principală a dvs. pentru viitor?

Y.B. – Așa cum am mai spus, este Muzica și modul de gândire al omenirii.

Un magician al violoncelului : Yo-Yo Ma

Lumea artei interpretative este una foarte specială care întotdeauna fascinează prin strălucirea ei. O strălucire ce este conferită de marii virtuozii ai instrumentelor, printre care și cei care s-au dedicat violoncelului. De prin secolul al XVI-lea, acest interesant instrument de coarde și arcuș a intrat în atenția specialiștilor dar și melomanilor. Răsfoind paginile istoriei violoncelului se remarcă numeroși artiști care au contribuit la pătrunderea definitivă a instrumentului în viața muzicală internațională. Factura melodică, dulceața timbrului grav de o deosebită expresivitate și intensitate, valențele tehnice au determinat crearea unei literaturi bogate abordate de mari interpreți. Printre primii virtuozii ai violoncelului s-au numărat frații Janson, frații Dupond, Luigi Boccherini, Adrien Francois Servais (considerat un Paganini al violoncelului) Bernard Romberg. În secolul al XX-lea această tradiție a fost continuată pe un alt plan de renumiții Pablo Casals, Mstislav Rostropovici și nu în ultimul rând de Yo-Yo Ma.

Yo-Yo Ma, un artist american de origine chineză născut la Paris în anul 1955, este un maestru al acestui instrument de coarde , considerat un virtuoz al violoncelului mileniului

al III lea. A impresionat de la șase ani când a susținut primul său concert în fața publicului parizian. Apoi, familia s-a stabilit în America iar în 1962 Yo-Yo Ma a intrat la Juilliard School fiind îndrumat de Janos Scholy și Leonard Rose. În 1963 a fost prezent în emisiunile TV realizate de Leonard Bernstein. Această întâlnire a fost hotărătoare pentru cariera violoncelistului Yo-Yo Ma , pentru că a însemnat lansarea sa în circuitul internațional al vieții de concert. În timp, a reușit să-și însușească un repertoriu vast de la lucrări preclasice la cele contemporane, de la cele ale lui J.S.Bach la cele ale lui D.Sostakovici, Cl. Bolling sau Toru Takemitsu.

Rep: În general, arta sunetelor este considerată un limbaj universal, accesibil , axat pe arhetipuri muzicale care sunt asemănătoare în întreaga lume.

Yo-Yo Ma: Unii afirmă că muzica este un limbaj universal, alții nu. Desigur, depinde despre ce arhetipuri este vorba. Pe de o parte, când mergi dincolo de ele, dincolo de conexiunile lingvistice ale muzicii, descoperi o structură foarte intensă și profundă a ei, care este complet unică în diferite spații. Pe de altă parte, când pătrunzi dincolo de un alt nivel al arhetipului, descoperi din nou o expresie a universalului, Universul care este reprezentat de oameni. Oamenii în fond sunt oameni pretutindeni.

Rep: Aceste cercetări vă ajută să cunoașteți mai bine oamenii, viața?

Y.Y.Ma: Intr-un fel, da. Pentru că, pentru mine arta de a înțelege pe altcineva sau altceva mă determină să devin mai profund nu numai în arta sunetelor ci într-una mai importantă, cea a propriei cunoașteri. Cu alte cuvinte, este fascinant să reușești ca un univers despre care nu știi nimic să-ți devină propriu. Este ceva extrem de frumos.

Rep: Ce reprezintă pentru dvs. muzica ?

Y.Y.Ma: Am început studiul muzicii la 4 ani și acum spun că încă mai am atât de multe de învățat. De fapt, cu fiecare vârstă apar lucruri noi, pe care le descoperi, le percepi mai bine din cauza experienței de viață și parcă atunci o parte a acestei arte se iluminează. Acest lucru îl simt mai ales când interpretez partiturile compuse de J.S.Bach, pe care voi fi capabil să-l iubesc toată viața. Altfel spus muzica lui îmi este foarte apropiată.

Rep. : In acest context care este atitudinea dvs. față de partiturile bachiene?

Y.Y.Ma: Vă referiți desigur la Suitele pentru violoncel solo. Ceea ce iubesc la J.S.Bach este o interesantă și unică dualitate - cele două fațete ale sale - una este aceea a unui povestitor, a unui cercetător obiectiv al universului și cealaltă ipostază este aceea a unei persoane care înțelege condiția umană. Există atâta profunzime a expresiei ce provine din aceste două aspecte ale personalității marelui creator.

De aceea, din anumite rațiuni pot interpreta un opus de J.S.Bach și la un eveniment vesel, festiv, cum ar fi o nuntă dar și la unul trist, funebru. Paradoxal, pentru ambele ocazii atât de diferite, aceeași piesă este potrivită.

Rep: Pe lângă opusurile preclasice, dvs. abordați lucrări romantice și contemporane, spre exemplu Concertul pentru violoncel de Dmitri Sostakovici sau partea solistică din poemul simfonic "Don Quijote" de Richard Strauss. Ce reprezintă pentru dvs. din punct de vedere al substanței muzicale interioare aceste două partituri?

Y.Y.Ma : Sunt foarte fericit când interpretez aceste două lucrări care au înțelesuri profunde diferite. Prima dată am auzit Concertul de D.Sostakovici în S.U.A interpretat de M.Rostropovici și a fost ceva extraordinar, o experiență memorabilă. A fost un eveniment. Din acel moment, pentru mine muzica lui D.Sostakovici a căpătat un caracter artistic aparte. Pare un adevărat "testament" al acelei perioade când a fost creat concertul și deși nu am trăit în aceeași vreme, prin "codul" interior al acestei muzici am devenit martorul imaginar al acelor timpuri.

În schimb, cred că despre "Don Quijote" de Richard Strauss pot afirma că nu există vreo altă partitură care prezintă într-un mod strălucitor umanizarea celebrului personaj a lui Cervantes. În fond, în fiecare din noi există un Don Quijote. De fapt, el simbolizează acea dorință de a realiza ceva deosebit, de a depăși

legile și normele, obișnuitul, de a pătrunde în lumea fanteziei și a visului, iar atunci când încetezi să-ți mai dorești așa ceva înseamnă că sfârșitul îți este aproape. Cu alte cuvinte, condiția umană necesită un echilibru între realitatea cotidiană și imaginație, utopie.

Rep: Considerați că există o apropiere între D.Sostakovici și Don Quihotte?

Y.Y.Ma: Cred că atunci când ai două mari lucrări sau doi compozitori importanți, atunci când încerci să descrii universul lor, constăți că au foarte multe lucruri în comun. De pildă, Sostakovici este un descriptiv și un cunoscător al universului uman în diverse condiții, ceea ce îl apropie de R.Strauss, chiar dacă provin din timpuri și spații geografice diferite.

Rep: Intr-un anume sens se poate afirma că D.Sostakovici a fost un Don Quihotte al timpului său și al țării sale?

Y.Y.Ma: Se poate spune acest lucru.

REp: Spre ce alte creații vă îndreptați atenția acum?

Y.Y.Ma: Mereu încerc să descopăr lucruri deosebite. Este dorința mea de a învăța permanent și apoi de a împărtăși tuturor experiențele mele. Incerc să mă apropiu de noi spații, de noi culturi, de care să mă atașez și pe care să le dezvălui celorlalți. Astfel, recent am colaborat cu câțiva muzicieni brazilieni minunați. Am fost foarte fericit să abordez această muzică. Apoi, am redescoperit creația lui G.Faure, C.Franck sau O.Messian .

Rep: In cariera dvs. ați abordat și alte genuri muzicale, colaborând cu alți mari artiști, cum ar fi Bobby McFerrin. Ce ne puteți spune despre acest aspect al artei dvs.interpretative?

Y.Y.Ma: Bobby McFerrin este un talent unic. Imi amintesc că ne-am întâlnit prima dată la aniversarea lui Leonard Bernstein. Mi-a propus să fiu în orchestră când dirija Simfonia a VII-a de L.v. Beethoven. Am fost foarte curios cum se va descurca. Totul a fost foarte bine și așa ne-am și împrietenit. Apoi, Bobby a dorit să mai cântăm ceva împreună, circa 20 de minute la aniversarea sa de 40 de ani. Răspunsul meu a fost pozitiv dar așteptam partitura să văd ce am de făcut. Dar, partitura nu a mai sosit . In ziua concertului, Bobby McFerrin mi-a spus "Tu nu ai nevoie de nici o știmă, nu te îngrijora, știi cine ești și te vei duce în fața publicului și vei arăta aceasta. Când nu ai o partitura în fața ochilor trebuie să te gândești că ești cine ești și să fi capabil în acel moment să demonstrezi că ești un bun muzician. Sunt sigur că va fii foarte bine". Intr-adevăr a fost bine și într-un fel am primit una dintre cele mai formidabile lecții de muzică.

Rep:Si desigur veți mai încerca să realizați și alte concerte cu Bobby ?

Y.Y.Ma: Este important să știu că sunt capabil de a răspunde unor asemenea provocări deși nu mă consider un bun improvizator. Dar, o voi face deoarece știu că voi deveni un muzician mai bun.

Rep: Maestre Yo-Yo Ma nu sunteți numai un renumit interpret, un mare cercetător al universului muzical ,al substanței interioare muzicale ci și un artist implicat în diverse proiecte. Spre exemplu în cel intitulat "Drumul Mătăsi". In zilele noastre când sintagma globalizării apare pretutindeni un astfel de proiect este în fond o cale interioară, de menținere a rădăcinilor lumii?

Y.Y.Ma: Cred că există mai multe motoare ale vieții, le-aș aminti pe cel politic și cel economic. Lumea vorbește de globalizare și consider că afectează doar cele două motoare amintite. Inșă motorul cultural este o parte a ființei noastre interioare și apare în diferite spații și forme. De exemplu ,cadrul temporal este foarte diferit. Când privești orice cultură din lume, când te uiți profund la fiecare colț, cu siguranță vei găsi partea ce aparține universalului. Și ceea ce doresc să evidențiez este ceea ce reprezintă "comoara" fiecăruia și fiecărui loc și ceea ce este "comoara" unui anume spațiu devine un tezaur pentru întreaga lume, o moștenire pentru umanitate.

rep: Așadar, prin minunatul dvs.proiect "Drumul mătăsi" descoperiți rădăcinile multor culturi străvechi și aveți ocazia să le adunați și să le arătați lumii întregi.

Y.Y.Ma: Trebuie să subliniez faptul că ideea nu a fost a mea, acest fenomen se întâmplă de mii de ani. Nu sunt nu mai eu ci un grup de oameni interesați să facă același tip de muncă. Incerc

să găsesc un mod de a învăța despre aceasta și să dezvălui lumii ceea ce am aflat.

I.H: Intenționați să includeți și România în acest "Drum al mătăsii"?

Y.Y.Ma: Trebuie să spun că România are o mare cultură, are o frumoasă și veche istorie și influențe din multe locuri pe care apoi le returnează lumii întregi în diferite forme specifice arte. De aceea, aş fi foarte bucuros să am ocazia să vizitez România și mi-ar place să fac cât mai multe cercetări. Anul trecut a fost un festival la Washington la Smithsonian Institute unde România a fost una dintre țările reprezentate Acolo, am întrezărit ceea ce ar putea fi în realitate cultura și tradiția țării dvs.

Așa mi-am dat seama încă o dată în plus că în România există o tradiție muzicală foarte valoroasă și mi-aș dori să o cunosc mai bine. Am ascultat muzica dvs., am diferite partituri și discuri din diverse perioade incluzând o foarte frumoasă piesă pe care a compus-o George Enescu și pe care mi-a oferit-o dirijorul Sergiu Comissiona .Sper ca într-o zi să am ocazia să o și interpretez.

Rep:Cum ați putea să ne însoțiți în vorbe pe acest „Drum al mătăsii” pe care ați purces cu șase ani în urmă?

Y.Y.Ma:„Drumul mătăsii” este mult mai mult decât o rută comercială istorică între Marea Mediterană și Oceanul pacific, pornită undeva în era romană și valabilă încă și în prezent. În opinia mea, „Drumul mătăsii” este mult mai

mult decât atât, este o metaforă în spatele căreia oamenii își împărtășesc idei, povești, picturi...lucruri în care au depozitat de-a lungul anilor tot ceea ce a fost mai frumos și mai prețios în sufletele lor. Concluzionând ideea aș putea spune că metafora despre care aminteam se concretizează în noi și noi contacte interumane. Spre exemplu, în zilele noastre putem vorbi despre extraordinarul câștig în comunicare. Trăim într-o epocă a vitezei mijlocită prin Internet, însă această comunicare își află rădăcinile tot în urmele pașilor lăsați pe „Drumul mătășii”, pași pierduți poate acum sute de ani. Este limpede faptul că oamenii au comunicat dintotdeauna, doar modalitatea prin care o făceau era diferită deaparte, în istorie. Cred că din aceeași perspectivă privind în trecut putem să înțelegem tocmai prezentul așa cum se cuvine și, de asemenea, putem să ne închipuim care va fi viitorul. Realizând toate acestea trebuie să căutăm acei oameni potriviți, oameni pasionați cu adevărat și care știu multe lucruri despre tradițiile trecutului. Toți, împreună, împărtășindu-ne tradițiile ne vom îmbogăți, în fapt, propriile tradiții.

Rep: Este oare acest „drum” calea către aflarea propriei identități în Univers?

Y.Y.Ma: În zilele noastre identitatea este problema fiecăruia dintre noi. Întrebări de genul „Cine sunt eu?” sau „Cine suntem noi?”...ne stăpânesc existența. Câteodată se

Întâmplă să fim posesorii unei false identități. Ceea ce am învățat în ultimii 6 ani de când parcurg acest „Drum al mătasii” a fost înțelesul conexiunii directe pe care termenii local – global o dovedesc. Cu cât mergem mai profund la sursa locală cu atât atingem într-un fel sau altul la o esență globală. Acest lucru este într-adevăr extraordinar pentru că vorbim, în general, foarte mult despre tradiții, însă în același timp realizăm că acel prețios lucru a fost la un moment dat o mare invenție a timpului ei. Așadar, implicit nu vorbim doar despre tradiții, vorbim mai ales despre oameni și despre modul în care ei au evoluat de-a lungul vremii. Cu cât căutăm mai mult cu atât conștientizăm că lucrurile pe care le prețuim mai mult sunt fructul inteligenței umane. Tocmai de aceea cred că modul acesta de cuprindere a trecutului este minunat, privind lumea din perspectiva identității conștientizăm faptul că deși părem diferiți ne leagă multe lucruri comune.

Rep:În definitiv, toate acele diferențieri, la nivel muzical, despre care aminteai se reduc la nivelul unor nuanțe ale aceluiași culori.

Y.Y Ma:Cred că modalitatea în care obișnuim să codificăm unele aspecte ale existenței noastre este strâns legată de subconștientul nostru. Este o realitate dovedită deja în zilele noastre. Muzica nu face decât să probeze acest lucru. Să luăm ca exemplu influențele africane resimțite

în muzica brailiană, în cea cubaneză, în tangou, în jazz, în general. Poți găsi în toate aceste genuri elementele specifice, însă mixtura cu alte tradiții generează unicitatea acelei identități despre care vorbeam.

Rep: O identitate pe care o căutăm, de ce nu, în concertele pe care și dumneavoastră le susțineți. Credeți că în viitor astfel de manifestări muzicale ar putea să dispară?

Y.Y.Ma: Poate doar dacă s-ar întâmpla un cataclism. Dar nu...nu cred...pentru că tradiția merge înainte pentru așa vor oamenii. Pe de altă parte oamenii sunt un fel de animale sociale, iar ideea de a se strânge împreună în același loc - în biserici, în săli de concert - este privită ca o necesitate atât în timp de pace cât și în timp de război. Tocmai de aceea sun convins că nu ne vom pierde niciodată dorința de a ne împărtăși experiențele, bogățiile, tradițiile, cultura. Muzica este limbajul cel mai potrivit pe care omenirea l-a inventat pentru a codifica în el cele mai profunde și mai ascunse gânduri. Este o constantă a tuturor genurilor muzicale, de la cele clasice până la cele moderne atât de iubite de tânăra generație.

Rep: Lucrurile se pot schimba în viitor. În definitiv suntem cu toții contemporanii unei lumi care își află final dar și ai alteia care abia acum se naște.

Y.Y.Ma:Fiecare perioadă pe care o parcurgem este unică în istorie. Cred că dincolo de toate acestea rămâne dorința și necesitatea găsirii unei modalități de a stabili legături cu alții. În zilele noastre, cu tehnologia de care dispunem, suntem mult mai ușor afectați de evenimentele care au loc departe de noi. Tocmai beneficiind de această șansă trebuie să căutăm să înțelegem cum trebuie să acționăm, pentru ca viitorul nostru politic, financiar dar mai ales cultural să fie mai bun.

Rep:Ajungem astfel, la conceptul globalizării atât de mult vehiculat în ultimul timp?

Y.Y.Ma:Un concept valabil atâta vreme cât oamenii îi înțeleg adevăratul scop. Tocmai de aceea consider că este important să ne gândim cum să-i ajutăm pe cei mai puțin fericiți să-și afle adevărata identitate. Numărul pașilor pe care îi facem în acest demers ar trebui să fie redus de la 6 la 2. Cred că acest lucru este important.

Interviu cu dirijorul Myung Whun Chung

R: Să pornim discuția noastră de la George Enescu.

Myung Whun Chung: Enescu a fost un mare compozitor, de fapt unul dintre cei mai importanți muzicieni ai istoriei universale. Cu siguranță, nu sunt un expert în creația enesciană, dar pot afirma că prin muzica lui, Enescu a clădit o punte între limbajul romantic și cel așa numit „modern”. Opera lui împărtășește deopotrivă căldura și frumusețea erei romantice și nerăbdarea armonică a muzicii moderne.

R: Vorbind acum chiar despre dumneavoastră, mulți ar fi aceia care l-ar considera pe Myung Whun Chung un norocos pentru formarea muzicală a dvs. Se sprijină pe trei coloane culturale distincte. Cea venită din Orientul Îndepărtat, cea din Franța și Marea Britanie. Cum s-a întâmplat ca o asemenea „ciocnire” culturală să modeleze armonios un muzician, un dirijor?

M.W.C:Înainte de toate, trebuie să spun că primul meu contact cu oamenii s-a produs prin intermediul muzicii. Norocos am fost atunci când m-am născut al șaselea într-o familie de șapte copii, într-un cămin în care totul respira

muzică, melodie, armonie. Așadar, primul meu limbaj de comunicare cu oamenii a fost cel muzical. Abia apoi am învățat limba maternă, coreeana și, în timp, engleza, franceza, italiana...Prin muzică n-am avut niciodată dificultăți de comunicare cu semenii mei, fie ei muzicieni ori simpli ascultători, iubitori de muzică. Și din nou spun, cu adevărat norocos sunt tocmai pentru că aparțin acestei lumi în care oamenii, prin arta sunetelor, devin mai apropiați și mai uniți decât oriunde. Noi, muzicienii, când ne întâlnim nu ne deosebim prin limba pe care o vorbim ori prin naționalitate. Pentru noi important este, mai degrabă, cât de buni muzicieni suntem..

R: În alte cuvinte, u toții uniți prin muzică devenim locuitorii unui oraș imens.

M.W.C.:Cu siguranță. Chiar dacă ne place sau nu, trebuie să trăim în armonie și ce altă lume poate fi mai frumoasă decât cea a armoniei continue, adică cea a muzicii. De aici se naște, însă, și cea mai importantă obligație a noastră – aceea de a-i ajuta pe oameni ca prin muzică să strângă unul lângă celălalt, să se aproprie.

R:Cu toate acestea, trăim un timp al identității absolute. Toți caută să-și etaleze identitatea. Este aceasta atât de importantă?

M.W.C.:Da!...este importantă, dar tocmai identitatea poate fi exploatată într-o manieră extremistă, care ar conduce către un

naționalism prost înțeles. Cred că mai înainte de toate, individul trebuie să-și spună problema identității vis-a-vis de latura sa umană. În viziunea mea identitatea se structurează în trepte egale, pornind de la indentitatea umană, continuând cu cea artistică și încheind cu cea națională. Așadar eu, Mung Whung - Chung sunt în primul rând un om, mai apoi un muzician și în fine un coreean. Naționalitatea este situată astfel pe a treia treaptă. Gândind în acest mod lucrurile îndrăznesc să cred că multe conflicte mondiale ar putea fi evitate în zilele noastre. Din nefericire schimbând ordinea treptelor multe orgolii sunt rănite eronat, născând astfel probleme care la rândul lor degenerază în situații periculoase. Identitatea națională este și ea importantă, dar nu într-atât încât să preia locul celei umane.

R: Umanismul domina și unul dintre mesajele pe care Enescu le-a transmis lumii prin muzica lui. Dorea să împărtășească bucuria artei sale oamenilor de pe tot glubul. În fapt acealși lucru vă doriți și dumeavoastră, devenind astfel un mesaj al muzicii...

M:W:C: Aveți mare dreptate. Eu însă, spre deosebire de Enescu sunt doar un mesager, pe când el era era chiar autorul mesajului muzical scris în partitură. Responsabilitatea noastră, a interpreților, este aceea de a face ca mesajul codificat pe portativ să prindă viață și să ajungă direct la oameni. Așadar meritul aparține în

primul rând compozitorilor, rostul nostru în viața muzicală fiind datorat tot lor.

R: Mesajul despre care vorbiți prinde viață în sunetul orchesterii, un ansamblu cu care v-ați identificat atâția ani, acela al Capelei de Stat din Dresda. Cum ați desluși în vorbe sonoritatea acestuia....

M.W.C. Tocmai sonoritatea de ansamblu m-a atras din primul moment. În special căldura instrumentelor de coarde, atât de apropiate de căldura umană. În zilele noastre multe orchestre au reușit să-și construiască un sunet remarcabil, dar puține sunt cele care etalează un element special, care să le diferențieze în mod cert. Ei bine, aceș ceva special în cazul Capelei de Stat din Dresda se traduce printr-un sunet puternic și totodată cald. Desigur fiecare orchestră are un specific al ei, în final muzica definește totul. Spre exemplu, atunci când lucrez în Franța, colaborez evident cu muzicieni francezi. Eu sunt coreean, dar trebuie să dirijez Brahms. Astfel stând lucrurile întotdeauna voi gândi bine, cum anume să îmbrac aceste trei filoane culturale distincte, într-o sonoritate armonioasă. Tocmai de aceea nu am încurajat nicio dată o orchestră să-și păstreze amprenta națională, pentru că ar fi o mare greșală. Totul trebuie să pornească de la limbajul și mesajul fiecărui compozitor interpretat. Stărim astfel asupra muzicii, pentru a afla într-un final calea pe care trebuie s-o

urmăm. În zilele noastre sunt mulți și aceia care susțin că orchestrele fie ele franceze, italiene, germane, americane, sună toate la fel. Eu nu spun că acest lucru este greșit, pentru că sunt convins că nu naționalitatea interpretului trebuie să fie amprenta muzicii oferite publicului, ci tocmai inversul acestei situații. Adevărata provocare este aceea de a reuși să devenim compatrioții fiecărui compozitor, pe care-l aducem în fața publicului prin muzica lui.

R: Din această perspectivă cum privește Myung Whung Chung acest început de secol?...

M.W.C. Tehnologic vorbind, datorită progreselor uimitoare ale ultimilor zeci de ani, lumea își caută o altă scară a valorilor. În același timp, trebuie să fim precauți și să căutăm echilibrul necesar supraviețuirii noastre armonioase. Artă și cultura în general au rol sentințial în stabilirea acestui echilibru. Viteza vieții noastre trebuie domolită prin ritmul muzicii. Să luăm exemplu la modă acum al celebrelor, dar și blamatelor fast food-uri. Ele poate sunt potrivite ritmului în care ne consumăm existența. Aceasta nu înseamnă însă că trebuie să uităm cum să preparăm în liniște și cu pasiune singuri cina acasă. Același proces se întâmplă și în muzică. Pe de o parte sunt acele piese scurte și foarte rapide care sunt ascultate cu entuziasm de tinerii din ziua de astăzi, pe de altă parte există muzica clasică, mult mai profundă, poate mai greu de înțeles, dar care îți oferă revelația

actului artistic într-un final. Bogăția interioară pe care ți-o dăruiește te îndeamnă să te întorci din nou și din nou la ea. Așadar echilibrul face viața mai frumoasă. Muzica, din punctul meu de vedere, al celui care a cunoscut-o odată ce s-a născut este aproape totul. Îmi amintesc în copilărie că tot ce-mi doream pentru a fi fericit era pianul, la care îmi plăcea să cânt și ciocolata pe care o adoram s-o mănânc. După o vreme mi-ama pierdut apetitul pentru ciocolată, a rămas plăcerea de a cântat la pian și a mai apărut pasiunea pentru sport. Pianul și sportul două lucruri pe care cu greu le port combina. În cele din urmă m-am concentrat asupra muzicii, dar mai apoi m-am îndrăgostit, m-am căsătorit, am întemeiat o familie și dintr-o dată muzica a trecut pe locul doi în prioritățile mele. Acolo a rămas și acum, pentru că așa cum spuneam și mai devreme, mai înainte de toate eu sunt un om și mai apoi un muzician. Eu nu încerc să schimb înțelesurile muzicii, pentru ea însăși muzica este un limbaj spiritual care mijlocește comunicarea unor idei, pe care cuvintele nu le pot exprima. Tocmai de aceea mesajele politice, economice, rasilale etc., nu au ce căuta în muzică. Muzica este doar muzică și ar fi o mare greșeală să o exploatăm într-un alt sens decât cel adevărat. Arta sonoră este o formă de comunicare extremă de intimă între oameni și singurul lucru pe care muzicienii îl pot face este acela de a uni spiritele.

Interviu cu dirijorul Sir Roger Norrington

R: Debutul cariei dumneavoastră a fost strâns legat de scena lirică, altfel spus de vocea umană. Cum priviția acum relația pe care ați construit-o în tot acest timp cu acest minunat instrument muzical.....

N: Înainte de toate, vocea umană mi-a deschis orizontul pe verticală către muzică, căci aceasta este capabilă să emane niște culori sonore extrem de sofisticate și totodată pure. Puritatea muzicii am descoperit-o astfel prin intermediul vocii umane. Mai apoi, căutând s-o păstrez intactă m-am întors în trecut. Tocmai de aceea obișnuiesc să cânt împreună cu orchestrele pe care le dirijez, muzica trecutului în sunetul pur al perioadei ei. Extinzând astfel ideea, veți descoperi și dumneavoastră că acel sunet pur, non – vibrato, îl puteți găsi chiar și în simfoniile mahleriene. Să nu uităm faptul că în realitate însuși Mahler nu și-a ascultat vreodată creațiile simfonice, interpretate cu un vibrato continuu. Această tehnică a apărut mult mai târziu, dacă nu mă înșel chiar după anul 1940, adică după ani buni după moartea lui Mahler. Este surprinzător și totodată minunat să asculți muzica acestuia alături de cea a lui Ceaikovski, Brahms, Bruckner, Wagner, cântată fiind în ceea ce numim noi puritatea ei, o sonoritate inocentă

dacă putem să-i spunem așa. Credeți-mă conștientizând acest lucru veți fi surprinși de ceea ce veți auzi, și acest fapt este direct legat de vocea umană.

R: Continuându-vă căutările trecutul vă îndreaptă inevitabil către viitor.

N: Da!...Însă în realitate viitorul este mai mult în mâinile celor ce vor veni, căci eu nu pot „stăpâni” decât prezentul. Cred totodată că atunci când veți alege să ascultați orchestrele mele veți descoperi sonoritatea viitorului. Speranța mea este că această tehnică interpretativă va domina viața concertistică a viitorului.

R: Trecut, prezent și viitor – Roger Norrington aparține în fapt în mare parte secolului deja consumat, dar și celui abia născut. Tocmai despre această naștere v-aș invita să ne vorbiți acum. Cum arată acest început de secol muzical în ochii lui Roger Norrington?...

N: Foarte multe lucruri s-au schimbat în principal datorită eludării barierelor artificiale ale sexolului trecut. Să recunoaștem cu toții că până mai ieri, ne uitam cu sfială peste umăr, la colosala tradiție romantică a secolului al 19-lea. Sentimentul de copleșeală era total. Acum însă un întreg secol ne stă în față. Este șansa noastră să lăsăm în urmă trecutul, cu bunele și

relele lui și să construim viitorul. Nu trebuie neapărat să aducem omagii secolelor consumate, putem fi mult mai simplu, doar noi înșine. Să uităm așadar încercările nereușite ale trecutului apropiat, acelea de a crea muzica modernă, să uităm că aceste casne a îndepărtat tocmai publicul din sala de concert. Să ne amintim doar de momentele bune ale muzicii de azi și să mergem mai departe. Este esențial să ne întoarcem la simplitate, la frumusețe, la sentiment.

R: Ajungând la acest stadiu, care sunt cerințele în materie de muzică ale publicului zilelor noastre?...

N: Eu vă pot spune ce anume caută publicul, știui doar ce caut eu: sentimentul, expresia, umanismul. Tehnica este și ea utilă, dar nu esențială. În realitate și eu caut acele lucruri pe care le găsiți să spunem la Mahler, la Enescu ori la Brahms. Nu afirm însă că muzica prezentului trebuie să sune precum cea a trecutului, dar trebuie să respire înainte de toate sentiment, pasiune și iubire. Avem nevoie de iubire în muzica fie ea japoneză, americană, chineză, italiană, în muzica universală.

R: Să înțelegem că fără poezie muzica devine altceva?...

N: Da și nu, pentru că un strop de „agresiune” își are rostul și aici. Gândiți-vă la

accentele muzicii mahleriene, care pe alocuri pot deveni de-a dreptul înfricoșătoare. Poezia în muzică nu este totul. Ideea principală se referă la proporție, la relație, la un tot unitar.

ADDENDA

Ideea de ethos în creația lui Theodor Grigoriu

Pe plan componistic, unul dintre aspectele dominante ale acestui sfârșit de mileniu, de secol, îl reprezintă căutarea și redescoperirea propriei identități.

Această identitate își are uneori sorgintea în reevaluarea melosului specific unui anume spațiu geografic propriu autorilor în redescoperirea unui centru gravitațional al vocațiilor artistice. Conștient sau nu, aproape fiecare muzician își făurește propriu univers stilistic aflat sub diferite semne precum cel al liricului, al dramaticului, al numărului (purător al unor proporții) al celor mai cutezătoare inovații tehnice sau expresive.

În acest vast peisaj, aparent neordonat, al multiplelor tendințe ale prezentului pare a fi destul de greu să-ți impui un anume punct de vedere bine determinat, bine conturat.

Aceste căutări se află incluse fie în postulatele post-modernismului, fie într-o avangardă radicală sau o întoarcere către trecut.

Arta sonoră ar trebui să ajungă la un firesc al exprimării, la o spontaneitate a gestului și la o virtute expresivă care ar permite o multitudine de soluții în același spațiu sensibil.

Compozitorul Theodor Grigoriu, format la școala maestrului Mihail Jora, a pătruns în tainele muzicii într-o perioadă de profunde schimbări, prefaceri în domeniul artei, la confluența a două tipuri de obiectivitate a gestului creator. Împreună cu colegii de generație, Theodor Grigoriu și-a propus să universalizeze gândul muzical de sorginte românească, să-l înveșmânteze într-o manieră foarte modernă, păstrându-i esențialitatea. Această esențialitate a focalizat energiile unor compozitori către o prospectare a universului artei populare românești și nu doar pătrunzând în centrul unor adevăruri artistice general valabile, frecventate de secole de creatorii anonimi pentru care opera lor era o ofrandă.

Compozitorul Theodor Grigoriu consideră că muzica este un limbaj complex cu multiple funcții.

Limbajul, în general, este un sistem de semne ce îndeplinește o **funcție de cunoaștere** și **de comunicare**, constituindu-se în mijlocul general de realizare al comunicării.

În afară de funcțiile de cunoaștere și comunicare, limbajul mai are și rosturi importante legate de acestea: de gândire, de evoluția acesteia: precum cea **referențială** (denotativă sau conotativă) care orientează spre context, spre semnificat, cea **emotivă** (expresivă) care reflectă atitudinea față de conținutul mesajului transmis, cea **conativă** ce direcționează mesajul spre destinatar în

vederea descifrării lui de către acesta, cea **fatică** ce verifică stabilirea comunicării, prelungirea sau întreruperea ei și cea **metalinguală** ce orientează limbajul muzical asupra lui însuși. Limbajul muzical conține și el aceste funcții exprimate în diverse moduri cu diferite mijloace, încercându-se mereu eficientizarea comunicării. La nivelul creației orale limbajul are anumite coduri, habitudini conținând o experiență artistică de transmisiune milenară, toate verificate în timp.

La nivelul creației culte, limbajul muzical este alcătuit din diferite structuri, unele transformându-se în coduri ce se verifică în timp.

Aceste coduri și structuri au menirea de a facilita comunicarea, de transforma anumite informații, rezultat al unor experiențe ale creatorului.

Complexitatea limbajului muzical este relevant pentru opusurile semnate de compozitorii înscrși în istoria culturii.

Opusurile reunite de istoria gândului muzical reprezintă diverse laturi ale fenomenului componistic.

Compozitorul Theodor Grigoriu definea astfel fenomenul componistic românesc: "Fenomenul componistic este **constituit**, printr-o circulație activă de idei între toate generațiile, este **omogen** prin valoarea înaltă a ideilor pe care le conține și dezbate, este **solid**, în sensul că deține o gândire coerent – logică și nu se pierde în detalii, este **lucid**, prin

acuitatea observației ce se realizează mai relevant pe plan universal , este **permeabil** la tot ce e mai valoros și capabil să opereze sinteze originale și **nu este un fruct al întâmplării**, pentru că apar mereu noi și noi talente, ce scriu muzică dintr-o puternică și autentică vocație". (Th. Grigoriu – Contemporanul 12 martie 1984)

Aceste trăsături ale fenomenului componistic sunt general valabile pentru oricare spațiu cultural dar în arealul românesc par a fi mai pregnante deoarece istoria muzicii culte este mai recentă (aproape 100 de ani) cu importante acumulări și impresionante salturi.

La sfârșitul acestui veac, muzicienii români au calitatea și maturitatea de a avea un dublu rol – "de creație și înțelegere a destinului acestei creații." (Th. Grigoriu – Contemporanul 12 martie 1984).

Tot în acest context constatăm că arta muzicală are o evoluție în două sensuri: intensiv și extensiv. **Extensiv** înseamnă tehnici noi, teorii noi de asamblare și punere în pagină, "materiale" noi (sunete electronice, instrumente noi, diverse tipuri de scriitură, etc.) **"Intensiv"** înseamnă un drum lung și greu, care cere să-ți asumi un anumit limbaj sau să inventezi unul perfect coerent, să meditezi asupra mecanismelor lui cele mai fine, să înțelegi de ce anumite trăsături rămân în memorie timp de secole și chiar milenii, iar altele sunt date uitării, din ce se alcătuiește un

stil specific, etc. (Th. Grigoriu Muzica și Nimbul poeziei – pag.148)

“Cele două sensuri – extensiv și intensiv – nu trebuie înțelese rigid, dihotomic sau antagonic; între ele fluidul viu al creației și ideilor circulă în ambele sensuri, scopul fiind acela de a ajunge la opera de artă care trăiește doar atunci când poartă în ea germenii vieții, autenticitatea și necesitatea imperioasă de **a fi**.” (Th. Grigoriu – Muzica și Nimbul poeziei – pag 148)

În viziunea muzicianului Theodor Grigoriu sensul intensiv pare să poarte gândul muzical spre esența gestului creator.” Enescu, stea polară a spiritului și specificului muzical românesc este un compozitor ce s-a mișcat intensiv.” (Th.Grigoriu – Muzica și nimbul poeziei – pag 149).

Exemplul enescian a fost preluat de majoritatea compozitorilor români care au dorit și doresc să ajungă la filonul muzical românesc și să aparțină creatorilor care, în istoria universală a artei, și-au dăltuit cu migală un drum impunându-se peste timp și spațiu.

Sensul intensiv este cel ce caracterizează opera unui popor foarte vechi, “bătrân”, având o anume percepție asupra fenomenelor înconjurătoare, o distanțare față de evenimentele de contingent.

Acest sens presupune descifrarea universului interior și profund al ființei umane, descifrarea unor coduri milenare ce s-au impus în

spiritualitatea unui popor devenind permanențe ale gândului și evoluției lui culturale.

Sensul extensiv și cel intensiv sunt coordonatele majore pe care se structurează oricare istorie a gândului artistic; în opera fiecărui creator coexistă cele două sensuri, dar preponderența lor este diferită.

Unii creatori au ales ca mod de exprimare a artei lor zona mijloacelor, aceea a prospecției muzicii prin intermediul celor mai sofisticate tehnici (numerice sau electro-acustice) cu efecte, uneori spectaculare, de provocare a gândului. Aceste "provocări" au generat un interesant "arsenal" de obiecte ce au lărgit peisajul artistic contemporan dezvăluind posibilitățile nebănuite ale materiei sonore.

Aceste artiști aparțin, prin opera lor, **cosmosului** – acolo unde legile de sorginte matematică par să fie dominante, relația cu teluricul fiind întreruptă; această muzică nu are întotdeauna rezonanțe în sfera liricului, a poeticului.

Alți compozitori și-au orientat prospecțiile către zona lirică, poetică a discursului muzical, "muzica fiind prin excelență o artă lirică" – sublinia Th. Grigoriu. Drumul pe care-l parcurg aceștia se înscrie în nivelul intensiv al fenomenului componistic.

Theodor Grigoriu și-a focalizat creația în descoperirea celor mai profunde sensuri ale drumului intensiv, în prospectarea și reevaluarea esenței artei populare românești.

Treptele acestei prospectări sunt multiple și relevante pentru fiecare nivel demonstrând un anume tip de claritate, de transparență a imaginii artistice.

Cred că în creație ar fi următoarele trepte – citatul folcloric, folclorul imaginar (Enescu, Bartok, Smetana) descifrarea și preluarea unor arhetipuri , a unor mijloace și pătrunderea în etos, în substanța sonoră.

“Etosul reprezintă experiența milenară a colectivităților umane, aici intrând arhetipurile, codurile subiacente din limbaje, acel “joc secund” barbilian. Lumea vastă și misterioasă care doarme în noi este trezită la viață de o metaforă, de un cuvânt; este ca și cum ai vorbi sau ai cânta dincolo de grai și cântec” – consemna Theodor Grigoriu.

Etosul poate fi o poartă care, dacă s-ar deschide, ar dezvălui o priveliște de o frumusețe infinită prin care ai putea afla din ce este alcătuită viața noastră, structura ei genetică, tiparele cele mai profunde înscrise în codul nostru.

Etosul se conturează din relația subtilă a două lumi în perpetuă mișcare, lumea exterioară și cea lăuntrică a artistului. De aici și dificultatea de a ști câte componente intră în sfera noțiunii de etos muzical, în cazul nostru - oricâte instrumente de mare finețe și sensibilitate ar deține un artist. Aceasta determină investigarea lui prin labirinturi interioare, observarea cu acuitate a vieții

pentru a-l găsi (regăsi) în marile, universalele depozite ale omenirii.

Începând cu deceniul al optulea, compozitorul Theodor Grigoriu și-a orientat prospecțiile artistice intensiv către etosul muzicii românești – descoperind și dezvăluind noi coordonate ale substanței muzicale.

Deschiderea către acest univers al etosului, univers al meditației, al filosofiei românești, îl datorează Theodor Grigoriu compozitorului Tudor Ciortea.

“Un sunet e un sunet; un șir de sunete diferite transmit un sens. Când acest sens este re-cunoscut (o formă de acceptare) el este apt să poarte și un etos pentru că are un conținut, o experiență, fie din sfera sensibilului, fie de comunicare, avertizare sau de alt ordin.

De la primordialitatea melodiei bitonice, care și ea – susțin cu tărie – conținea etosuri diferite, până la enorma diversificare dialectală a planetei, calea e lungă și ea este dovada peremptorie a prezenței etosului ca experiență (experiențe) a colectivităților umane, deci a experienței artistice” – consemna Theodor Grigoriu (Revista Muzica – 3/ 1996)

Această cale, a etosului, și-a ales-o compozitorul Theodor Grigoriu pentru a proiecta în spațiul muzical operele sale – camerale, simfonice, vocal-simfonice sau corale. Cercetarea efectuată de autor s-a focalizat asupra substanței sonore. “Conceptul de etos, în înțelesul de astăzi, decurge din dorința noastră profundă de a compune dincolo

de sunete , de a lucra cu semnificantul, nu cu semnificația, pentru că – spunea și C.G Jung – prin miracol, te faci mai bine înțeleș.”(Revista Muzica – iulie 1996)

“Miracolul” la nivelul creației se traduce prin substanța sonoră relevantă de fiecare opus. Substanța sonoră reprezintă puterea de a transmite o încărcătură emoțională. Fiecare om este o entitate unică și irepetabilă iar dacă are o vocație de a ne transmite experiențe de sensibilitate o va face prin intermediul unui material (culoare, piatră, sunet, metal etc.). Această vocație se transmite direct, fără substrat veleitar.

Folclorul este o artă neveleitară, fiecare gest fiind creator se constituie într-o ofrandă.

Descifrarea codului conținut de gestul creator anonim (folclor) reprezintă un interesant punct de cercetare. Prin această prospectare se poate defini etosul unui mod (de sunete), unui motiv muzical, unei configurații melodice.

Compozitorul Theodor Grigoriu, depășind nivelul folclorului imaginar și-a propus să descopere etosul unor moduri regăsite în eul său profund, personal.

Atelierul său a constituit ampla lucrare pentru pian “Columna modală”, o impresionantă și filigranată sculptură în sunet. Această lucrare are ca subtitlu “Investigații în etosul muzical românesc”.

“Ideea de investigare a acestei **cărți pentru pian** se înscria într-un proiect deschis, având un plan precis... Știind că în orice proces

creator există o tendință de intelectualizare, am imaginat un prag de jos al filoanelor expresive, acolo unde iau naștere **muzicile libere** (nu departe de arta orală) și un prag de sus, care ar fi **arta polifonică**, în care tehnologia asamblării sunetelor în mișcare cere experiență și rigurozitate componistică” (M. Marinescu în dialog cu Theodor Grigoriu – Ciclul “Columna modală”, pag. 5). Această “Carte pentru pian” este structurată pe alternanța **liber-construit** – ipostazieri extreme ale muzicii, principiu generativ al “Clavecinului bine temperat” de J. S. Bach.

“Dacă muzica românească este suverană în suprafețele libere, ca orice muzică veche și de tradiție (mai ales) **orală**, în pisele construite am considerat că se poate pleca de la polifoniile de tip vechi – olandeză (flamandă) sau elvețiană” – pentru că profilurile melodice sunt aici de alt ordin, mai incisive, capricioase, fără un puls riguros, iar polifonizarea după regulile **fugii**, de pildă, le-ar da un aer de travaliu prea laborios, anulându-le expresia și conducându-le către un scolastic. Am preferat apoi sugestii din polifonia veche și pentru că de acolo cred că pornește înțelegerea ei ca o **tehnologie a mișcării (dinamicii) sunetelor**, după modelul lui Giovanni Gabrielle sau Okeghem”. (M. Marinescu în dialog cu Theodor Grigoriu despre Columna modală, pag. 5)

Discursul muzical al acestei lucrări este imaginat ca un “monument eternizând scenarii”

după principiul "Coloanei fără sfârșit" a lui Constantin Brâncuși sau a "Columnnei lui Traian". "Toate columnele, obeliscurile egiptene sau aztece, chiar și coloanele ornamentale asiatice au toate un scenariu, care ar justifica dorința mea de investigație pentru a descoperi sensuri închise în ideograme sau scrieri nedescifrate" (idem – pag. 6)

Scenariul "Columnnei modale este structurat pe ideea de contrast expresiv, arhitectonic, modal și de asociere a două lumi, doar aparent disjuncte fiind unite de principiul modalismului. Modurile în creația lui Theodor Grigoriu se constituie în mecanisme de structurare a discursului, dar și în depozitare de etos conținând ideea unei aventuri existențiale desfășurate pe mari arcuri de timp. Iată ce mărturisește autorul: "Nu mecanismul modului este important, ci etosul înscris în el, ce degajă atât în cazul modurilor construite, cât și în cel al modurilor deduse din melosul tradițiilor orale".

"Columna modală" este alcătuită din șase cupluri având șase moduri distincte.

"Columna modală" reia, în universul finit al modurilor ideea bachiană de Preludiu și Fugă (liber, construit). Spiritul lui Brâncuși și Enescu e deasemenea prezent în această investigație a etosului românesc" – acesta s-ar putea constitui în ideea generativă a întregului ciclu de piese pentru pian organizat în două caiete.

Urmărind întregul traseu creator al "Columnnei modale" – o carte pentru pian,

constatăm că avem, în fond, o succesiune de modalități de prospectare a materiei sonore, a folclorului, a etosului modal inclus în fiecare scară. Această "investigație" ne-a dezvăluit bogăția încifrată în modurile naturale precum și imensul universul pe care îl poate deschide o asemenea cercetare. Pentru autor "Columna modală" s-a constituit într-un vast atelier în care fiecare piesă a fost dăltuită cu migală, gestul creator fiind relevant. Dar iată cum își argumentează autorul ideea de atelier și de redescoperire a unui imens univers:

" În ceea ce mă privește de multe decenii m-am aflat în câmpul gravitațional al ideii de "melos românesc", al modului în care actul artistic se naște din necesitate, ca în arta populară.... Dar când, după atâția ani, mi s-a relevat ideea etosului și a meta-limbajelor, m-am aflat la frontiera unui drum parcurs cu un câmp cât mai vast. Pentru că nu de prelucrări de folclor e vorba, nici de a găsi forme adecvate la niște melodii cu iz popular, ci de a reconstitui dintr-o infinitate de semne – unele bine conturate, dar cele mai multe delicate, discrete și abia vizibile – un univers sensibil și o posibilitate de a ne regăsi, ambiționând chiar să comunicăm între noi. Am expus toate aceste idei când a fost vorba de despre importanța etosului și prin "Columna modală", am avut cel puțin simțăminte dominante: că tehnica mea muzicală a progresat foarte mult și că mi s-a deschis dintr-odată în față un câmp de activitate, care e de natură nu să dea aripi

condeiului pe hârtia cu portative, dar nici să-l poticnească.”

”Columna modală”, din multe puncte de vedere se constituie într-o sumă demodalități tehnice și expresive ce urmează a fi verificate și dezvoltate în următoarele piese. Câteva dintre acestea ar fi variațiunea continuă lineară și verticală, diversitatea și adâncimea planurilor sonore, imaginea muzicală fiind investită cu noi dimensiuni, densitatea structurii, a evenimentelor în cadrul discursului, o evoluție stratificată de sonorități concretizată într-un joc de ecouri, perlucrarea unor modele din electroacustică în cadrul cărora sunetul este analizat și disociat în diferite fascicule care apoi sunt multiplicat. Această disociere și multiplicare amplifică și diversifică imaginea sonoră.

Autorul realizează în lucrările sale sinteze între diversele modalități de constituire a discursului muzical.

Fascinantul Atelier constituit de ”Columna modală” a generat o serie întreagă de opusuri.

Ieșirea din atelier a fost realizată de în două direcții distincte – una în care se continuă prospectarea și valorificarea etosului (filonul etosului) și cealaltă în care se cercetează filonul bizantin.

În creația lui Theodor Grigoriu mai există și o altă cale de sondare a universului muzical, aceea în care se schimbă idiomul.

Aceste trei tendințe sunt materializate în lucrări de largă respirație – instrumentale,

corale, lieduri, concertante sau vocal-instrumentale.

Prima ieșire din Atelier este reprezentată de Partita a suonar nr.1 ce se înscrie în continuarea cercetării etosului. Acest proiect include mai multe lucrări pentru instrumente soliste în care sunt extinse unele experiențe reușite din „Columna modală”.

Instrumentul ales pentru această primă Partită a fost flautul cu toată familia sa, cel mai apropiat ca timbru de fluier, deci de sonoritățile filonului românesc.

Titlatura de „Partită a suonar” a fost preluată de compozitor din muzica cenețiană, fiind o piesă pentru instrument. Lucrarea este concepută pentru flaute aflate mereu în dialog, dar poate fi interferată și de unul singur.

Ideea generatoare este aceea a comunicării între două personaje dintre care unul este confidentul, este ecoul celuilalt.

Modurile acestei piese alcătuite din sunete principale desfășurate relevând un posibil etos. Alături de sunetele principale există sunete secundare, sunete satelit-ornament.

„Partita a suonar” pentru flaut (flaute) reprezintă o succesiune de patru tablouri distincte ca expresie.

Următorul opus în care autorul investighează ethosul modal este ciclul de concerte „Anotimpurile românești”. Aceasta este o amplă lucrare , o replică la opusul vivaldian dar înscrisă în spațiul nostru cultural.

Planul arhitectonic respectă, în linii mari, forma propusă de Vivaldi.

„Cele patru concerte – Anotimpurile românești – au fost concepute în linii mari prin adolescență, dar ele au fost realizate târziu, pe la jumătatea anilor '80.

Schema ideală pare cea a lui Vivaldi: piese de aproximativ 3' – 4' fiecare, grupate câte trei – repede – lent – repede deși se face și o excepție în Concertul **Vara**, unde există o parte **repede** la mijloc și un final lent.”(Th.Grigoriu – Rev. Muzica nr.3/ 1996)

Unul dintre elementele importante generatoare ale discursului este secunda marcată de **orologii** ce există și la Vivaldi.

„Orologiile” sunt prezente în diferite forme și la anumite momente psihologice, indicând prin metronoame schimbate, o secundă subiectivă.

De subliniat pentru toate cele patru concerte este esențializarea și apoi generarea etosului românesc și colectiv. Acest etos ne oferă oportunitatea de a surprinde mai bine într-o complexă imagistică sonoră spiritualitatea profundă a acestui spațiu.

În aceste patru lucrări investigarea în etos se realizează într-o altă direcție, mai liberă și mai diversificată decât în Columna modală sau în Partita a suonar nr.1, reprezentând o diversitate de aspecte pe planul substanței muzicale.

Compozitorul Theodor Grigoriu se preocupă de substanța muzicală și de înveșmântarea acesteia.

Pentru autor fiecare treaptă modală de sorginte folclorică încheie în ea un etos ce trebuie descoperit și relevat prin fiecare gest artistic concretizat într-o partitură.

„Anotimpurile ” lui Th.Grigoriu sunt circumscrise în universul românesc reprezentând și un studiu asupra procesului procesului evolutiv al luminii în acest spațiu geografic – distribuția luminii solare se face în funcție de această situare (paralela 45°), care prezintă o oarecare echilibrare și simetrie, un sentiment special al anotimpurilor, regăsit în poezia și pictura românească, mai puțin în muzică. Sugestiile din celelalte arte au contribuit la o imagine cât mai amplă a ideii propuse de autor.

Fiecare anotimp este localizat într-o anumită zonă geografică a țării. Această localizare este relevată de fragmente de cântece specifice acelei regiuni – astfel lucrarea se constituie într-un adevărat laborator melodic în care sunt înscrise și prelucrate diferite idei muzicale generând forme arhitectonice originale.

Fiecare „Anotimp” este conceput în funcție de una din cele patru corzi ale viorii, descriind un arc descendent, de la transparența luminii (Primăvara – MI), la intensitatea puternică (Vara – LA), la gravitatea acesteia Toamna – RE), până la profunzimea străbătută de unele sclipiri (Iarna – SOL).

„Puțină lume cunoaște că Antonio Vivaldi pleacă în muzica sa de la versuri, care sunt un fel de motto-uri ale concertelor. Am preluat cu

plăcere acest "procedeu", fiindcă definea poetic o atmosferă anume și m-am identificat cu metafora închisă în versurile alese" (Th.Grigoriu – Rev. Muzica nr. 3/ 1996).

Pentru întreg ciclul compozitorul Theodor Grigoriu a ales câteva versuri de Lucian Blaga:

"Oprește trecerea,
Știi că unde nu e moarte
Nu e nici iubire - și totuși,
Te rog: oprește, Doamne,
Ceasornicul cu care ne măsurăm
destrămarea".

Un alt element important al discursului îl reprezintă și spațializarea planurilor – există notate în partitură trei nivele – solistul(vioară), grupul concertino (un cvintet de corzi) și grupul tutti (corzi + pian).

"La epoca în care am realizat lucrarea respectivă, m-am aflat mult timp la Paris și am asistat la înregistrări și "ajustări" ulterioare ale acestora. Se lucra în general pe 24 de căi care apoi se revalorizau din punct de vedere al planurilor sonore; procedeu pe care l-am considerat fals, trădând realitatea sonoră. Ideea, totuși, a pătruns în lucrarea mea și tehnica de lucru e cea în planuri – apropiate, depărtate – la care contribuie și alcătuirea ansamblului pentru că fiecare partidă de instrumente ce alcătuiește orchestra are un solist. Se realizează un joc de planuri sonore pe care-l consider excelent și nu regret că am recurs la această manieră de tratare foarte

grea, având capacitatea de a îngloba un rafinament poetic și sonor.” (Th.Grigoriu – rev. Muzica nr.3/ 1996)

Tehnicile electroacustice de analizare și înregistrare a sunetului duc la perfecționarea, la acuitatea auzului și toate aceste mijloace diversifică planurile sonore redând discursului muzical noi dimensiuni spațiale.

Fiecare variațiune evocă un anume tablou, o anume stare a naturii îngemănată cu o stare subiectivă generată de redescoperirea tainelor acesteia.

Textul subliniază importanța fiecărui partener la dialogul muzical – cele trei voci principale (vioara solistă, grupul concertino și ce de tutti) se divid ajungându-se la o anume complexitate timbrală marcată însă de o deosebită transparență (unisonuri, frânturi melodice proiectate pe un sunet-pedală).

“Anotimpurile românești”, în întregul lor, reprezintă o interesantă aventură a luminii în acest spațiu geografic, un demers artistic ce relevă pregnant această legătură între natură, spiritualitate și arcul descris de soare de-a lungul unui an. Fiecare concert, fiecare mișcare explicit sau implicit subliniază implicația luminii asupra evenimentelor sonore.

În același timp toate tablourile ce alcătuiesc acest opus par a fi amintire din copilărie, totul apare văzut de un copil, un microcosmos vegetal în care timpul subiectiv este comprimat, informația fiind esențializată. Talourile reprezintă scurte incursiuni în

realitatea înconjurătoare, scurte isterii generatoare ale discursului muzical.

De asemenea din punctul de vedere al tonalităților, cele patru concerte descriu un amplu de gradeu (fiecare concert fiind generat de câte unsunet ce reprezintă cele patru corzi ale viorii) pornind de la MI către LA-RE- SOL.

Acest ciclu de concerte reprezintă și o interesantă aventură în universul etosului, relevantă fiind apartenența acestuia la profund românească cu rezonanță în memoria noastră ancestrală.

"Anotimpurile românești" au un caracter profund autobiografic, fiecare tablou reprezentând un eveniment din viața autorului.

Următorul opus în care autorul investighează etosul modal românesc este Cvartetul de coarde "În căutarea ecoului", compus în anul 1991.

"Lucrarea este rezultatul unor îndelungate meditații (și chiar tatonări), precum și al unui amplu și stăruitor studiu al crației mondiale în acest domeniu, (de după Lyrische, Suite de Alban Berg), concluziile trase s-au întâlnit cu "ieșirea din atelierul" **COLUMNNEI MODALE**, ciclul de piese pentru pian, conceput ca un șir de investigații în etosul melosului românesc.

Saltul mare înainte, care se produce după **BERG**, poate fi înțeles în multiple sensuri, dar, pentru subsemnatul, el a adus pe scurt, în principal o mai mare **mobilitate** a celor patru "voci", o **relativizare** a registrelor, o intensă viață **armonică și polifonică** cu combinații

neprevăzute și o **ideatică** mai elevată, mai abstractă și mai investigatoare a unor tărâmurii insolite, investigarea extinzându-se spre substanță” – consemna Theodor Grigoriu în 1992.

Această lucrare se contituie într-o impresionantă frescă sonoră alcătuită dintr-o succesiune de episoade evocatoare, de tablouri conturate și contrastante.

“Cvartetul **“În căutarea ecoului”** pune față în față două lumi, una reală și alta oarecum nedefinită, capricioasă și fragmentară: **vibrația** și **ecoul ei**, cu intenția de a înțelege ceva din cea de-a doua. De aici și sbitlul lucrării. El se bazează pe un mare număr de profile melodice (voci), care circulă în toate părțile opusului, dar și pe o “matrice”, cu care debutează discursul și care stă incontestabilă, deasupra lor. Toate derivă dintr-un singur mod” – consemna Theodor Grigoriu (București, 1.04.1992).

“Relația vibrație-ecou a stat la baza conceperii lucrării, dar a trebuit din capul locului făcută diferența între **ecoul obiectiv** și **ecoul subiectiv**, două realități diferite, chiar dacă ele se bazează pe același principiu al imanenței. **Ecoul subiectiv** nu e numai sonor, el **readuce** în lăuntrul nostru toate impresiile vieții. **Ecoul obiectiv** fascinează prin timbul lui, care decantează pe cel real, dar și prin **evanescența sa** .”

(Theodor Grigoriu – iulie 1996)

Cvartetul de coarde ar corespunde, în arta plastică, unei **sculpturi în oțel**, greu de faxnat și tinzând la forme esențializate continuând să fie și un atelier de structurare a unui discurs sonor, formele pendulează între **liber și riguros**, între parlando și **giusto**, întregul demers fiind îndreptat către substanță.

Cei doi parametri discursivi (liber-riguros) sunt proprii vocilor principale și ecoului acestora. Această dualitate de planuri este relevantă pentru întreaga lucrare.

„În căutarea ecoului” este alcătuită din cinci părți cu o interesantă evoluție temporală și spațială.

Fiecare parte a acestei ample lucrări reprezintă, în fond, un studiu asupra realizării unui tip de dialog între concepte diferite – concret (vocea sau vocile) și abstract, proiecție a concretului (ecoul sau ecourile) relevând esența etosului ce redă identitatea spațiului gebnarator al acestui act artistic.

Prin acest cvartet „o sculptura în oțel” autorul a realizat o succesiune de interesante și relevante sinteze între spiritualitatea românească și tehnicile contemporane de tip spațial (planuri sonore suprapuse), de asemenea scriitura este extrem de riguroasă, fiecare detaliu fiind conturat. Aspectele modale în acest opus sunt concretizate într-o tramă discursivă specială.

Ieșirea din Atelierul „Columnei modale” Theodor Grigoriu o realizează prin două căi – una reprezentată de investigarea în etos, iar cealaltă fiind investigată în universul bizantin.

Prima lucrare amplă în care autorul se dedică muzicii bizantine este Concertul pentru vioară și orchestră, intitulat **"Bizanț după Bizanț"** având ca motto generator un citat din scrierile istoricului Nicolae Iorga.

În acest opus, primul dintr-o trilogie, Theodor Grigoriu își propune o nouă viziune asupra universului bizantin, deosebită de cea a lui Paul Constantinescu pentru care mijloacele tehnice, respectiv scările modale erau generatoare ale discursului muzical. Latura structurală a **churilor** și armonizarea acestora, precum și diversitatea timbrală, reunite într-o arhitectură sonoră clasicizantă de suflu larg ar putea fi caracteristica universului bizantin propus în spțiul artistic românesc de Paul Constantinescu care în același timp a "împins tehnicile discursive pe baza unui plan de asamblare a modurilor" – remarcă Theodor Grigoriu.

Spre deosebire de Paul Constantinescu Theodor Grigoriu a ales latura interpretativă a muzicii bizantine. Această latură a fost și este mult cercetată și valorificată în muzica contemporană – virtuozitatea tehnică fiind o consecință "a relației directe cu instrumentiștii". "Virtuozitatea tehnică înveșmântată în expresivitate este o rezultată a prospecțiilor din domeniul muzicii noi"- afirmă autorul.

Lucrările lui Theodor Grigoriu aflate sub semnul bizantinului se constituie într-o meditație profundă asupra unor muzici stratificate, muzici

alcătuite în timp și supuse unor transformări, unor ereziuni, nefiind însă alterată esența.

Aceste transformări – depărtări sau apropieri de matricea inițială – și traseul lor în timp și spațiu sunt revelatoare pentru conținutul opusurilor lui Theodor Grigoriu. El pornește în demersul său creator de la aserțiunea lui Constantin Noica – “a fi fără să fi” – a exista doar prin intermediul unor mărturii esențiale cum sunt acestea bizantine reprezentând universul spiritual răsăritean, adăru cu rezonanțe și în cel apusean. Dualitatea – substanță bizantină și arhitectură vest-europeană – este generatoarea discursului muzical al Concertului pentru vioară și orchestră **“Bizanț după Bizanț”**, al Sonatei pentru vioară solo **“În marea trecere”** și al Sonatei pentru vioară și pian **“Eterna întoarcere”** – opusuri dedicate lui Șerban Lupu.

Concertul pentru vioară și orchestră “Bizanț după Bizanț” a fost compus după 1990 pentru celebrarea unei biserici ce are ca hram TRINITATEA, de aceea cele trei părți ale lucrării evocă ceva din Dumnezeu-Tatăl, din Fiul Său și Sfântul Duh. În acest opus autorul dezvoltă, într-o interesantă țesătură discursivă, melopeei proprii spațiului bizantin, dându-le o mare putere intelectuală.

Concertul reprezintă o profundă prospecție temporală asupra etosului bizantin, asupra impactului acestuia în lumea contemporană. Vituozitatea interpretativă nu a trecut în orchestră, relevant fiind rafinamentul coloristic, marea bogăție timbrală, multitudinea de planuri

sonore (voci interioare) conduse cu măiestrie (o posibilă înrudire cu meșteșugul lui George Enescu.

“Titlul lucrării lui Nicolae Iorga l-am ales și pentru ambiguitatea lui înceată implicând: o cercetare (investigație) ce ar pleca de la datele înseși ale unei realități și o posteritate a acestei realități, în cazul nostru marea civilizație a Imperiului Roman de Răsărit, a Imperiului Bizantin. (...) Compozitorul nu poate ieși din contingent și de aici motto-ul lucrării:

“În cetatea Bizanțului, lupta dintre îngeri și diavoli a atins culmea. Diavolii s-au deghizat în îngeri și îngerii în diavoli pentru ca nimeni să nu mai înțeleagă nimic și oamenii să piară în neant.” consemna Theodor Grigoriu în Revista “Muzica” – iulie 1996.

“Prin melodica bizantină – e cazul în care mă aflu – poate ajunge la un tărâm al reflecției calme și semne, eliberat de patimi și ambiții, iar tensiunea dintre laic și religios poate justifica o repunerere în discuție a acestui univers melodic, cu toate secretele și destinele umane închise în el”. (Theodor Grigoriu în Revista “Muzica” – iulie 1996.)

Acest tip de discurs muzical ce se desfășoară pe două nivele laic și religios care se intersectează pare să genenreze ampla dramaturgie a lucrării.

Concertul este structurat în trei părți ce se concentrază asupra ideii de TRINITATE.

REZONANȚELE ENESCIENE DIN CREAȚIA

COMPOZITORILOR PASCAL BENTOIU ȘI

THEODOR GRIGORIU,

REPERE DEFINITORII ȘI POSIBILE MODELE PENTRU DRUMUL VIITOR AL MUZICII ROMĂNEȘTI

Pascal Bentoiu și Theodor Grigoriu pot fi considerați ca cei mai apropiați creatori, afirmați după cel de-al doilea război mondial, de universul enescian atât prin studiu și cercetare, cât și prin afinitățile artistice.

„George Enescu este un inovator pe planul substanței muzicale – afirma Theodor Grigoriu în 1997 – el a căutat în fiecare opus relevarea caracteristicilor spațiale, culturale îmbinate cu cele ale vestului Europei.”

„George Enescu a acceptat aventura totală, a acceptat ca forța spirituală a lumii, în polifonia ei de necrezut, să pătrundă în el în cea mai mare cantitate posibilă, și a acceptat ca ceea ce avea să se coaguleze și să se recompună în el, artistul, să depindă mai mult de involuntare sa configurație interioară, decât de opțiuni rațional construite și urmate. E drept, o astfel de atitudine are șanse de reușită numai în cazurile când dăruire muzicală propriu-zisă se situează la un nivel cu totul și cu totul excepțional.” (Pascal Bentoiu – „Capodopere enesciene” – Editura muzicală, pag. 575)

Inovare în domeniul substanței muzicale este poate cea mai mare cucerire artistică a oricărui creator – substanța muzicală fiind cea purtătoare de semnificații și având puterea de a transmite o încărcătură emoțională.

Universul enescian este complex relevând esența libertății gestului creator, al gândului muzical.

Această libertate își are sorgintea în fantezia artistică, în marea bogăție interioară a compozitorului care inovând pe planul substanței realizează fascinante sinteze discursive deschizătoare de drumuri.

El propune o rafinată îmbinare între expresivitatea românească, spiritualitatea spațiului său natal pornind de la anumite idiomuri melodice și armonice și arhitecturile clasicizante ale vestului european.

Această dualitate de influențe a constituit unul dintre vectorii esențiali ai creației lui George Enescu.

Latura intensivă a fenomenului componistic este cea care generează opera enesciană redescoperind noi valențe expresive discursive.

George Enescu folosește și un ethos în mod intuitiv, descoperind embrioanele unui melodism foarte vechi, o lume care nu ar exista și aparține unei perioade revoluate. Noblețea artistică a acestei lumi reprezintă una dintre coordonatele creației lui.

Gesturile artistice ale lui George Enescu ajung, în ultimele lucrări, la sublimare, la

esențializare, traseul fiind însă extrem de sinuos cu forjări discursive. Libertatea expresivă rezultă și dintr-o maximă economie a mijloacelor, fiecaare detaliu fiind evaluat și coferindu-I-se o pondere specială.

Inovațiile enesciene nu sunt în totalitate de ordin tehnic, ci la nivelul acuității instrumentale, al rafinamentului formal și armonic, procedeele de realizare ale opusurilor sunt mereu supuse unui complex travaliu astfel desăvârșirea nu este spectaculoasă, dar are profunde rezonanțe în conștiința noastră.

Generația de creatori afirmați după 1950 s-a aflat sub semnul lui George Enescu, fiindu-le marcată evoluția artistică de personalitatea "Mentorului muzicii românești". Ei au cercetat cu multă atenție și asiduitate opusurile și scrierile lui George Enescu, relevând interesante unghiuri de vedere asupra creației lui, dar, poate, printre cei apropiați rămân Pascal Benoiu, Cornel Țăranu și Theodor Grigoriu, Ștefan Niculescu și Tuiberiu Olah. Generația post-enesciană a pătruns în tainele universului "Marelui Maestru" din interiorul materiei sonore și a întregului edificiu artistic s-a realizat prin mai multe metode, aș aminti studiile muzicologice, refacerea unor proiecte orchestrale, desăvârșire unor partituri, orchestrarea unor opusuri xcamerale, fiecare dintre acestea subliniind diveristatea și profunzimea actului creator.

Acest travaliu, această aplecare asupra opusurilor compuse de George Enescu s-a

constituit într-o "Mirabilă sămânță" care a generat o nouă estetică, noi idei asupra evoluției gândului muzical.

Compozitorii din această generație au avut ca punct de plecare în drumul lor creator "Momentul enescian".

Toți creatorii post-belici au preluat, îmântr-o primă fază, elementele aflate la nivelul extensiv al fenomenului componistic enescian (tipul de scriitură, orchestrația, arhitectura lucrurilor); cel de-al doilea nivel, acela intensiv a fost decelat într-o altă fază fiind astfel dezvăluite idiomurile operei enesciene. Idiomurile lucrează metaforic și cuprind o vastă experiență artistică și culturală. Unele dintre aceste idiomuri le regăsim în lucrările unuor compozitori români din toate generațiile. "Modelul enescian" a străjuit și străjuiește creația muzicală românească.

Pacal Bentoiu și Theodor Grigoriu au poposit ami mult în acest univers redescoperind mereu noi comori ascunse, noi structuri în timp și în afara timpului.

Apropierea de George Enescu a compozitorului Pascal Bentoiu s-a realizat pe mai multe planuri – analize ale unor proiecte instrumentale enesciene, precum și prelucrarea unor mijloace în propria creație.

"Capodoperele enesciene" se constituie într-un studiu aprofundat asupra Maestrului.

"Mi se pare că Enescu este ceea ce se cheamă un autor greu, datorită mai multor date caracteristice între care:

- ethosul său, mai curând în ambianța secolului
- evantaiul foarte larg al preocupărilor lui componistice
- încercările informaționale, de excepțională diversitate în marile sale lucrări.

El poate fi cunoscut într-adevăr numai dacă se fac eforturi contante spre a pătrunde tot mai adânc în miezul lucrărilor sale celor mmmai semnificative și dacă paralel cu aceasta – se urmărește dobândirea unei viziuni unitare asupra unui compozitor atât de diversificat. În plus, sunt convins că personalitateaspectaculoasă și extrem de complexă, ca și activitatea uriașă de interpret – violonist, dirijor, pianist – și de pedagog a lui Enescu, au avut la vremea lor efectul paradoxal de a constitui un fel de ecran între opera compozitorului și înțelegerea ei corectă de către foarte mulți dintre ascultători”. (“Capodopere enesciene” de Pascal Bentoiu, Editura Muzicală, pag.3)

Acestea ar fi argumentele pentru care Pascal Bentoiu s-a preocupat de cercetarea creației lui George Enescu care a ales în studiul său “partiturile care îmi par a fi capodopere, adică lucrările ce prezintă suficiente calități spre a se impune și a exista în viața muzicală, nefiind luat în considerare nici un alt criteriu decât propria lor substanță.” (“Capodopere enesciene” de Pascal Bentoiu)

După 1990, Pascal Bentoiu a descoperit, al inițiativa compozitorului Cornel Țăranu, manuscrisele unor lucrări necunoscute de George Enescu – **Simfonia a V-a (1994), Simfonia a IV-a (1995), Poemul vocal-simfonic "ISIS" (1996), Trio-ul pentru vioară, violoncel și pian (1996)**, iar în 1998 a orchestrat **Liedurile pe versuri de Clement Marot pentru soprană și corzi.**

Prin tot acest demers autorul a completat cu noi elemente profilul componistic al lui George Enescu – "un creator al secolului al XXI-lea". Relația lui Pascal Bentoiu cu universul enescian este complexă, iar prin această cunoaștere din interior a reușit s-o învestească cunoi valențe (coloristice,imagistice). El a împrumutat de la George Enescu structura în afara timpului, pe care le-a transformat comform cu sensibilitatea și personalitatea sa ratistică, acestea sunt de ordin instrumental, modal, formal și ritmic.

Structurile în afara timpului și-au găsit o punere în timp, fiind marcate de spiritul neo-clasic al lui Pascal Bentoiu. Acest spirit nu s-a manifestat numai al nivelul mijloacelor, dar și la cel al travaliului cu imaginile muzicale respectiv al substanței dominante de o profundă poezie. Poezia muzicii lui Pascal Bentoiu derivă din dintr-o interesantă îmbinare a spiritului enescian cu rigoarea gestului artistic și cu o profundă dorință de aa releva lirismul fiecărei melodii; poetica sa discursivă se regăsește la nivelul armoniei (de sorginte

modală), a melodiei (profiluri bine conturate, precise) și al ritmului (extrem de variat și de complex, generator de forme arhitecturale).

De remarcat este faptul că Pascal Bentoiu, în creația sa, are un demers extensiv, adăugând în cadrul aceluiași idiom ceea ce îi conferă o soliditate și o contanță a gestului artistic, parametrii fiind verificați în timp, în diferite confruntări stilistice și estetice.

“Claritatea, rigoarea, măestria, autenticitatea, expresivitatea, economia mijloacelor, lirismul și poezia, caracterizează opera lui Pascal Bentoiu ce se constituie ca o Coloană cu multiple trepte ale acumulărilor.” – spunea în 1988 Nicolae Boboc la Timișoara.

Pascal Bentoiu, afirmat într-un univers post-enescian și străbătând nenumărate curente și tendințe ale gândului artistic este un model și un reper în creația românească post-belică. Arcul operei sale rămâne încă deschis pentru noi opusuri, noi prospectări, noi realizări.

Theodor Grigoriu a realizat și el mai multe cercetări la nivelul operei enesciene considerându-l pe Marele Maestru un contemplativ, într-un profund dialog cu “cerul și pământul”. George Enescu în accepțiunea lui Theodor Grigoriu aparține a două lumi, aceea a marilor intuitivi europeni precum Arthur Honegger și Florent Schmidt și spațiului artistic românesc prin profunzimea meditației. “George Enescu – spunea Theodor Grigoriu – mănuieste câteva importante idiomuri realizând nebănuite

metafore.” (1999 , noimbrie, Interviu la Radio – Tentații cuturale)

În afara analizelor dedicate creației lui, Theodor Grigoriu se află într-o înrudită afectivă și expresivă cu George Enescu preluând, al un alt nivel, traviul descoperirii unui etos românesc.

”Poporul român este un popor vechi care se adâncește în percepția fenomenului artistic, preferând zona biosferei, a liricului, dialogul cu Cerul realizându-se printr-o interesantă paralelă cuterestru.” (Theodor Grigoriu –25 iulie 2000 – emisiune la Radio)

Multe pagini semnate Theodor Grigoriu se află sub semnul lui George Enescu la nivelul mijloacelor (orchestrale, melodice, armonice) și al traviului intensiv (al prospecției în substanța sonoră).

Câteva dintre opusurile autorului reprezintă o evocare, un omagiu adus Marelui Profesor – ”**Columna Modală**” se constituie ca o revelare a lui Enescu prin știință, ”**Omagiu lui Enescu**” (scriitura instrumentală), ”**Vocalizele mării**” (confluența a două oceane – Enescu și Debussy). Sonata pentru vioară solo ”În marea trecere” (”Invocutione de Enescu” – partea a II-a), Concertul pentru vioară și orchestră ”Bizanț după Bizanț” (raportul solist-orchestră, scriitura violonistică). Ciclul ”Anotimpuri românești” (scriitura instrumentală, expresivitatea precum și unele arhetipuri), cvartetul ”În căutarea ecoului” (tipologie instrumentală și natura dialogului între parteneri). Iată doar câteva exemple în care

dominanta discursivă este cea enesciană, în fond cea profund românească.

Peregrinările celor doi compozitori la Paris, George Enescu și Theodor Grigoriu, le-a deschis importante drumuri de analiză ale fenomenului muzical – unelte pentru descoperirea esenței libertății și a constanței gestului artistic, gândului muzical într-un peisaj în care gândul despre muzică era și este pulverizat.

Theodor Grigoriu s-a impus în creația românească printr-o constantă a idiomurilor utilizată în opera sa, prospectând mereu și cu mare asiduitate la nivelul substanței muzicale, imaginii și semnificației, mijloacele de lucru fiind de o mare modernitate.

Una dintre traiectoriile importante ale demersului său este relația între materia sonoră (unelte) și expresia muzicală concretizată într-un travaliu intensiv de prospecție, de focalizare asupra rezonanței sunetului ca o entitate.

Latura intensivă a fenomenului componistic îl preocupă pe Theodor Grigoriu conferind opusurilor sale o dimensiune lirică, poetică.

Poezia muzicii sale este de sorginte moldavă (asemănarea cu Enescu ca punct de plecare) având mai multe caracteristici în rezonanță, în armonie cu zona geografică. Această poetică este una epică, spațială, a naturii în care apare ca determinant sentimentul religios.

Epicul cu nuanțe lirice sau dramatice apare în lucrările intens descriptive, în care "conflictele" sunt atenuate și narate.

În multe piese ale sale apare și o meditație asupra spațiului, o contemplare asupra luminii, a diferitelor zone geografice (forme de relief, anotimpuri) cu multiple valențe expresive. Aceste "meditații" sunt investite cu diferite nuanțe ale artei populare (diverse arhetipuri), cu o anume spiritualitate și virtuți expresive.

Poetica naturii se îmbină la Theodor Grigoriu cu aceea a spațiului și cu meditația asupra religiei, a destinului omului și artei. Aceste meditații se află sub semnul unei mari sensibilități.

Aceste prospecții au ca rezultat relevarea unor zone, unor sfere de influență între diferitele tipuri de culturi (românească și vest-europeană).

Cultura românească apare la nivelul substanței muzicale, iar la nivelul structurilor, în afara timpului și a punerii în timp, influența culturii vest-europene este importantă.

Theodor Grigoriu prospectează și descoperă interesante valențe generative în cadrul **ethosului** ca experiență milenară a artei unui popor, ce se conturează din relația subtilă a două lumi în perpetuă mișcare (exterioară și interioară a artistului). Pentru autor etosul reprezintă un univers cu totul aparte fiind relevant pentru spiritualitatea românească. Prin etos se definește apartenența la un spațiu geografic și descoperirea identității creatoare.

O altă importantă dimensiune a operei lui Theodor Grigoriu este aceea a **bizantinismului românesc** investit cu hieratism, cu transparență și virtuozitate interpretativă. Spre deosebire de Paul Constantinescu care preia modurile bizantine

înveșmântându-le în forme arhitecturale clasice, Theodor Grigoriu subliniază acea latură a interpretării (aventura personală a interpretului pe texte biblice, încărcată cu subiectivism).

O importantă categorie existentă în opera autorului a abisului, a unor profunde introspecții și prospecții pe planul comunicării, al relevării semnificației discursive.

Între epoca marilor creații enesciene și generația de compozitori postbelici, de care m-am ocupat în teză, s-au petrecut foarte multe prospecări asupra teoriei limbajelor și a informației estetice (Max Bense) și clarificări care au adus noi înțelesuri ce s-au răsrânt și în arta compnistică din ultimele decenii. Ideile de limbaj, idiom și încoronarea lor – etosul – ne apare mult mai clar și ne-a deschis orizonturi noi de sugestie nu numai asupra ideilor enunțate, ci și asupra unor proiecte componistice.

În acest sens creația enesciană nu mai poate influența pe autorii de astăzi ca în cazul celor doi pe care vi i-am prezentat și atunci întrebarea se pune ce anume mai poate fi preluat din efortul artistic gigantesc enescian ? George Enescu apelează intensiv la **intuiție**, limbajul popular românesc este adesea imaginat mai mult decât trăit aevea, el este reinventat după niște sensibilități la nivel ontologic, demersul său a fost cu siguranță adesea chinuitor, rezultatele fiind de o **insolită originalitate**. Cu alte cuvinte am putea spune că această originalitate a fost scump plătită. Ea este cu atât mai impresionantă cu cât evocă o **odisee interioară** care va rămâne de **neelucidat**.

Putem noi să preluăm ceva din acest efort al marelui Enescu?

Desigur în sensul unei aspirații către abisal care acompaniază orice travaliu artistic, care după cum am arătat este **cel intensiv**.

S-ar putea spune că pentru noi lucrul ar fi mai ușor, având în fața ochilor și teoria limbajelor și conceptul de idiom ca o sferă mai largă a limbajului cu margini mai permeabile la exterior și totuși lucrurile devin cu atât mai complexe având în trecut un creator de calibrul lui George Enescu.

Investigația apare oarecum la puterea a II-a traversând straturile limbaj-idiom și urmând prin labirintul intuiției pe care l-a parcurs marele nostru compozitor.

Sarcina generației post-belice este cu mult mai grea avându-l ca Mentor al trecutului pe George Enescu.

“Pentru a evita cu luciditate epigonismul, dacă acest lucru ar fi posibil, nu este mai puțin adevărat că mulți dintre noi se gândesc că George Enescu nu poate fi depășit; și nu cumva această situație s-a repetat și după moartea lui Beethoven, Wagner sau Brahms ? ” (Theodor Grigoriu – Interviu din August 2000)

Creatorii post-belici la care m-am referit în această lucrare au parcurs un traseu paralel cu cel al lui George Enescu, aprofundând anumite traiectorii relevate în creația Marelui Profesor și deschizând noi porți ale gândului muzical (prospectarea cu alte mijloace a artei populare,

descifrarea etosului, diversificarea scriiturii instrumentale, constanța idiomului, acumularea de noi energii artistice prin descoperirea universului contemporan de prospecție).

În acest univers post-modern al sfârșitului de secol caracterizat prin pulverizarea gândului muzical și al celui despre muzică se remarcă necesitatea unui reper creator. Pluralitatea tendințelor muzicale coexistă într-o interesantă înveșmântare stilistică și estetică în opera celor doi.

Informațiile din toate domeniile existenței au fost preluate și în artă fiind transformate și adaptate conform sensibilității autorului (pictor, sculptor, poet, scriitor, muzician). Științele exacte s-au impus într-o perioadă în universul muzical contemporan, dar se pare că această pulverizare a supus unui larg proces de transformare fiecare gest artistic. Lumea contemporană caută să descopere noi valențe ale gândului muzical realizând fie importante sinteze, fie forjând într-o anume direcție.

Creația lui Pascal Bentoiu și alui Theodor Grigoriu s-a impus în universul muzical românesc contemporan prin valoarea și constanța gestului artistic, valoare și veridicitate verificate în timp și în confruntarea cu diversele tendințe cvontradictorii și contrastante.

Păstrarea idiomului, clasicizarea gândului muzical, poetica, lirismul precum și permanenta preocupare pentru inovarea la nivelul substanței muzicale se constituie în parametrii valorici ai creației celor doi compozitori, ei împrumutându-se ca modele.

Creația celor doi este recunoscută și pe plan internațional, descoperind lumii valențele profunde discursive specifice spațiului românesc.

Echilibru, sobrietate, calditate, poezie și travaliul extensiv caracterizează creația lui Pascal Bentoiu; transparență, etos, bizantinism, lirism și travaliu intensiv sunt dominantele operei lui Theodor Grigoriu – toate acestea reunite se constituie în repere ale muzicii românești. Ei au inițiat un drum creator verificat în timp și spațiu (peste 5 decenii de creație), drum construit cu asiduitate, plin de acumulări a căror valoare este incontestabilă, inovațiile realizându-se la nivelul substanței muzicale.

Poate cel mai dificil lucru este să propui pe lume modele viabile, constituite, inconvertibile pe care tinerii să le contemple și eventual să le continue după o atentă cercetare chiar dacă nu în unicitatea desfășurării lor existențiale, neprevăzute și capricioase, ci în înțelegerea profundă a forțelor spre un nivel înalt de exprimare.

Dacă substanța unei opere de artă rămâne să fie validată de timp, nivelul tehnic și profesional al celor doi compozitori – Pascal Bentoiu și Theodor Grigoriu – se plasează fără tăgadă în rândul acelor culturi de străvechi tradiții ale creației componistice de astăzi.

„Gândirea muzicală și gândirea despre muzică la acest sfârșit de secol” – Interviu cu compozitorul și muzicologul Wilhelm Georg Berger

R: Stimate maestre vă propun un dialog în cadrul căruia aș dori să surprindem aspectele importante ale gândirii muzicale contemporane. Ce reprezintă arta sunetelor la acest sfârșit de veac?

W.G.Berger: Universul artei sunetelor se află într-o continuă mișcare, iar accelerarea acestei mișcări în cel de-al XX – lea secol a fost extraordinară și cred că ne aflăm astăzi într-un punct culminant al unei evoluții în care retrospectiva este absolut necesară și în care orice nouă descoperire de perspective depinde de formularea unor întrebări fundamentale, fundamentale pentru că în materie de cunoaștere arta sunetelor și știința compoziției au acumulat valori imense. Cele două emisfere ale lumii artei sunetelor se completează reciproc și anume, pe de o parte gândirea muzicală luată ca stare iar pe de altă parte gândirea despre muzică. Această distincție nu este deloc întâmplătoare, ea devine tot mai importantă cu trecerea timpului.

„Separarea apelor” s-a produs în veacul al XIX-lea ca urmare a mutațiilor petrecute în secolul al XVIII lea, în Veacul Luminilor, când echilibrul clasic al formei și operei de artă

îndeamnă reflexia să adâncească cauzele care determină felul de a fi al fenomenului muzical și firea lui lăuntrică.

În fapt, clasicismul nu făcut altceva decât să potențeze întrebările ridicate în Baroc, iar marea și superba artă Barocă nu a făcut altceva decât să ducă mai departe întrebările fundamentale ridicate în Renaștere de gândirea polifonică. Noi suntem beneficiarii unui patrimoniu artistic pe care trebuie să-l gospodărim, pe care trebuie să-l punem la îndemâna iubitorului de artă, pe care trebuie să-l apropiem sufletului omului de astăzi, deci suntem datori să regândim lucrurile în adevărul lor istoric. De aici decurg dilemele gândirii despre muzică ce se vede confruntată cu moștenirea unor veacuri pline de valori într-un context în care astăzi, dezvoltarea gândirii muzicale și a limbajului muzical, a formelor specifice ridică iarăși un noian de întrebări. Din această cauză, la acest moment de bilanț într-o trecere pe mai departe a muzicii, gândirea despre muzică încearcă să descifreze marile drumuri ale istoriei muzicii și să vadă condiția firească în care se află ideea de muzică, în genere, stilurile care sunt reunite în această idee, culturile cuprinse de stilurile particulare, iar de aici studiul merge mai departe la condiția genurilor, a speciilor și a formelor muzicale. Deci Teoria Compoziției și Teoria Muzicologiei sunt chemate să se întreacă într-un dialog în care esența artei se pune pe prim plan, în care întrebările fundamentale rămân perene.

Întotdeauna ne vom întreba care este scopul formei și operei de artă. Întotdeauna ne vom întreba ce emoții poartă forma și opera de artă și întotdeauna ne vom gândi la destinul social al creației. Întotdeauna vom căuta să construim atât de complicatele punți de legătură între opera de artă și sufletul receptorului de artă, al omului, al contemporanului nostru pus față în față cu comorile artei, invitat de către artă să se descurce în labirintul artelor, să contemple artele la imensul ecran al științelor spiritului.

Arta este noblețe, arta este puritate, arta este inexprimabilul care trece dincolo de puterea cuvântului propriu-zis.

Arta este știința legării unor evenimente expresive prin natura lor cuprinse într-o roire de materiale sonore care poartă, în fond, gânduri muzicale. Ceea ce este deosebit de interesant astăzi, este să vezi cum lumea științei despre muzică revine la conceptul de gând muzical.

De-a lungul veacurilor am sus gândului muzical – te,ă, subiect, material de construcție, motiv purtător de energie, format, element de textură.

După ce am reevaluat toate aspectele posibile, am coroborat și am disociat momentele unui tot, ne întoarcem și recunoaștem valoarea de sine – stătătoare a gândului muzical atunci când este modelat și structurat cu un rost expresiv. Gândirea muzicală și gândirea despre muzică ajung să

definească un concept fundamental înnoit în înțelegerile sale lăuntrice.

R: Dar iată că astăzi se pun în paralel două tendințe – una de structurare a materialului sonor într-un tot, cealaltă de disociere, de pulverizare a gândului, a imaginii.

W.G.Berger: Studiez de multă vreme capodoperele beethoveniene. Poate punctul culminant în evoluția gândirii muzicale beethoveniene îl constituie ultimele cvartete de coarde, adică acele ultime manifeste ale unei gândiri muzicale clasice, concepute și scrise în anii 1825 – 1826, deci chiar în ultima perioadă de viață alui Beethoven.

M-am gândit adesea ce însemna a fi modern la nivelul timpului respectiv. Am răsfoit toate enciclopediile vremii și ajung, stăzi, la concluzia că a fi modern la nivelul anilor 1820 a însemnat a alcătui un gând muzical, a făptui un discurs muzical și a înfăptui o formă și o operă de artă. A alcătui un gând muzical înseamna a concepe motive articulate într-o propoziție, dar într-o propoziție înscrisă într-o frază sau într-o perioadă care să comporte la rândul ei des-articulări necesare realizării unei antiteze ideatice. Condiția dezvoltării beethoveniene este cea mai superbă la scara marii istorii a muzicii, este fracționarea elementului tematic, este des-componerea sau cum spune teoreticianul H. Ch. Kich, mentorul vremii respective, des-articularea propoziției muzicale în segmente mici. Deci condiția făuririi macro-structurii este divizarea la nesfârșit a

micro-structurii. Această divizare este un fenomen nesfârșit a micro-structurii. Această divizare este un fenomen în care factorul creator și creativitatea individului se manifestă înainte de toate pe planul formei, al formalizării integrale a discursului muzical. În anii în care Beethoven scria ultimele cvartete de coarde idealul era completa reliefare a formei, fiindcă se făcea disjunctie între latura construcției compoziționale și complementul și latura expresiei compoziționale. Știm că acestea sunt două concepte care nu pot fi disociate, dar în relația lor de reciprocitate, ele reprezintă forța motrice în evoluția gândirii muzicale superioare de aleasă complexitate artistică.

R: La începutul secolului al XX lea au apărut două curente – impresionismul și expresionismul – ce au pus sub semnul întrebării cele două concepte artistice.

W.G.Berger: Ambele curente sunt efecte de consecință de ordin romantic, după cum epoca romantică este un pandant al epocii clasice. Cred că atât clasicismul cât și romantismul formează la un loc un mare pandant față de Renaștere și Baroc. Problema este cum definim modernitatea deoarece marile întrebări ale artei sunetelor și ale științei despre arta sunetelor s-au ridicat la începutul acestui veac când formele tradiționale au fost supuse treptat unui proces de disoluție, când sistemul tonal a cunoscut o imensă implozie și când teoria limbajelor a preocupat gândirea muzicală în mod excesiv. Periplul artelor moderne în

materie de muzică a pornit de aici. Cauzele sunt vechi.

În anul 1856 Eduard Hanslick își publica celebra teză de doctorat, la Praga, cu tema: "Frumosul muzical" în care definește fenomenul muzical ca expresie a unor forme sonore în mișcare.

Veacul nostru, puțin cam grăbit în definiții și sistematizări, dar mai cu seamă în etichetări partizane și insuficient acoperite, a uitat că în dicționarul său de muzică H.Ch.Koch fixase această teorie la nivelul anului 1808, sub privirea lui Beethoven.

Formele sonore în mișcare constituie o realitate obiectivă deoarece reprezintă materialul alcătuit, pus în mișcare cu un rost bine definit în care raportul dintre parte și întreg determină firea și felul de a fi al operei de artă.

Impresionismul a venit cu o invenție absolut grozavă, cu prevalarea unui factor asupra unui mănunchi de factori, cu absolutizarea totală a culorii, a armoniei, deci implicit cu estomparea melodiei, a construcției, cu liberarea totală a formelor de sub orice povară schematică. Impresionismul a venit să răspundă formelor libere preconizate în „Imperiul marii forme de sonată libere beethoveniene”. Ultimele sonate pentru pian de Beethoven ridică această problemă și pun un mare semn de întrebare acestei arhitecturi. Ele duc necesar la o întrepătrundere a tuturor genurilor, formelor și speciilor muzicale. Știm că

ultimele sonate pentru pian și ultimele cvartete beethoveniene comportă atât principiul sonatei cât și principiul suitei, fugii, al variațiunii, al piesei de gen și de caracter. În afară de asta, Beethoven operează această întreprindere a stilurilor în care stilul cameral primește imensa experiență acumulată în „imperiul” stilului ecleziastic precum și în „imperiul” stilului teatral.

Impresionismul vine cu acel parfum al unui romantism incipient care se prăpădise în căutarea „Florii albastre” a poeziei. Cred că marii romantici impresioniști ne-au adus acest farmec, această savoare a parfumului emanat de o culoare, de o pată armonică în mișcare. Expresionismul a trebuit să marcheze, față de această „beție a simțurilor”, să contrapună aici o expresie exarcebată în care dinamica psihică este surexcitată la maximum, în care ceea ce este formă devine expresie și ceea ce era expresie rămâne element de formă mai mult sau mai puțin schematizat, importanța capitală revenind cuvântului sau al acelui simbol care ar trebui să aibă încărcătura cuvântului și pe care îl invocă.

Apelul la intuiție, la concentrarea extraordinară a capacității de exprimare în forme din ce în ce mai dense și din ce în ce mai contrase este acest mare dar pe care îl aduce expresionismul, mai întâi prin școala lui Schonberg și care ajunge la o rafinare extraordinară în profundul și magistralul lirism al lui A. Webern. Expresionismul ajunge la cele

mai înalte expresii ale propriei sale rafinări în care forma se identifică perfect cu expresia, dar în care expresia nu încearcă mai mult decât o completă descoperire a formei în esența ei cea mai intimă. Or la acest punct de răscruce gândirea muzicală a fost pusă să-și găsească noi gramatici.

Dacă vorbim despre dilemele muzicii contemporane, știm foarte bine că am reușit între anii 1950 – 1990 să definim o serie întreagă de gramatici particulare și ultra-particulare. În fond, aproape fiecare compozitor cu adevărat stăpân pe profesia sa este autorul propriei gramatici. Dar o gramatică a unui interval de timp care să lege anii 1950 - 1990 încă nu avem dar atât gândirea muzicală cât și gândirea despre muzică vor trebui să definească o asemenea gramatică.

R: Evenimentele sociale și economice actuale generează modele culturale asemănătoare cu cele de la începutul secolului nostru.

W.G.Berger: Mi-ar plăcea să extindem analiza pe suprafațe de timp mult mai mari. Asemănări cu arta începutului de veac, fără îndoială că există și mișcările retro au fost extraordinar de accentuate în acest veac și mai cu seamă în partea a doua a veacului nostru. Istoria muzicii nu a cunoscut niciodată un retro cu adevărat, istoria a mers înainte în spire, în spire mari. Aceste spire mari au putut să vădească pe alocuri similitudini, dar identitatea este întotdeauna concretă și niciodată abstractă.

Suntem probabil la joncțiunea unor epoci. Omenirea este pusă să-și redefiniească limbajele, să redefiniească conceptele. Frumusețea dialogului între generații rezultă din faptul că fiecare generație, la rândul ei, trebuie să-și redefiniească conceptele fundamentale.

Trebuie să știm din nou ce numim motiv, fiindcă motivul este o structură care naște o temă, motivul și cu tema alcătuiesc o structură care determină o suprafață expozitivă, iar orice suprafață expozitivă trebuie să-și constituie propria ei suprafață tranzitivă și dezvoltatoare, iar în logica lucrului orice expunere și dezvoltare trebuie să ducă la o concluzie.

Condițiile primare de a fi ale gândirii muzicale și ale gândirii despre muzică se cer probate și reverificate. Suntem într-un astfel de moment.

La începutul acestui veac a început un proces de disoluție a formelor. Noi, astăzi, suntem în pregul unui proces de recompunere, de re-articulare a formelor, de re-tipizare a arhitecturilor.

Am negat, la începutul veacului tonalitatea și sistemele de limbaj. Astăzi gripăm limbajele individuale într-un mare limbaj modal și, știm foarte bine, că aspectul tonal nu este decât un aspect particular al unui univers modal. Mișcarea de convergență se verifică și la nivelul limbajului.

Esteticile, foarte diferențiate, încep să se aproprie, se aproprie necesar deoarece la nivel planetar arta europeană a influențat toată

gândirea muzicală contemporană și toată gândirea contemporană despre muzică.

Convergențele sunt circulare cum este orice formă, totul se reduce la o perioadă, la o parcurgere circulară a unei entități fie conceptual definită sau fie ea artistic abia schițată ce își păstrează perioadicitatea ei interioară.

Din fuzionarea acestor elemente cred că într-un timp istoric relativ apreciabil se va constitui din nou acea monedă, n-al spune leibnitziană deoarece nimic nu se repetă, dar totuși acea monedă care este aptă să supraordoneze sistemele de ordine care sunt, astăzi, active și dinamice. Diferența este, iarăși, esențială. La începutul acestui veac erau încă operante școlile de compoziție, școlile naționale, școlile regionale de compoziție. Atunci lumea credea că se poate scrie o istorie universală a muzicii.

Noi știm astăzi foarte bine că pentru a concepe o istorie regională, săp zicem a muzicii emuropene, na fi nevoie de inteligență, de o artă și o știință pentru a corobora un noian de date care crește enorm.

Ideea de convergență, mie mi se pare necesară, deoarece modernismul a fot o mișcare artistică imensă, înnoitoare. Aș vorbi de modernism și de post-modernism ci de un anume exploralism multi-dimensional. Inteligența omului modern învățat cu toate științele exacte, stăpân al unor mijloace de gândire și de calcul, a explorat lumea posibilului

în artă, și în special în arta sunetelor în ansamblul parametrilor, pornind din nou de la regândirea sunetului, a timbrului, a culorii, a ritmului, a duratelor.

Am învățat să combinăm, să permutăm, să cuprindem lucrurile într-o tipologie de fenomene coerente. Știm că opera de artă nu poate fi decât pe de o parte un tot unitar sau o unitate de contrarii, știm, pe de altă parte, că sensibilitatea omenească, astăzi caută să înțeleagă lucrurile și nu mai vrea să primească muzica drept un fenomen ambiental ci ca pe un element apt să evoce grandoarea trăirii și simțirii omenești. Aici cred că înscriem în centrul unui univers în care ideea de Haos trebuie să dispară fiindcă numai ceea ce participă la Cosmos poată să ne ducă mai departe, și Cosmos nu va însemna, după părerea mea, un refugiu în criterii de ordine deșarte, în legi, în principii, în axiome, în tehnici, în practici, în manieri. Cred că asta va defini viitorul veac al muzicii – o înțelegere foarte largă și generoasă a fenomenului sonor.

Dacă descifrăm bine lucrurile tindem din nou spre sunet, spre ison, spre unison, spre climat tonal și operăm în niște câmpuri tonalizante, modale prin natura lor, însă comparabile din nou între ele. În fond, dacă înțeleg bine mersul lucrurilor de vreo două decenii încoace imensele simplificări pe care le-am operat, noi toți compozitorii, revenind la melos și la ethos, vrem să comunicăm într-o formă comprehensibilă, frumoasă, ordonatp,

fiindcă receptorul nu poate primi haosul, el primește, dacă primește, Cosmosul, or acest Cosmos trebuie să-l dăm lui sufletește și artisticște într-o formă atât de desăvârșită încât să vină el în întâmpinarea noastră.

R: În acest sfârșit de secol artistul caută să recompună conceptele fundamentale ale istoriei muzicii. Gândirea muzicală își croiește noi drumuri.

W.G.Berger: Cred în această mișcare de convergență prin recompunerea datelor fundamentale ale fenomenului sonor, ale nodalităților de a face muzică, de a transmite muzică, de a comunica emoțional și rațional prin muzică. Cred că vine vremea când această „drăgălașă gogoriță” care separă emoționalul de rațional va dispărea în muzică și atunci structura muzicală, desfășurarea muzicală, discursul muzical își va căpăta acea formă de înfățișare, acea reprezentare adecvată nivelului de dezvoltare a tuturor artelor, a tuturor științelor.

Poate că muzica desprinsă puțin din rândul artelor a avut o evoluție particulară în acest veac. A existat cuvântul și gândul lui Nietzsche că „în rândul artelor muzica ar fi ultima care ar veni să-și rostească cuvântul”, or în acest veac și l-a rostit puternic.

Cred că în contextul dezvoltării tuturor artelor muzica a făcut salturile cele mai spectaculare, sărind de la un pol la altul, depășindu-și de foarte multe ori condiția ei proprie. Dar toate aceste depășiri, toate aceste

căutări vor condiționa finalmente și această adunare în sine a fenomenului muzical de superioară complexitate artistică și emoțională.

Cred că acest veac care mai cu seamă, prin anii 1906, prin creația lui Richard Strauss și prin toate încercările timpului respectiv, a condus către un exploratism poli-direcțional, va modifica unghiul de fugă găsim un punct de fugă destul de îndepărtat în timp care să-și justifice noblețea și profunditatea expresiei, a mesajului. În momentul în care vom vorbi de gândul muzical purtător de idei muzicale, de stil și de cultură, definind din nou sensul și semnificația alcăturii compoziționale și în clipa în care marile națiuni ale lumii care produc și difuzează muzică vor găsi un numitor comun în schimbul de informații atunci, cred, că sortii artei muzicale vor fi mult mai buni.

R: Care este menirea și drumul gândirii despre muzică la sfârșitul secolului al XX lea?

W.G.Berger: Muzicologii sunt copleșiți de propria lor sistematică. Cred că necunoscutele care abundă în niște ecuații vor duce la dezlegarea mai multor fire. Muzicologia este preocupată astăzi de perfecțiune, de o perfecțiune informatică la nivelul mijloacelor electronice de astăzi și mai cu seamă de mâine de care nimeni nu știe nimic. Stocarea informației și clasificarea ei este o problemă foarte mare. Specializarea și hiper-specializarea în materie de muzicologie cam i-a sfârșit. Astăzi se pretinde unui om de știință, oricât de detaliată ar fi informația lui, un orizont foarte larg,

deschis, o viziune de ansamblu asupra unei evoluții care pornește, dacă nu neapărat din antichitatea greacă și latină, ea pornește oricum de la Reforma Papei Grigore cel Mare. Sunt veacuri de muzică foarte bogate în detalii contradictorii care necesită niște metode de cercetare universal formalizabile.

Este o preocupare a muzicologiei care se înnoiește astăzi nu din generație în generație, ci din doi în doi ani, din trei în trei ani și există semne foarte clare că fiecare promoție vine cu o nouă viziune, vine cu noi categorii, vine cu noi modalități de prospectare a materialului muzical, cu noi scheme, vine cu o imensă dorință de dominare a unui Univers în expansiune care nu poate fi conprinat în nici un punct al dezvoltării sale.

R: Dar care este traseul evoluției gândirii muzicale?

W.G.Berger: În cealaltă latură stă gândirea muzicală și anume teoria compoziției care nu a reușit să se constituie într-o disciplină univocă. Ea s-a împlinit pentru întâia oară, la scara istoriei, în inițierea lui H.Ch.Koch în arta compoziției, deci la nivelul anilor 1772 – 1790. Alte încercări au fost făcute Vincent d'Indy și Riemann.

Teoria compoziției trebuie să știe astăzi care sunt posibilitățile și care sunt limitele imanente ale teoriei și practicii de a compune muzică.

Se operează din nou asupra teoriei stilurilor, se accentuează interpretarea istoriei

muzicii ca o istorie a evoluției și succesiunii stilurilor. Mai modernă este o viziune care are în vedere culturile muzicale și dinamica lor proprie. Există o departajare din ce în ce mai clară între cultura sonatei, sonatei preclasice și a celei clasice din care derivă cea romantică, cea modernă și cea contemporană. Pe urmă cultura fugii în istoricitatea devenirii ei, cultura variațiunii și suntem convinși că veacul nostru a excelat printr-o dezvoltare a tuturor tehnicilor și principiilor variaționale.

Dar teoria compoziției vine din nou și se întreabă ce este arta de a compune și definește, din nou, arta de a compune ca o artă a alcătuirii care se extinde într-o tehnică a înfăptuirii și care este încoronată printr-o artă și o știință a înfăptuirii, a deșăvârșirii formei și operei de artă.

Aici principiile de codificare exactă a evenimentelor și a fenomenelor desfășurate în marile epoci ale artei sunetelor sunt pe prim plan; înțelegerea raportului între modernitatea și anterioritatea noastră este o altă obligație fundamentală a noastră astăzi deoarece dacă nu înțelegem anterioritatea noastră și nu vedem condițiile fundamentale ale actualității gândirii noastre muzicale, este foarte greu să anticipăm condițiile dezvoltării viitoare.

A compune înseamnă a crea, înseamnă a inventa, a construi, a desfășura procese logice în concordanță cu sensibilitatea individului în acord cu marele mers înainte al artei în

contextul artelor, al științelor, al societății omenești în magnificența ei.

Cred că aceasta este o viziune, deloc exagerată, una posibilă, realistă, fundamentată, sprijinită pe centralizarea liniilor de evoluție existente astăzi într-o lume în care școlile de gândire muzicalogică operează într-o vreme în care școlile de compoziție s-au dizolvat. Nemaivând școli naționale în acest veac avem, fără îndoială, școli naționale și regionale de gândire muzicologică dezvoltate extraordinar cu o bază științifică exemplară. În convergența acestor lumi stau și soarta și rostul muzicii. Cred că arta sunetelor și știința sunetelor își vor găsi acel loc pe care sunt datorate să-l ocupe în evoluția gândirii umane, în genere, în multitudinea și multiplicitatea formelor ei de manifestare deoarece numai această complexitate coroborată va duce la definirea acelei arte a muzicii pe care o așteptăm.

Nota Autorilor

In perioada 1997 – 2005, am avut sansa unor *intalniri magice* cu marile personalitati ale secolului al XX-lea, fauritori de gand artistic. In fond aceasta carte se constituie intr-un amplu periplu in universul muzical avandu-i ghizi pe cei care reprezinta repere, modele de gandire si de faptuire.