



Collegium Vocale Gent

Anu Tali

Vladimir Jurowski



GEORGE ENESCU
REVISTA FESTIVALULUI

Daniel Hope

Numărul 4 ■ 18-24 septembrie 2023 ■ 16 pagini
Exemplar gratuit distribuit la ediția XXVI

Valentina Nafornița





SUMAR

Irina Cristina Vasilescu

„Eu cred că este singurul festival mare din lume care nu are sală de concerte” – Interviu cu Mihai Constantinescu – director Artexim (1990-2021) 4

Ioana Țintea

„Sunt convins că voi dezvălui și alte comori ascunse ale muzicii românești” Interviu cu Vladimir Jurowski 5

Zubin Mehta, Lawrence Foster și Raluca Știrbăț, decorați de Președintele României 5

Festivalul, dincolo de sălile de concerte 6

Festivalul Enescu, săptămâna a treia 8

Ana Diaconu

Olivier Messiaen și dramele războiului 10

Irina Cristina Vasilescu

Falsa apocalipsă: *Le Grand Macabre* 11

Andreea Kiseleff

„Visam să vin în România” – Interviu cu dirijorul și compozitorul Tan Dun 12

Sabina Ulubeanu

Capodoperă barocă în mijlocul Capitalei 12

Andreea Kiseleff

Din Argentina, la București cu José Cura 13

Andrei Dimitriu

Muzica simfonică și europeanizarea noastră 13

Ilinca Stratan

Muzica și filmul Despre simfonii de Mahler și alți demoni (II) 14

Eugen Ciurtin

Enescu dinspre manuscrise 15

REVERBERAȚII

Săptămână apoteotică la finalul Festivalului Enescu



Spectatori la Ateneu, foto: Cristina Tănase

Bedros Horasangian

Festivalurile vin și trec, marile nume ale unei spiritualități de înaltă clasă internațională, precum cei din clasa Enescu, Pallady sau Brâncuși rămân. Și e bine așa. Să avem, iar și mereu, repere. Nu neapărat ca să ne cocoșim peste fruntrariile țării, ci pentru a avea certitudini. În toate planurile sociale, economice, științifice, nu în ultimul rând, culturale. În bună rânduială, cu noi înșine și cei din preajmă. Cultura, oricât am strâmba din nas și am face cu ochiul inteligenței artificiale fac temeiul unei națiuni. Restul ar fi vânturările de vorbe.

Festivalul Enescu din această nouă ediție se apropie de sfârșit. Dar sunetele mirifice ale muzicii rămân. Și după ce se vor auzi ultimele acorduri în Sala Palatului. Ar trebui ca criticii muzicali de specialitate – niciodată prea mulți, de la Nicolae Filimon (care cânta și la flaut, nu era doar un doar un vajnic observator al lumii din preajmă) la Emanoil Ciomac – bunul prieten al lui Enescu și cel care a scris libretul la *Oedipe*, trecând finele/acidele observații ale lui J.V. Pandelescu – cu totul uitat azi, și cei din generația lui Alfred Hoffmann și Grigore Constantinescu, să recunoaștem o specie în curs de dispariție.

Să avanseze câteva simple observații. Temeinice impresii. Fără să avem pretențiile unor melomani impresionisti – precum Eugen Speranția –, nici aparatul teoretic al unor distinsi muzicieni și profesori precum Dan Dediu – despre Aurel Stroe, Anatol Vieru și Cornel Țăranu – un mare promotor și valorificator al manuscriselor enesciene – să ițim câteva simple păreri. Despre Festival în întregul lui. Și punctual. Trei săptămâni de concerte și manifestări conexe – poate că patru săptămâni sunt prea mult – ar fi un punct câștigat pentru durată medie și lungă a Festivalului. Ciclicitatea Festivalului din doi în doi ani de care beneficiem acum este o realitate deja fixată. Unde ar trebui să mai lucrăm este la puzderia de concerte de la sfârșitul săptămânii, pe care, meloman împătimit fiind, nu le poți acoperi. De asemenea, în timpul săptămânii, ora de începere a concertelor de la Ateneu (16.30 sau 17.00) poate ar trebui decalată măcar cu jumătate de oră sau o oră mai târziu, dar asta ar însemna și ca toate concerte-

le de la Sala Palatului să înceapă mai târziu, cu riscul pierderii oricărui mijloc de transport de ajuns acasă.

Apoi, diversitatea programelor, viabilă până la un punct, ar putea fi mai riguros gândită, dincolo de dorința de a oferi de toate pentru toți. O rigoare mai mare – poate – în alcătuirea viitoarelor ediții ar aduce calificative în plus. Plecând de la pivotul central – lucrările lui George Enescu și, implicit, opera *Oedipe*, care nu ar trebui să lipsească, de la nici o ediție, oricâte eforturi și sacrificii ar presupune. Important ar fi ca editarea lucrărilor enesciene să ajungă pe mâna

Statului român și să fie făcută profesionist, poate prin inițiativele pornite de la Eugen Ciurtin, împreună cu muzicologi de marcă. Încă ar fi bine să beneficiem de expertiza lui Mihai Constantinescu, în direcția alcătuirii programului edițiilor viitoare, care ar trebui să-l aibă în atenție pe Enescu și valorificarea unor piese cunoscute și mai puțin cântate.

Așa cum, ca și în cazul lui Brâncuși, avem această uimitoare expoziție de la Timișoara, care se deschide pe 30 septembrie și unde vor fi expuse lucrări brâncușiene din toată lumea. Expoziția Brâncuși poate fi un bun exemplu de brand de țară. Din păcate, în materie de Pallady – amintim celor îndrituiți – nu avem un *catalogue raisonné* pentru a gestiona moștenirea, încă nu suficient valorificată internațional, a maestrului din Place Dauphine și Piața Lahovari, unde sfârșește în condiții existențiale precare.

Dacă la deschiderea de anul acesta nu am avut parte de un *speech* oficial – nu că am duce lipsa lor, dar obișnuința e uneori o a doua natură –, poate că la următoarele ediții să fie mai altfel. Puțină morgă și ștaif nu strică la un festival cu pretenții. Ținuta vestimentară, de la an la an mai puțin conformistă și lejeră, nu aduce acel aer de prospețime și tinerețe presupuse. De telefoanele mobile, ce să mai spunem, ar trebui obligatoriu interzise în sălile de concert, precum la clasele pentru copii. Multe detalii la care se poate lucra de către noua conducere operativă a Festivalului. Nu se termină bine această ediție, și suntem convinși că se lucrează de zor la următoarea. Personal, m-am bucurat – realmente – de toate concertele, interpretii și ansamblurile care s-au tot perindat pe scenele românești. Într-o sarabandă de variate interpretări, genuri și manifestări care ne fac cinste. Festivalul Enescu continuă în ultima săptămână: vom vedea Orchestra Filarmonică Națională a Ungariei, cu Cristian Mandeal la pupitru, va fi Orchestra Națională a Franței, în două zile, cu Cristian Măcelaru dirijând un program un compozitori francezi sau lansați în Franța (Boulez, Dutilleux, Stravinski), dar și Enescu: *Rapsodia Română nr. 1* și *Simfonia nr. 3*. Festivalul se va încheia, apoteotic, cu Orchestra Regală Concertgebouw, în ultimele două seri, 23 și 24 septembrie.

■ **Bedros Horasangian**, publicist și scriitor

Un proiect susținut de



MINISTERUL CULTURII

Editori-coordonatori: Valentina Sandu-Dediu, Ovidiu Șimonca

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

Redactori: Irina Boga, Ana Diaconu, Silvia Dumitrache,

Petre Fugaciu, Vlad Ghinea, Monica Isăcescu Lup, Andreea Kiseleff, Ioana Marghita, Sabina Ulubeanu, Irina Cristina Vasilescu

Concepție grafică și DTP: Petre Apostol

Tiparul: Tipoart Idea Studio SRL, București

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

Ochii și/sau urechile?

Valentina Sandu-Dediu

Așa cum ne așteptam, tipuri diferite de mari interpreți se perindă pe scenele Festivalului, ei sunt primiți călduros de un public entuziast și generos. Cu toate acestea, comentariile în *aparté*, pe rețele sociale sau pe bloguri diferă destul de mult între ele, așa cum e și firesc, și civilizată (chiar atunci când spiritele se încing). Nu trebuie să ne (dis)placă aceleași lucruri, tuturor, și nu toți ne uităm la fel la scenă. De pildă, după recitalul lui Kirill Gerstein (din 9 septembrie), o apariție sobră, simplă și modestă pe podiumul Ateneului (costum gri și maletă neagră), cu totul alți stimuli vizuali produce Aida Garifullina, superbă, strălucitoare și cu o rochie mult comentată (a doua zi, pe aceeași scenă).

Pianistul te captează prin inteligență și cultură, printr-o formidabilă putere de stăpânire a structurilor muzicale și a sonorităților, perfect modelate în piese de Igor Stravinski, Franz Schubert, György Ligeti sau Franz Liszt. Liniile polifonice baroce, modernizate de Stravinski, se înlanțuie cu o precizie de cristal, cu o coerență izvorâtă din voința de construcție a interpretului. La fel, Sonata de Schubert curge cu o echilibrare perfectă a frazelor, armoniilor. Am auzit exprimată dezamăgirea cuiva că nu se compară acest Schubert cu cel al lui Radu Lupu. Eu cred că, după mult regretatul și inegalabilul Radu Lupu, e bine să ascultăm cât mai mulți „Schuberti”, convingători în maniere distincte, și care să rămână ca multiple variante *valabile*. Este adevărat, Gerstein nu te impresionează la nivel senzorial, ci mai degrabă rațional, intelectual. Dar acolo te copleșește: simți adâncimea gândului lui Liszt din *Sonata în si minor*, parcă vezi tenebrele și lumina celestă din finalul acestei muzici. Un pianist-filosof nu cochetează, nu produce explozii de artificii, dar lasă urme și te provoacă să gândești.

Soprana, pe de altă parte, este fermecătoare, iar aura mediatică ce o înconjoară îmi aduce aminte de expresia „reclama – sufletul comerțului” (acum obsoletă, înlocuită cu marketingul digital). Rețele sociale, postări care oferă mângâierea sufletească nouă, celor care căutăm Ilene Cosânzene la tot pasul, ridică așteptările: da, Garifullina este o soprană remarcabilă, care nu mai are grija compozitorului de care se servește. A cânta o arie de operă înseamnă să ai alături parteneri adecvați, cu care să construiești muzica – alcătuită nu doar din melodia vocală, ci din tot acel ansamblu în care vocea nu poate fi regină decât împreună cu supușii săi instrumentiști. Verdi, Puccini sau Gounod au mizat pe efectul expresiv al vocii obligatoriu însoțită: solo-uri instrumentale dau replica, preiau idei, ansamblul însuflește și ne conduce pe culminații. Așadar, dirijorul și orchestranții trebuie să fie capabili de așa ceva, iar fără *conlucrarea* cu solista nu „iese” muzica.

A servi compozitorul sau a se servi de compozitor: oare ce înseamnă asta? Zeci de teorii au împânzit istoria interpretării muzicale, punând reflectoarele fie pe cel care scrie muzica, fie pe cel care o cântă, spre binele celui ce ascultă. Ce înseamnă a descifra cu maximă fidelitate mesajul unui compozitor dispărut – nimeni nu poate spune cu precizie. Nu avem reguli fixe nici în ce privește manipularea și combinarea unor compoziții în alt fel decât au fost ele gândite inițial. De aceea, Patricia Kopatchinskaja (în showul din 12 septembrie) poate să spargă în bucăți cvartetul lui Schubert, *Moartea și fata*, și să intercaleze între ele fie o transcripție din Gesualdo (*Moro lasso*), fie piese de György Kurtág. Totul în numele unei idei care îi guvernează recitalul – aripa morții – și care a fost transpusă într-o intervenție scenică, un film și un CD din 2015. Vitalitatea și atitudinea neconvențională a violonistei sunt proverbiale deja, și de incontestabil succes (trebuie neapărat și să o vezi, nu doar să o ascuți). O voce timidă își face apariția (în capul meu, desigur) și mă întrebă dacă Schubert astfel cântat mai e Schubert, Gesualdo de asemenea. Doar oare mai contează, într-o epocă ce o prelungește pe cea postmodernă a lui *anything goes*?

Văzând, auzind și scriind despre stilul interpretului

Și, în aceeași epocă, în ce fel se situează cel care consemnează evenimentul muzical? Să informeze neutru, folosindu-se de programul de sală, fie pentru că nu poate sau nu are curajul să-și audă vocea proprie? Să fie combativ și să critice cu orice preț, stărnind dispute (și indirect, atenția pentru propria persoană)? Să laude pe toată lumea, într-un soi de gândire „pozitivă”, pentru a nu supăra pe nimeni? Enumăr aici doar întrebările care mă preocupă, fiindcă răspunsuri nu dețin. Îmi amintesc de un reputat critic muzical român, Alfred Hoffman, cu fler și stil. Admiram la el nu numai faptul că își făcea meseria cu devotament (se pricepea de minune la pianiști, în special, și autoritatea sa era recunoscută prin invitația pe care o primea adesea să fie membru în jurii prestigioase, precum cel al Premiului internațional al criticii de disc), dar reflecta judicios asupra ei – a meseriei – și se străduia să rămână permanent informat de tendințele și modelele scenei internaționale muzicale. Într-un articol dintr-o colecție de texte proprii, apărută în 1979, Alfred Hoffman scria despre stilul interpretului fraze care își păstrează valabilitatea: „Execuție liberă sau strictă – până unde se întind exigențele stricteții și de unde începe terenul inițiativelor personale? (...) Până la urmă, când este să rostim o judecată de valoare, în calitate de critici ai



Vilde Frang, foto: Andrada Pavel

muzicii – pentru că în fond și din părerile noastre, însumate celor ale altor contemporani, se durează istoria, măcar a *gustului* muzical al epocii noastre – sau chiar de simpli ascultători, ne vom referi totdeauna la o noțiune aparent fixă și de fapt foarte aproximativă: a corespuns interpretarea respectivă *stilului*? A luminat ea oare sau a trădat intențiile compozitorului?”

Iată-ne iar în fața acestui mereu invocat respect față de compozitor. Partitura lui Bach, a lui Mozart sau a lui Enescu rămân aceleași în timp, cu mai puține sau mai multe indicații, în funcție de evoluția tiparului și a editurilor, condiționate de o anumită perioadă (în baroc, compozitorii se bazau pe interpreți, în cutume nescrise, să se descurce cu notații mai sumare decât în secolul XX, de pildă), sau de alegerile personalității creatoare. Curentul interpretării informate istoric, ivit în a doua jumătate a secolului trecut, investighează minuțios tocmai asemenea aspecte, pentru a reface (științific, dar și cu imaginație) o interpretare „de epocă”. Alți interpreți, neînregimentați în vreun curent anume, se simt liberi să aibă orice tip de dialog cu partitura pe care o execută: se folosesc multiple transcripții la alte instrumente decât cele originale (sau de la voci la instrumente și viceversa), se taie sau se adaugă alte muzici pentru a construi un concept de recital, se improvizează cadențe excentrice etc. Enormul patrimoniu compozitional pe care îl avem la dispoziție este astfel redescoperit, reformulat, manipulat în fel și chip, uneori pentru a aduce un omagiu compozitorului, alteori pentru a-l minimaliza și a scoate în evidență creativitatea interpretului, sau doar cu scopul de *entertainment* al publicului.

După cele trei exemple de mai sus, invoc un al patrulea: Vilde Frang în compania lui Vladimir Jurowski și a Orchestrei Operei de Stat din München (Sala Palatului, 14 septembrie). Violonista norvegiană apare pe scenă cu o naturalitate, o tinerețe și o prospețime dezarmante; cum spune un critic de la *Neue Zürcher Zeitung* – „nu e nici copilăroasă, nici o dominatoare; nu încearcă să fie o descântătoare de șerpi și nici nu caută aur: Vilde Frang este doar ea însăși – unică, fără efort și naturală”. Adevărat, dar aparenta lipsa de efort ascunde lucrul minuțios la partitura *Concertului de vioară* de Alban Berg, una din acele puține muzici complexe care ne transportă altundeva, în transcendent, în final (așa cum se întâmplă și cu *Simfonia a IX-a* de Mahler). Tragicul sublimat, în sonorități violonistice uluitoare (care nu mizează pe forță, cel puțin nu în imensitatea Sălii Palatului), pare a defini unitatea muzicală Berg-Frang. În ceea ce mă privește, este un exemplu ideal de interpretare.

Mai departe, abia aștept să revăd interpretării miraculoși pe care ni-i promite ultima săptămână de festival. E posibil să mă auziți strigând strident „bravo”, dar nu mă veți identifica, pentru că voi fi o voce dintr-un cor. Audiții plăcute!

■ Valentina Sandu-Dediu,
muzicolog



Kirill Gerstein, foto: Andrada Pavel

„Eu cred că este singurul festival mare din lume care nu are sală de concerte”

Interviu cu Mihai Constantinescu – director Artexim (1990-2021) – în prezent consilier pe aspecte artistice și logistice al Festivalului

Irina Cristina Vasilescu

La mijloc de festival am stat de vorbă cu Mihai Constantinescu, muzicianul și managerul cu viziune, datorită căruia evenimentul a câștigat amploarea și prestigiul de care se bucură astăzi. Director Artexim până în toamna lui 2021, Mihai Constantinescu face parte și în actuala ediție din echipa de organizare (oficial în calitate de consilier pe aspecte artistice și logistice), pentru a asigura tranziția lină către o etapă a Festivalului marcată de schimbări majore la nivelul conducerii.

Este primul an din lunga dumneavoastră carieră, în care sunteți în sală și nu în culise. Cum vi se pare această schimbare de perspectivă?

E foarte interesant să vezi reacția artiștilor pe scenă după ce i-ai cunoscut în culise. Acum, Cristina Uruc este cea care se ocupă de problemele de culise și este foarte bine că se întâmplă așa. Din punctul meu de vedere, concertele se văd bine. De auzit, e discutabilă acustica, pentru că știm foarte bine că la Sala Palatului au fost întotdeauna probleme. Referitor la confort, la Ateneu este foarte bine, dar Sala Palatului este din ce în ce mai impracticabilă, iar concertele lungi pe acele „fotolii” devin din ce în ce mai grele de auzit.

Există planuri concrete pentru o adeverată sală de concerte?

Planul de refacere a Sălii Palatului există din 2003. Însă din 2003 încolo nu a existat dorința politică de a se reface această sală □ pentru că acesta este motivul. Eu am susținut, susțin în continuare și voi susține ideea că această sală, prin refacerea ei, va deveni ceea ce ar fi trebuit să devină: tot acel complex din centrul Capitalei, un mall cultural. Așa a fost gândit. Sala poate fi refăcută din punct de vedere acustic, planurile de împărțire a sălii în funcție de necesități există deja (respectiv 1.500, 2.900 și 4.100 de locuri). Zona este cea mai bună din București, pentru că este aproape de Ateneu, de Teatrul Național, de celelalte teatre, de Sala Radio, de hoteluri, este o zonă în care se circulă, o zonă cu parcuri, cu transportul public asigurat, deci eu consider că este cel mai bun loc. Au fost și idei de a face o sală de concerte în alte locuri din București, însă au murit din fașă. Deci planul există, chiar s-a și plătit acel proiect de refacere a Sălii Palatului, însă deocamdată nu s-a întâmplat nimic. Ziceam eu de acum câțiva ani că eu nu mai apuc să văd Sala Palatului refăcută.

Ea trebuie refăcută din bani publici. Nu s-ar putea apela și la resurse din mediul privat?

Din păcate, ea nu se poate reface cu bani din fonduri private, pentru că oricine va contribui va dori să aibă încasările pro-



Mihai Constantinescu, foto: Cătălina Filip

prii. Din acest punct de vedere, este foarte greu ca un mall cultural cu o destinație mai „clasică” să fie folosit și pentru alt gen de activități. La Budapesta există un centru cultural foarte bun și foarte apreciat. Dacă s-ar fi făcut din timp toate schimbările necesare la Sala Palatului, eu cred că și noi am fi avut un loc în care concertele marilor formații invitate în Festival ar fi avut o cu totul altă audiență și o cu totul altă apreciere. Eu cred că este singurul festival mare din lume care la ora asta nu are sală de concerte pe măsura invitațiilor lui.

Eu sper de 20 de ani să se rezolve ceva, dar nu există voință politică. Sala a fost a Ministerului Culturii, apoi s-a dus la RAAPPs (Regia Autonomă Administrația Patrimoniului Protocolului de Stat), care nu vrea să o dea înapoi în acest moment, Ministerul Culturii nu are acum posibilitățile de a o prelua pentru a o reface. Au fost bani, la un moment dat n-au mai fost bani, am trecut prin criza financiară; e o istorie la fel de zbuciumată ca istoria țării până în Revoluție, în 1989.

Festivalul are și un motto, de câteva ediții. Credeți că în viitor evenimentul sau părți ale sale ar putea fi definite și de o anume tematică?

Este o sarcină ce revine tot conducerii Festivalului – maestrului Cristian Măcelaru și Cristinei Uruc. Noi până în 2021 am avut un singur motto, ca să-i spun așa: ideea de cunoaștere a muzicii lui George Enescu. Și-mi pare bine că am ajuns ca, după mulți ani, acest deziderat și această obligație a festivalului, ca lucrările lui George Enescu să fie cântate de marii artiști și de marile ansambluri internaționale, să fie îndeplinite. Mai departe, cum se vor desfășura și dacă vor mai exista acele serii pe care noi, împreună cu directorul artistic de atunci, Larry Foster, le-am inaugurat în 1998 (atunci au apărut seriile pe

care le vedeți și în acest an), rămâne de văzut. Îmi pare bine că și sub directoratul lui Cristian Măndea, și directoratul lui Holender și mai ales al lui Jurowski, aceste idei au continuat și au fost îmbunătățite; de exemplu, cea cu operele în concert de pe vremea lui Holender, cea cu muzica contemporană de pe vremea lui Jurowski. Deci structura, osatura, a existat din 1998, iar pe ea s-au croit diverse momente ale festivalului. Anul acesta, de exemplu, au apărut concertele pentru copii, pecum și concertele în multe alte localități.

Mai departe, pentru edițiile următoare, vom vedea care vor fi noutățile, cum vor fi integrate aceste noutăți sau dacă vor veni doar noutăți și nu se va mai ține cont de ideile de program care au existat până acum, timp de douăzeci și ceva de ani. Trebuie să existe această continuitate, pentru că Festivalul Enescu prin aceste lucruri a devenit cunoscut: prin faptul că există aceste concerte, aceste serii de concerte, prin faptul că se cântă Enescu, că a început să se cânte și muzică contemporană, dar și a altor compozitori români. Deci sunt niște tradiții care, după părerea mea, trebuie continuate.

Ați amintit noua serie de concerte, dedicată copiilor, un proiect care se bucură de mult succes. Pe de altă parte, prezența publicului la seria de concerte de la Sala Radio, în care sunt invitate ansambluri românești, este în continuare scăzută. Cum putem fi remediați?

Am două observații la cele două serii. *Concertele pentru familii și copii* e foarte bine că au fost inițiate de Cristian Măcelaru, dar cu o floare nu se face primăvară. Nu putem să facem educație copiilor doar cu aceste concerte frumoase, organizate în timpul Festivalului. Asta ține și de educația din școli, de programele școlare, de media și așa mai departe. Există experimente realizate de Cristina Sârbu la

Ateneu, dar educația muzicală nu trebuie să se rezume la cele 300 de locuri care sunt la Teatrul Odeon. E un program care trebuie să fie gândit la nivel guvernamental, iar în acest moment știu că s-a gândit la nivel guvernamental scoaterea muzicii din programa școlară. Asta este o aberație! Cât despre evenimentele de la Sala Radio (și aici trebuie să spun, din păcate, că Sala Radio este ușor descentrată față de centrul activităților festivalului și nu oferă niște facilități de accesare mai mari, așa cum o fac Ateneul, Sala Palatului și Teatrul Național) – ideea acestora a fost de a organiza concerte de muzică contemporană. În acest an, muzica contemporană a fost „risipită” în celelalte concerte, și atunci s-a luat această decizie, de a face acele concerte la care să fie invitate majoritatea orchestrelor de nivel de festival. Asta însemnând orchestrele Filarmonicilor din Timișoara, Cluj, Iași, Bacău, Sibiu, dar și Orchestra Simfonică București, de exemplu. Ideea a fost foarte bună, pentru că s-au diversificat programele Sălii Radio, însă având în vedere problemele de organizare pe care le-am amintit, eu personal aș fi mers pe ideea de intrare liberă a publicului la aceste concerte, sau aș fi dat mai multă libertate elevilor, studenților și pensionarilor, deoarece aceste concerte aveau un program foarte accesibil. Se cântau și lucrări cunoscute, și unele mai puțin cunoscute, ale secolelor XX și XXI, iar acolo trebuia să facem împreună mai mult (recunosc că poate și eu trebuia să mă implic mai mult) pentru accesibilitatea la aceste concerte. Mai ales că, din punct de vedere artistic, există valoarea în aceste concerte, prin dirijorii și soliștii care au participat. Eu cred că, deși nu a existat publicul conform așteptărilor noastre, nu trebuie să se renunțe la această idee; însă trebuie să se facă mai mult pentru accesibilitate și pentru publicitatea concertelor care se desfășoară acolo.

Se lucrează deja la programul ediției viitoare. Veți mai fi implicat?

Nu! Eu am declarat că voi fi implicat doar în realizarea acestei treceri de la ce a fost la ce va fi. Mai departe este o îndatorire, o sarcină a noii conduceri, să se ocupe de organizarea Concursului și a Festivalului. Ceea ce le doresc lor și ceea ce îmi doresc și eu este ca noua echipă să continue realizarea acelor elemente care au făcut ca Festivalul Enescu să fie apreciat la nivel internațional. Mă refer la respectul față de public, respectul față de artiști, la consecvență, corectitudinea și profesionalismul Festivalului. Consider că aceste lucruri trebuie să fie păstrate de noua conducere.

■ Irina Cristina Vasilescu,
redactor Radio România Muzical

„Sunt convins că voi dezvălui și alte comori ascunse ale muzicii românești”

Interviu cu Vladimir Jurowski

realizat de **Ioana Țintea**

În calitate de director artistic al Festivalului între anii 2017-2021, care au fost cele mai mari provocări pe care le-ați întâmpinat?

Nu le-am perceput ca pe niște provocări, deoarece experiența mea ca director artistic a fost foarte plăcută, datorită echipei Artexim și a directorului Mihai Constantinescu, care au reușit să pună în aplicare ideile mele. Cea mai mare provocare aș spune că a fost cea pe care nu am putut să o îndeplinesc, mă refer la ideea construcției unei noi săli de concerte. Poate că, într-o zi, România va avea o sală de concerte pe care o merită.

Ați contribuit mult la vizibilitatea și promovarea muzicii românești, cu un accent particular pe creația enesciană. Ce v-a determinat să includeți în repertoriul dvs. astfel de lucrări?

Pur și simplu, mi-a plăcut muzica lui Enescu, a fost o mare descoperire pentru mine. Până să primesc invitația de a participa la Festivalul Enescu, știam despre George Enescu că este un violonist genial, un dirijor foarte talentat, profesorul lui Yehudi Menuhin și autor al *Rapsodiei române nr. 1*. Prima dată când am venit la Festival, în anul 2005, am cântat programul propus de noi, dar la următoarea ediție la care am participat, în 2013, ni s-a cerut să interpretăm *Simfonia a III-a* de Enescu, un opus pe care nu îl cunoșteam până în acel moment. Pe măsură ce studiam această partitură, am descoperit adevărata valoare artistică a muzicii enesciene, care m-a făcut să îl iubesc pe compozitorul Enescu. Lucrările compozitorilor români contemporani sau ale celor care au murit în ultimii 20-30 de ani au nevoie cu siguranță de o atenție mai deosebită. În vizita precedentă la București, în 2021, am interpretat o lucrare de Anatol Vieru, apoi am reluat-o acasă, la Berlin. În viitor mi-ar plăcea să mai cânt muzica lui. Sunt convins că vor mai urma și alte descoperiri pentru că eu sunt foarte curios

să cunosc lucrări noi. Studiez permanent zeci de piese, așa că sunt sigur că voi dezvălui în viitor și alte comori ascunse ale muzicii românești.

V-aș ruga să ne îndreptăm atenția către cele două concerte pe care le-ați susținut împreună cu Orchestra Bavareză de Stat, un ansamblu care aniversează anul acesta 500 de ani. Care este specificul unui concert cu o asemenea orchestră?

Orchestra Bavareză de Stat este una dintre cele mai vechi orchestre ale lumii, alături de Orchestra Capelei de Stat din Dresda și Orchestra Regală Daneză. Are o tradiție bogată, ce ne duce la nume precum Wolfgang Amadeus Mozart, care a compus opera *Idomeneo* pentru Opera Curții Regale din München, pe urmă la Richard Wagner și Richard Strauss. Este un privilegiu să fiu la conducerea unei venerabile instituții muzicale. În același timp, provocarea cea mai mare constă în proiectarea unui viitor, păstrând totuși un echilibru între trecut și prezent. Așadar, am ales un program care prezintă în general marile capitole din trecutul acestei orchestre, cu muzică de Wagner, Schumann și Mahler, dar îl avem și pe Alban Berg. Mai avem o lucrare a unei compozitoare contemporane din Ucraina, Victoria Poleva. Am încercat să prezentăm o imagine care este foarte legată de trecut, dar în același timp creionează și o trecere spre viitor.

La Victoria Poleva, descoperim o muzică foarte poetică, post-minimalistă, în mare parte tonală, dar tonalitate este un termen foarte larg în muzica de astăzi. Numele ei este *White Interment*. În engleză termenul „interment” înseamnă înmormântare, deci titlul l-am putea traduce *Îngropat de zăpadă*. Totul este despre zăpadă și moarte, zăpada fiind un simbol al morții, dar simbolizează și transformarea după moarte. Temele muzicale pe care Victoria Poleva le-a folosit în simfonie au fost adunate într-o expediție folclorică în regiunea Polesia. Reactorul atomic de la Cernobil este situat acolo, ceea ce a făcut ca această



Vladimir Jurowski, foto: Julian Baumann

zonă să devină aproape în întregime nelocuibilă. Această călătorie de explorare a cântecelor străvechi se apropie de ideea de readucere la viață a celor care nu mai sunt.

În alegerea acestei lucrări a contat doar calitatea muzicii sau este și gestul unui muzician care vine în sprijinul unei culturi care în această perioadă este greu încercată?

Aș spune că sunt ambele. Nu aș fi ales o lucrare dacă nu aș fi fost convins de calitățile muzicale și de faptul că este potrivită să preceadă *Concertul pentru vioară* de Alban Berg și *Simfonia Alpiilor* de Strauss. Așadar, există o legătură muzicală și filozofică. Dar, în același timp, am dorit să ofer un sprijin culturii ucrainene și artiștilor din Ucraina.

■ **Ioana Țintea**,

redactor Radio România Muzical

Zubin Mehta, Lawrence Foster și Raluca Știrbăț,decorați de Președintele României



Zubin Mehta



Lawrence Foster



Raluca Știrbăț

Președintele României, Klaus Iohannis, a semnat luni, 28 august 2023, o serie de decrete de decorare cu prilejul celei de-a XXVI-a ediții a Festivalului Internațional „George Enescu”. Astfel, în semn de înaltă apreciere a contribuției importante aduse la promovarea, pe plan mondial, a valorilor culturale românești și a creației enesciene, Președintele Klaus Iohannis a conferit:

Ordinul Național „Pentru Merit” în grad de Comandor maestrului Zubin Mehta, Președinte de Onoare al Festivalului și Concursului Internațional „George Enescu”.

Ordinul Național „Pentru Merit” în grad de Comandor maestrului Lawrence Foster, Director Artistic al Festivalului și Concursului Internațional „George Enescu”, în perioada 1998-2001.

Ordinul „Meritul Cultural” în grad de Cavaler, Categoria B – „Muzica”, doamnei Raluca Știrbăț, pianistă.

■ **Comunicat al Administrației Prezidențiale**

Nota redacției: Distincțiile pentru Zubin Mehta și Lawrence Foster au fost oferite de Raluca Turcan, ministrul Culturii, și de Sergiu Nistor, consilier prezidențial. Decorația pentru Zubin Mehta i-a fost acordată pe scena Sălii Palatului, iar lui Lawrence Foster i-a fost organizată o ceremonie la Ministerul Culturii. Pianista Raluca Știrbăț va fi prezentă la București în ultima zi de Festival, într-un recital pe 24 septembrie la Sala Auditorium de la MNAR, împreună cu violonistul David Grimal.

Festivalul, dincolo de sălile de concerte

TVR și Radio România (în principal prin Radio România Muzical) contribuie la transmisiunea video, audio și online a Festivalului Enescu, atât pe site-ul Festivalului Enescu (festivalenescu.ro), cât și în programele proprii. Efortul este considerabil, ascultătorii și telespectatorii se bucură de o lună de muzică, o lună muzicală, care poate fi urmărită în toate colțurile lumii, nu doar prin prezența în sălile de concert. Am dorit să cunoaștem ce eforturi fac cele două instituții media pentru ca Festivalul Enescu să poate fi urmărit în excelente condiții de audiție și imagine la Sydney, Madrid, Londra, dar și în România, oriunde există un televizor, un radio sau o conexiune internet. Am adresat câteva întrebări celor care veghează la buna desfășurare și coordonează transmisiunile la Radio România Muzical și TVR.



Cristina Comandașu, foto: Alexandru Dolea

„Ferestre de sensibilitate și emoție”

Interviu cu Cristina Comandașu, manager Radio România Muzical

de concerte – așa putem asculta, de exemplu, în România, concertul de Anul Nou de la Viena. Este, practic, cea mai amplă platformă de promovare din lume a producțiilor de muzică clasică. Radio România Muzical a propus în cadrul Stagionii de vară EBU 2023 patru concerte din cadrul Festivalului Enescu; alte 33 concerte vor fi puse la dispoziția EBU după finalizarea Festivalului. Și dacă veți auzi că o producție de la București s-a auzit la BBC Radio 3, să știți că s-a făcut prin efortul Radio România.

Cum sunt organizate programele speciale pe care le prezintă Radio România Muzical la Festivalul Enescu?

Radio România Muzical transmite în direct 33 de concerte din Festivalul Enescu, ceea ce este deja o provocare, ținând cont de dimensiunile mici ale echipei editoriale. A realiza o transmisiune directă este una dintre cele mai grele sarcini ale unui realizator de radio, implicând nu doar multiple valențe profesionale, ci și prezență de spirit, rezistență la stres. Însă este o sarcină care le revine deseori colegilor mei nu doar în timpul Festivalului Enescu, ci în desfășurarea standard a programelor Radio România Muzical, măcar prin prisma faptului că Radio România Muzical este postul care transmite în direct cele mai multe concerte din rețeaua EBU, adică o medie de 80 concerte pe an.

O transmisiune directă de concert înseamnă multă pregătire pentru comentator, atât a comentariilor care se aud între lucrările muzicale, cât și a pauzelor. De regulă, în pauze difuzăm cel puțin un interviu cu unul dintre muzicienii protagoniști, ceea ce presupune o altă activitate de organizare a tuturor acestor interviuri. Număram că până în 15 septembrie au fost realizate deja 48 interviuri care se presupune că sunt traduse, montate și furnizate atât pe radio, cât și pe site-ul Radio România Muzical, deci iată un efort extraordinar al echipei editoriale care, în același timp, susține și programele obișnuite de radio. Aș vrea să-i menționez pe colegii mei comentatori în direct: Anca Andriescu, Luminița Arvunescu, Ștefan Costache, Monica Isăcescu Lup, Petre Fugaciu, Jeanine Costache, Florica Jalbă, Andreea Kiseleff, Laura Mânzat, Irina Vasilescu – de

la Radio România Muzical, și Corina Rădoi, Sebastian Crăciun, Monica Mihalache – de la Radio România Cultural.

Ce dotare tehnică are Radio România Muzical pentru Festivalul Enescu?

Dotarea tehnică este pusă la dispoziție de Radio România: este vorba despre cele două care de transmisie pe care oricine cred că le-a remarcat deja lângă Ateneul Român și Sala Palatului, din care pleacă cablurile către microfoanele amplasate pe scenă. Concertele de la Sala Radio se înregistrează din studioul 4 Digital, folosit pentru producția tuturor concertelor de la Sala Radio. Apropos, să știți că apreciez abilitățile inclusiv de alpinisti ale colegilor mei din echipa inginerilor de sunet, care au montat microfoanele care se văd atârând din tavanul Sălii Palatului. Și ca o reverență în fața acestor oameni fără de care nu ne putem imagina reflectarea Festivalului Enescu, aș vrea să-i menționez – ei sunt cei care nu doar înregistrează concertele, dar participă și la toate repetițiile, în zile foarte lungi de muncă. Regizori muzicali: Andrei Cazan, Roberto Cociaș, Dan Popescu, Florin Tudor, Lucian Zbarcea. Ingineri de sunet: Andrei Barbu, Daniel Corjos, Cristian Bădescu, Mihai Alboaie. Tehnicienii: Cristian Șerbu, Octavian Reu, Mihai Meltzer, Florin Bădic, Bogdan Golovei, Șerban Duduș.

Din punctul dumneavoastră de vedere, în calitate de directoare Radio România Muzical, care au fost, până acum, momentele de grație din Festival?

Să știți că eu nu pot vedea concertele oricărui festival într-o ierarhie, și nici nu cred că trebuie să existe vreo ierarhie. Cred că trebuie să vedem, ca țară, oportunitatea extraordinară adusă de existența acestui Festival, unul dintre cele mai importante din lume și care deschide atâtea ferestre către propria noastră sensibilitate și emoție. E imposibil ca dintr-o ofertă atât de bogată și atât de înaltă profesional să nu găsești ceva care să-ți placă și să-ți se potrivească, așa că momente de grație pot apărea, de fapt, la fiecare concert, dacă alegi să te implici și să te acordezi cu ceea ce se întâmplă pe scenă.

Care este contribuția Radio România Muzical în susținerea, promovarea și propagarea Festivalului Enescu?

Radio România Muzical, în calitatea sa de unic post românesc de radio dedicate muzicii culte, este, în cadrul corporației Radio România, principalul furnizor de conținut editorial relaționat cu Festivalul Enescu.

Relația dintre Radio România Muzical și Festivalul Enescu se desfășoară însă într-un registru mult mai amplu; este vorba despre o relație de colaborare dezvoltată pe parcursul a 65 ani de istorie, pentru că radioul public a fost alături de Festivalul și Concursul Enescu încă de la înființare, în 1958. Iar această relație se reflectă astăzi în documentele sonore și scrise păstrate în arhiva Radio România. Sunt înregistrări de legendă pe care le găsim în această arhivă și care pot fi ascultate și astăzi pe frecvențele Radio România Muzical, cum sunt *Dublul concert* de Bach, cântat în 1958 de David Oistrach și Yehudi Menuhin, alături de Filarmonica bucureșteană condusă de George Georgescu, evoluțiile din concurs ale lui Radu Lupu sau Li Min Quang, câștigătorul concursului din 1958. Și multe, multe altele.

La actuala ediție, ca și la precedentele, Radio România este furnizorul oficial de sunet al Festivalului Enescu. Adică absolut în toate mediile unde poate fi urmărit Festivalul Enescu – radio, TV, online – sunetul concertelor de la Ateneu, Sala Mare a Palatului și Sala Radio este cel captat de Radio România, cu o mică echipă de profesioniști, regizori muzicali și ingineri de sunet, care lucrează la cele mai înalte standarde în domeniu.

În 2023, Radio România înregistrează 61 de concerte, iar 33 dintre ele sunt transmise în direct de Radio România Muzical și Radio România Cultural. Concertele înregistrate vor fi difuzate în premieră, începând cu 4 octombrie până în 14 ianuarie 2024, două sau trei concerte pe săptămână, prelungind astfel până la începutul anului 2024 reverberațiile Festivalului.

Însă știri și reportaje despre Festivalul Enescu se regăsesc și în programele altor posturi din cadrul Radio România, naționale și regionale. Ceea ce poate nu se vede în România, dar Radio România face cu consecvență, este să promoveze și să transmită în rețeaua EBU (European Broadcasting Union) concerte din cadrul Festivalului Enescu. Ca să lămuresc puțin: EBU este rețeaua radiodifuziunilor publice, în principal europene (de exemplu, BBC, Radio France etc.), în cadrul căreia se realizează schimburi



Echipa Radio România Muzical, foto: Alexandru Dolea



Valentina Băințan

În ce constă, efectiv, contribuția TVR în susținerea, promovarea și propagarea Festivalului Enescu?

Numele lui George Enescu s-a constituit într-un brand, dar și într-un etalon al performanței culturale la cel mai înalt nivel, din momentul lansării primei ediții a Festivalului și Concursului Internațional George Enescu. Atunci, în 1958, cele mai „vânate” celebrități artistice internaționale au venit la București pentru a-l omagia pe cel care le-a fost reper în viața muzicală internațională. Și tot de atunci a început să fie legată indisolubil de numele marelui compozitor și istoria Televiziunii Române. Pentru că, începând cu anul 1958, Televiziunea Română a preluat și transmis toate evenimentele ce au avut loc pe parcursul desfășurării Festivalului și Concursului, ajungând în cel mai scurt timp să fie coproducător și partener exclusiv al acestui prestigios eveniment.

Din anul 2001, acest parteneriat a evoluat către cele mai înalte niveluri de performanță media, până în prezent TVR preluând și transmitând *integral* toate concertele/evenimentele ce au constituit Festivalul (peste 100 de evenimente în cadrul unei singure ediții!). Astfel s-a ajuns și la încheierea cu succes a unei serii de parteneriate externe între TVR și câteva televiziuni europene interesate de difuzarea unor concerte și evenimente din cadrul Festivalului.

Una dintre cele mai de succes colaborări a fost cea cu prestigiosul canal Mezzo, TVR devenind principalul partener de transmisii live a acestui canal. Pe lângă acest parteneriat, TVR și-a fructificat colaborarea și cu alte televiziuni, cum ar fi Arte, Televiziunea Națională Elvețiană (Television Suisse Romande) sau ZDF. Astfel, colaborarea a contribuit la creșterea prestigiului TVR la nivel internațional, nu doar național.

Pentru Televiziunea Română, ediția cu numărul 26 a Festivalului Enescu înseamnă zeci de concerte, mii de minute de muzică clasică în direct, interviuri în exclusivitate cu mari personalități ale muzicii clasice internaționale, podcasturi, dar și informații în timp real ce sunt difuzate pe canalele TVR Cultural, TVR 1, TVR Internațional și TVR Moldova.



Car de reportaj TVR, la Festivalul Enescu

„Publicul e permanent conectat la Festival”

Interviu cu Valentina Băințan, producător TVR pentru Festivalul Enescu



Echipa TVR, foto: Ioana Chiriță

Care sunt programele speciale pe care le promovează TVR pentru Festivalul Enescu?

TVR înregistrează/transmite în direct un număr de 65 de concerte din cadrul Festivalului Enescu. Aproape zilnic, pe canalul TVR Cultural, sunt transmise în direct concertele de la Ateneul Român sau de la Sala Palatului, iar în weekend, în fiecare duminică, începând cu ora 11.00, copiii și părinții sunt invitați în fața micilor ecrane să urmărească live evenimentele de la Teatrul Odeon ce fac parte din seria educativă a Festivalului Enescu: *Concertele pentru familii și copii*.

Totodată, Televiziunea Română dedică spații de emisie importante în grilele sale de programe, realizând reportaje și interviuri LIVE – la *Jurnalul Cultural* – cu personalități care participă anul acesta, în calitate de invitați, la Festivalul Enescu.

Podcasturile TVR#Enescu, un proiect ce a debutat în această primăvară la TVR Cultural, se filmează în această perioadă la Sala Palatului, conceptul fiind inițiat din dorința de a oferi publicului din online, și nu numai, informații și povești inedite din viața artiștilor Festivalului Enescu, nespuse până acum, dar și sfaturi importante ce vor deveni utile celor care vor urmări această serie.

Agenda Festivalului Enescu propune zilnic scurte materiale video interesante, ai căror protagoniști sunt artiștii Festivalului Enescu, fiind difuzată și în mediul online, astfel încât publicul larg să aibă acces la toate informațiile importante oferite prin intermediul acesteia. În permanență, pe toate canalele TVR precum și în mediul online, există seria intitulată *Recomandări*, unde toți cei interesați pot afla programul transmisiunilor directe ale Televiziunii Române.

Și, nu în cele din urmă, toate ID-urile de post (pentru toate canalele TV, dar și cele din mediul online) sunt concepute și declinate din imaginea Festivalului Enescu, astfel încât telespectatorii și spectatorii să fie în permanență conectați la Festivalul Enescu și să conștientizeze importanța uriașă a acestui eveniment internațional de prestigiu.

Ce dotare tehnică are TVR pentru Festivalul Enescu (TVR contribuind și la transmisiunile online pe pagina Festivalului)?

TVR a implicat peste 80% din resursele sale tehnice în realizarea Festivalului Enescu. Cele mai performante care HD de transmisie, cel mai profesionist personal tehnic și realizatori de televiziune extrem de dedicați sunt prezenți zi de zi în nucleul de evenimente de la Sala Palatului și Ateneul Român. Transmisiunile online sunt preluate de la noi de echipa Festivalului Enescu în cele mai bune condiții de difuzare live și ne bucurăm că majoritatea concertelor de la Sala Palatului, Ateneul Român și Sala Radio sunt accesibile publicului larg, pe pagina Festivalului Enescu.

Există dificultăți în promovarea de către TVR a Festivalului Enescu?

Nu. Actualul director al departamentului de Marketing al TVR, Marius Portik, a gândit un concept de promovare a Festivalului Enescu extrem de elaborat și variat, astfel încât numele și renumele Festivalului apar cu frecvență accelerată (chiar „ostinato”, ca să utilizez un termen muzical) pe toate canalele Televiziunii Române, dar și în mediul online.

Din punctul dumneavoastră de vedere, al producătorului TVR, care au fost, până acum, momentele de grație din Festival?

Sunt multe concerte care mi-au bucurat sufletul, în toate aceste zile. Și aici aș rememora întâlnirea cu Zubin Mehta, Orchestra și Corul Maggio Musicale Fiorentino și acel Mahler 2 care ne-a înfiorat pe toți. Apoi ar fi concertele ce i-au avut protagoniști pe „magicianul” Sir Simon Rattle, impecabilul dirijor Paavo Järvi și senzaționalul violoncelist Andrei Ioniță. Pianistul Fazil Say și a sa lume sonoră coborâtă parcă din alte sfere ne-au lăsat pe toți uluiți și înfiorați. Avi Avital și al său *ansamblu dintre lumi* ne-a purtat prin spațiu și timp, învăluindu-ne în cele mai profunde și sinuoase sonorități.

Sunt multe concerte care mă marchează la Festivalul Enescu. Dar și mai mult mă marchează faptul că pot fi prezentă la momente extraordinare ce se petrec în cadrul repetițiilor. Toată acea bucătărie internă ni se arată transparent în față, momentele de pregătire pentru concertele de seară devenind adevărate privilegii pentru mine și colegii mei.

Și pentru că am menționat sintagma *colegii mei*, în final aș vrea să îi amintesc pe câțiva dintre ei, oameni extraordinari care se dedică trup și suflet Festivalului Enescu, în toată această perioadă plină de efervescență: prezentatorii Marius Constantinescu și Cătălin Sava, producătorii Bianca Florea, Claudia Robu, Ruxandra Țuchel și Cristina Rădulescu, regizorii de emisie Karola Martin, Andrei Berescu, Manuela Apostol și Marius Căldăraru, directorii de imagine Dan Constantinescu, Paul Protopopescu și Sergiu Ardelean, organizatorii de producție Dănuț Criștor (principalul coordonator), Raul Apostolescu, Sebastian Militaru și Laurențiu Baci, colegii de la carele de transmisie (inclusiv colegii de la Carul Radio România, care realizează mereu un sunet impecabil) și nu, în ultimul rând, cameramanii Televiziunii Române, care, așa cum am mai spus în repetate rânduri, sunt singurii din întreaga piață media care cunosc în detaliu toate instrumentele muzicale. Fără ei, transmisiunile nu ar mai fi atât de pline de substanță și simț estetic. Și fără toți cei amintiți mai sus, Festivalul Enescu nu s-ar vedea atât de frumos, de cald și de plin de entuziasm la televizor.

■ Pagini realizate de **Ovidiu Șimonca**

Festivalul Enescu,

Filarmonica din Viena și un Enescu de vis

Andreea Kiseleff

Îmi este imposibil să încep cu începutul, deoarece aş putea paria că fiecare ascultător aflat la Sala Palatului luni, 11 septembrie, pentru cel de-al doilea concert al Orchestrei Filarmonicii din Viena, a exclamat: „Ce interpretare extraordinară a muzicii enesciene!”. *Suita I op. 9* pentru orchestră s-a aflat în centrul programului prezentat sub bagheta dirijorului ceh Jakub Hrůša, nu doar ca poziție, ci și ca impact. *Preludiul la unison*, această realizare enesciană unică în istoria muzicii, a captat încă de la emblematicul motiv din incipit, prin puritatea sunetului instrumentelor de coarde, omogenitatea organică, rafinamentul frazării. Nimic din toate acestea nu s-a pierdut pe parcurs, din contră, întregul ansamblul orchestral a preluat perfect atmosfera inițială și ne-a purtat în *Menuet lent* în grațiosul univers sonor al muzicii franceze, apoi în atmosfera mai sobră a *Interludiului* și în explozivul final *Vif*, cu variații dinamice excelent dozate. Totul a fost la superlativ în această interpretare care cred că va rămâne în memoria ascultătorilor pentru o lungă perioadă de timp.

Trebuie să mărturisesc faptul că nu aveam așteptări prea mari legate de acest concert, după ce îl ascultasem pe cel susținut de același ansamblu și dirijor în seara precedentă. *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Johannes Brahms cu Igor Levit solist nu a impresionat cu nimic, la fel a fost și cazul *Simfoniei a VIII-a* de Antonin Dvořák, a cărei interpretare sub conducerea unui dirijor ceh așteptam să se transforme într-un reper. (De altfel, am observat că același program fusese cântat în aceeași formulă la final de august, în Festivalul de la Salzburg.)

Revenind la cea de-a doua seară de festival cu Orchestra Filarmonicii din Viena, aceasta a început cu Suita din opera *Vulpișoara cea isteată* de Leoš Janáček (un aranjament realizat de Charles Mackerras). De la Jakub Hrůša fiind născut la Brno, oraș în care Leoš Janáček și-a petrecut cea mai mare parte a vieții, am avut, din nou, așteptări mari. De această dată pe deplin îndeplinite, pentru că muzica lui Janáček, reflectând farmecul naturii morave și aventurile unei vulpi în captivitate și libertate, a fost excelent interpretată de orchestră sub bagheta sa. Filarmonica din Viena a strălucit și în *Dansurile simfonice* de Serghei Rahmaninov, ultima creație a compozitorului rus de la a cărui naștere marcăm anul acesta 150 de ani (dar și 80 de ani de la trecerea în eternitate). O partitură de virtuozitate instrumentală a cărei primă parte pornește de la cântul medieval *Dies irae*, cu o orchestrație remarcabilă, continuă cu un dans median valsant și se încheie mai dramatic, printr-un dans în care apar motivul *Dies irae*, o cântare liturgică ortodoxă rusă, precum și *Aliluia*, ca un simbol al triumfului vieții asupra morții. Un triumf a fost și acest concert care poate fi considerat un vârf în programul Festivalului până la acel moment.

Bisul, polka *La vânătoare* de Johann Strauss-fiul, ce a reflectat faimosul „sunet vienez” al ansamblului, ar putea părea desprins din contextul programului. I-am putea găsi, însă, în afară de contribuția la deliciul publicului larg, o legătură cu Suita din opera *Vulpișoara cea isteată* de la începutul programului, despre care nu am menționat mai sus că... a fost împușcată în final de un braconier.

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



Delyana Lazarova și Orchestra Simfonică București, foto: Andrei Gîndac

Orchestra Simfonică București, orchestra-cameleon

Andreea Kiseleff

În Seria Orchestrelor Românești la Sala Radio, o noutate în actuala ediție a Festivalului Enescu, am ascultat duminică, 10 septembrie, concertul Orchestrei Simfonice București, ansamblu fondat în 2007, remarcabil prin originalitatea și diversitatea stilistică a programelor abordate. Aș putea să o numesc „orchestra-cameleon”, perfect adaptabilă spre exemplu unui program de rock simfonic sau de muzică contemporană. Invitată la pupitru a fost o minunată dirijoare de origine bulgară, stabilită în Elveția: Delyana Lazarova, cu o importantă carieră pe scenele internaționale. Câștigătoare a mai multor concursuri importante, ea a fost remarcată și de Cristian Măcelaru, căruia i-a fost asistentă la Orchestra WDR și Orchestra Națională a Franței.

Întâmplător sau nu, ordinea lucrărilor din program s-a potrivit cu aceea a nașterii compozitorilor, din prezent spre trecut: doi autori contemporani, Dan Dediu și Adrian Iorgulescu, apoi Béla Bartók și Jean Sibelius. Caracterizată de Dan Dediu ca „o metaforă muzicală a spiritului autohton”, *Frenesia 2* se remarcă prin trei „v” - vervă, virtuozitate și vivacitate, precum și prin armonioasa con-

viețuire a unității (conferite prin două motive-simbol) și diversității (prin spiritul rapsodic). Pe scenă au strălucit apoi, în *Ipostaze VI* de Adrian Iorgulescu, violonista Diana Moș, alămurile, percuția și pianista Adriana Maier. O alăturare timbrală inedită și provocatoare, în care autorul depășește aparenta barieră prin metode componistice diverse, având ca liant introducerea în fiecare dintre cele trei secțiuni a unui element surpriză cvasi-tonal.

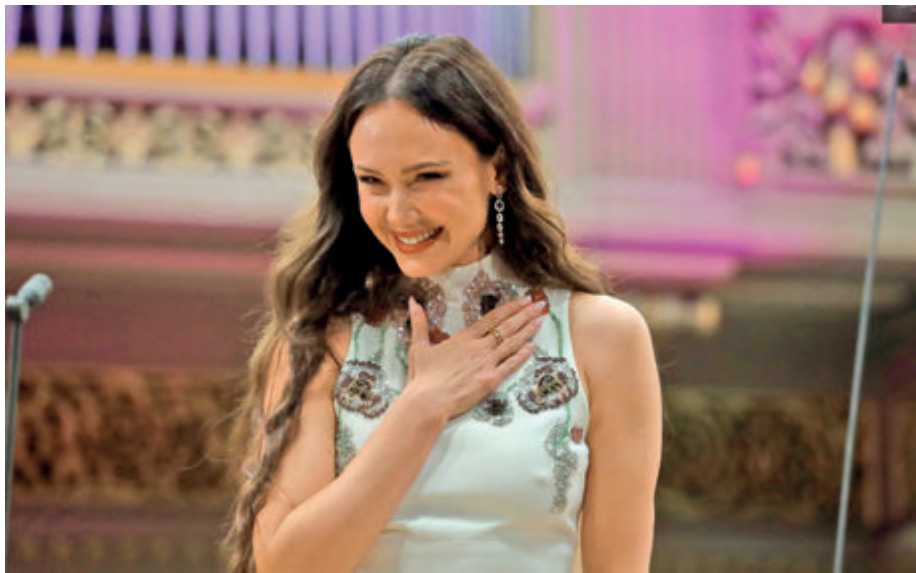
Un ecou al romantismului din creația timpurie se reflectă în *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră* de Bartók. Este o creație care emană în ansamblu lirism, suavitate, gingășie, o adevărată declarație de dragoste la care am fost spectatori prin excelență interpretare a violonistului Vlad Stănculeasa. În final, *Simfonia a V-a* de Jean Sibelius, un feeric peisaj al naturii nordice, conturat prin ideea de mișcare, de continuă dezvoltare și, la un nivel mai profund, de o impunătoare, eternă stază. Vervă, lirism, culoare, natură - câteva embleme sonore inspirate de audiția acestui program ofertant atât pentru artiști, cât și pentru public.

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



Filarmonica din Viena, foto: Cristina Tanase

săptămâna a treia



Aida Garifullina, foto: Catalina Filip

Primejdiile unui marketing bun

Vlad Ghinea

În ziua de astăzi, modelarea unei vedete din zona operelor nu diferă în mod esențial de maniera în care se construiește imaginea oricărei persoane publice. De cele mai multe ori, câștigarea unui concurs internațional propulsează cariera unui cântăreț în centrul atenției, urmând rapid angajamente cu cele mai importante teatre de operă. Însă doar simpla prezență pe scene de renume nu poate să mențină un artist în zona mainstream, ci trebuie realizate înregistrări care să circule rapid pe piața muzicală.

Până aici, procesul de promovare nu implică nimic nou, mai ales dacă ținem cont de felul în care marketingul muzical a evoluat încă din secolul al XX-lea. Apariția internetului a adus cu sine noi posibilități de propagare a știrilor, iar cele mai noi informații despre activitatea unui artist pot fi aflate direct de pe site-ul acestuia. Mai mult decât atât, social media joacă un rol determinant în promovarea artiștilor, dat fiind faptul că și un tot mai mare număr de oameni caută conținut în acest mediu.

Nu este de mirare atunci când o vedetă din lumea operelor își poate construi o amplă comunitate de fani (ce se întinde pe întreg mapamondul), care nu ratează ocazia de a asista la evenimente în care personalitatea favorită este protagonistă. Desigur, într-o rețea atât de mare de admiratori, se pot regăsi melomani cu o cultură muzicală solidă, și cei care acordă atenție mai degrabă spectacolului de suprafață decât nivelului ridicat al actului artistic.

Aida Garifullina se numără în prezent printre cele mai active personalități din lumea operelor. Pe lângă aparițiile pe scenele teatrelor muzicale, colaborează frecvent și cu muzicieni ai noului val din muzica pop. Dublate de o imagine de divă, calitățile sale vocale au cucerit un public numeros, care umple sălile la fiecare intervenție a sopranei.

Acest lucru s-a petrecut și cu ocazia concertului cuprins în agenda de evenimente a Festivalului Enescu, desfășurat la Ateneul Român, în data de 10 septembrie

2023. Acompaniată de Orchestra Filarmonică Würth, dirijată de Claudio Vandelli, soprana rusă a propus un program alcătuit din momente și arii din creația franceză, spaniolă, braziliană și italiană.

Demonstrând acele bune calități în sfera de marketing – care au ajutat-o semnificativ în carieră –, Garifullina a interpretat hituri din opere de Charles Gounod, Giuseppe Verdi sau Giacomo Puccini, stârnind ropote de aplauze în rândul publicului. Însă aici ar trebui să reflectăm și asupra altor aspecte. Probabil hipnotizată de exuberanța etalată pe scena Ateneului, o bună parte a spectatorilor pare să fi ignorat faptul că Orchestra Würth nu a acordat vreo atenție deosebită intonației sau ilustrării unei palete dinamice diverse, adecvate repertoriului și subtilităților acestuia. Nici ca partener de scenă, ansamblul condus de Vandelli nu și-a îndeplinit rolul așteptat, mai ales în momentele când acoperirea solista sau grăbea nejustificat finalurile.

La rândul său, deși strălucitoare în registrul acut, Garifullina nu a excelat însă în zona de mediu-grav, ceea ce poate explica într-o anumită măsură și pasajele în care era dominată de orchestră, observabile cu precădere în finalul ariilor. Muziciana a părut să își fi însușit mai bine repertoriul italian în comparație cu cel francez, dovadă fiind și o atenție mai mare acordată pronunției cuvintelor. A impresionat fără îndoială prin lirismul deosebit, construit cu ajutorul bogăției nuanțelor și frazării elegante.

Nu întotdeauna un marketing bun garantează un rezultat artistic de excepție, ci doar succesul de moment. Aglomerarea programului duce adeseori la oboseală fizică pentru artist, care se străduiește mereu să mulțumească publicul și să se mențină în segmentul de vârf al pieței muzicale. La acest aspect contribuie și gustul ascultătorului care, în contextul ritmului alert al vieții cotidiene, preferă uneori un produs muzical ce încântă urechile, dar nu pătrunde cu adevărat în adâncul sufletului.

■ Vlad Ghinea, muzicolog

„Rapsodiile, frumusețe și desăvârșire”

Interviu cu Teodora Brody Enache

Luni, 17 septembrie, la Ateneul Român, Teodora Brody Enache interpretează vocal *Rapsodia Română nr. 1*, acompaniată de Manchester Camerata

realizat de Ovidiu Șimonca

Ce înseamnă, pentru Teodora Brody Enache, experiența cu Festivalul Enescu, acum și la edițiile anterioare?

Am simțit de la bun început o legătură specială, aparte, cu Festivalul George Enescu. Între noi, ca să spun așa, s-a creat o relație de încredere și respect artistic reciproc, consolidată în decursul ultimilor patru-cinci ani, în care mi s-au întâmplat lucruri extraordinare, care m-au îmbogățit ca muzician, ca artist.

Inițial, am fost invitată să interpretez, într-o versiune vocală originală, *Rapsodiile* enesciene și am pornit în acest demers cu o variantă pentru voce și chitară, alături de chitaristul și compozitorul Călin Grigoriu. A fost o experiență inocentă, ludică, în care am intrat fără să planific exact pașii. Ne-am întâlnit, pur și simplu, în explorarea celor două *Rapsodii*, cu toată exuberanța tânărului Enescu, și el nu demult ieșit din copilărie când le-a compus.

După care am dezvoltat proiectul pentru cvartet, cu orchestrații scrise de Călin Grigoriu, și i-am avut alături pe percuționistul brazilian Joca Perpignan și violoncelistul Răzvan Suma, la prima participare la Festivalul George Enescu, în seria sa de evenimente București Creativ, în 2019.

Următorul pas a fost făcut la ediția din 2021 a Festivalului, unde am susținut concertul *Unind Lumi – De la Beethoven la Enescu*, împreună cu Călin Grigoriu, Joca Perpignan, violoncelistul Andrei Kivu și o parte a Corului Operei Române, condus de Daniel Jinga.

Pentru mine, Festivalul Enescu rămâne mereu o provocare și o împlinire artistică deopotrivă.

Intri în concert, pe 18 septembrie, cu Manchester Camerata și interpretezi *Rapsodia Română nr. 1* de George Enescu, în Festivalul Enescu. Cum a decurs pregătirea *Rapsodiei Române* și de ce această opțiune?

Recunosc cu plăcere, *Rapsodiile* enesciene m-au obsedat cu frumusețea și desăvârșirea lor, așa că am dedicat câțiva ani perfecționării interpretării lor în versiunea mea vocală și, iată, am acum ocazia să interpretez *Rapsodia nr. 1* alături de

Manchester Camerata, o orchestră minunată, deschisă și aventuroasă, care crede și ea, ca și mine, în natura transformatoare și unificatoare a muzicii. Sunt foarte bucuroasă și emoționată.

Ai înregistrat un album intitulat *Rhapsody*, împreună cu London Symphony Orchestra, care este pe piață de câteva zile. Ce te-a îndemnat și impulsionat să faci acest album, după ce criterii ai ales piesele?



Trebuie să spun că, de fiecare dată când interpretez aceste piese extraordinare, cu propriile mele răspunsuri vocale la o muzică ce a mișcat și a inspirat oamenii de secole, îmi simt spiritul înălțându-se. Așadar, dorința mea de a explora profunzimea muzicii enesciene, și a muzicii clasice în general, m-a făcut să merg mai departe și să propun acest proiect faimoasei LSO, una dintre marile orchestre ale lumii la acest moment.

Pe toată perioada înregistrărilor, sub bagheta dirijorului Robert Ziegler, am simțit alături de noi, în studioul din St. Luke – Londra, o energie creativă aproape palpabilă, venită către noi din spiritul acestor mari muzicieni. Am trăit alături de LSO o experiență artistică emoționantă, extraordinară.

Albumul a fost lansat la Signum Classics UK și mai cuprinde, alături de *Rapsodiile* enesciene, reinterpretări, în versiunile mele vocale originale, ale altor lucrări binecunoscute – *Moonlight Sonata* de Beethoven, *Dansurile Românești* ale lui Bartók, *Canon* de Pachelbel și, bineînțeles, *Doină*, sursa de inspirație a tuturor marilor artiști români și expresia cea mai emoționantă a sufletului nostru românesc.

Olivier Messiaen și dramele războiului

Ana Diaconu

La scurt timp după izbucnirea celui de-Al Doilea Război Mondial, muzicianul Olivier Messiaen a fost mobilizat în serviciul militar, iar în primul număr *L'Orgue* din anul 1940, furniza o imagine sugestivă asupra atmosferei de pe front, dar și asupra locului important pe care muzica îl ocupa în continuare în conștiința sa: „Este dificil, după ce termini de săpat gropile, de tăiat copacii, de cărat greutatele, de împins mașinile, să te gândești la muzică, să te întorci la ea ca la o mare soră consolatoare. Totuși, în fiecare noapte, în timpul orelor rezervate somnului, mi-am impus să citesc câteva pagini orchestrale, din micile partituri de buzunar aranjate cu dragoste pe fundul raniței mele - mai multe simfonii de Beethoven, *Mama mea găscă* de Ravel, *Les Noces* de Stravinski și *l'Horace victorieux* de Honegger (n.a. - descoperiri mai recente adaugă pe listă *Petruška*, *Suita lirică* de Berg și câteva șlagăre franceze din muzica de divertisment). O altă bucurie muzicală: întâlnirea compozitorului și dirijorului Maurice Jaubert, cu care am putut discuta alte lucruri în afară de zgomotul obuzelor și care m-a invitat să cânt la orgă pe 11 noiembrie, în ziua de Crăciun și pe 1 ianuarie. [...] Mi-am permis numeroase improvizații în stil avangardist, pe un fundal armonic care l-ar face să freacă pe Schönberg însuși. Lucru curios, spre deosebire de parizienii devotați, soldații nu au fost scandalizați de aceste sonorități neașteptate!... Pe durata marșurilor, pe podurile acoperite cu saci sau în orele de gardă, când singura companie e enorma lună roșiatică și când picioarele îți ardeau de frig pe zăpada groasă și totuși sfârâncioasă, îmi cântam adesea mie însumi anumite melodii, ritmuri îndrăgite, derulându-mi, totodată, în minte pagini ale ultimei mele compoziții pentru orgă, întreruptă de război... și care descrie - prezentiment sau dureroasă ironie? nu știu - învieirea morților (n.a. - referire la ciclul de piese pentru orgă *Les Corps Glorieux*, a căror premieră a avut loc în data de 15 aprilie 1945, la Palais de Chaillot). Îmi va fi oare posibil să o termin? - În așteptare, pentru că mai ales soldații trebuie să știe să aștepte, *îmi prind vagonul de o stea* (cum spune proverbul mexican), de singura stea cu adevărat utilă în aceste timpuri: speranța creștină”.

Cvartetul pentru sfârșitul timpului

La insistențele organistului Marcel Dupré, Messiaen a fost transferat în cadrul infirmeriei pentru a beneficia de un mediu care să-i permită, pe cât posibil, să-și continue proiectele componistice, însă în mai puțin de o lună, în mai 1940, a fost capturat de forțele militare germane și făcut prizonier de război într-un campament de lângă orașul Görlitz. Acolo, în urma reunirii cu alți trei instrumentiști captivi ai aceleiași tabere de prizonieri, *Stalag VIII A* - clarinetistul Henry Akoka, violoncelistul Etienne Pasquier și violonistul Jean Le Boulair -, a apărut *Cvartetul pentru sfârșitul timpului*.

După cum afirma muzicologul Paul Griffiths, premiera *Cvartetului* a devenit, alături de premiera *Sărbătorii primăverii* de Stravinski, una dintre poveștile extraordinare ale muzicii clasice din secolul al XX-lea. Karl-Albert Brüll, santinelă cu orientări anti-naziste la *Stalag VIII A*, i-a pus la dispoziție lui Messiaen creioane, radiere, hârtie cu portative și o baracă în care să poată lucra în liniște. Entuziasmat de prezența în tabăra sa a unui compozitor atât de important, Brüll, la scurt timp după premiera *Cvartetului*, s-a ocupat personal de eliberarea lui

Messiaen, fiind nevoit să recurgă chiar la falsificarea unor documente.

Premiera, după cum relatează cercetătoarea Rebecca Rischin în cartea sa *For the End of Time*, a avut loc în data de 15 ianuarie 1941, într-un spațiu neîncălzit din Baraca 27 a taberei, pe instrumente degradate și în fața unui public care număra în jur de 300 de prizonieri și ofițeri germani. Atmosfera este descrisă sugestiv de violoncelistul Etienne Pasquier: „Toată lumea asculta cu un respect aproape religios, inclusiv aceia care probabil că auzeau muzică de cameră pentru prima dată. Acești oameni, totalmente ignoranți din punct de vedere muzical, au simțit că era vorba despre ceva excepțional”.

Care poate fi ideea principală pe care s-a întemeiat *Cvartetul pentru sfârșitul timpului*? Drama războiului, apocalipsă în accepțiunea sa biblică, noțiunea de timp în viziunea compozitorului, sau toate cele de mai sus? Câteva mărturii formulate de însuși Messiaen, citate de Rebecca Rischin, ne oferă o bază de reflecție asupra acestor întrebări: „*Cvartetul* a fost direct inspirat de acest citat din Apocalipsa Sfântului Ioan: «Îngerul [...] a jurat [...] că *timp nu va mai fi*, ci, în zilele când va grăi al șaptelea înger - când va fi să trâmbezeze - atunci va fi săvârșită taina lui Dumnezeu, precum bine a vestit robilor Săi»; „*Cvartetul* cuprinde opt mișcări. De ce? Șapte este numărul perfect, Creația din cele șase zile, sanctificată prin divinul Sabat; a șaptea zi de repaus se prelungește întru eternitate și devine cea de-a opta zi a luminii divine, a păcii nealterate”. La scurt timp după premiera *Cvartetului*, Messiaen a fost eliberat, fapt datorat, pe de o parte, eforturilor compozitorului Marcel Dupré și, pe de alta, ajutorului oferit de germanul Karl-Albert Brüll.

Concertele Pleiadei și credința catolică

Una dintre cele mai spectaculoase prime audiții pariziene din perioada ocupației germane a fost *Visions de l'Amen* - o lucrare monumentală pentru două pianе, desfășurată pe o întindere de aproximativ 48 de minute, care a putut fi ascultată pentru prima dată la Galeria Charpentier, în data de 10 mai 1943.

Denise Tual, inițiatorea *Concertelor Pleiadei* - serie așa-zis clandestină, dedicată promovării lucrărilor franceze noi, nepublicate - a ajuns în 1942 la Biserica La Trinité, unde Messiaen a ocupat postul de organist din 1931 și până la finalul vieții. A fost atât de impresionată de muzica ce răsună din tuburile orgii, încât a solicitat o întrevvedere imediată cu compozitorul, pe care o descria apoi în următoarele cuvinte: „Mă așteptam să întâlnesc un om foarte tânăr și mai degrabă *zazou*. Eu rămăsesem încă la compozitorii de dinainte de război, la eleganța lui Désormière, la excentricitatea unui Varèse. M-am regăsit în fața unui om al bisericii. M-a invitat să mă așez lângă el, pe banca instrumentului. Conversația s-a purtat în șoaptă. Era vizibil intimidat. Figura i se lumina pe măsură ce îi explicam scopul vizitei mele. O comandă? Se bucura” (Peter Hill, Nigel Simeone - *Olivier Messiaen*, 2005).

Un an mai târziu, ca răspuns la o nouă solicitare formulată de Denise Tual pentru *Concertele Pleiadei*, apare o lucrare bazată pe un alt subiect de inspirație religioasă (transpus în versuri de însuși Messiaen), *Trois petites liturgies de la présence divine*. Celei *Trei mici liturgii* tra-



Olivier Messiaen (1908-1992)

tează, fiecare, câte un aspect al prezenței lui Dumnezeu în lume: prezența Sa în noi (*Antienne de la conversation intérieure*), în Sine însuși (*Séquence du verbe, cantique divin*) și în tot ceea ce ne înconjoară (*Psalmodie de l'Ubiquité par amour*). Avem din nou de-a face cu un imaginat sonor extrem de bogat și multicolor, creionat de compozitor inclusiv prin versurile ce au creat controverse la momentul apariției. Lucrarea, prin titlul și subtitlurile sale, își afirmă intenția de a îndeplini un act liturgic, însă „blasfemia” putea fi ușor identificată de cei dogmatici. Ce fel de act liturgic putea fi îndeplinit pe versuri profane, cu instrumentații atât de inovatoare? Ar fi putut fi cântată această lucrare într-o biserică? Tocmai în aceasta rezidă originalitatea opusului.

Premiera celor *Trei liturgii* a avut loc în 1945, după eliberarea Parisului de sub ocupație de către trupele americane și franceze. Chiar la sfârșitul acestei perioade dificile (mobilizarea, prizonieratul, frecvența redusă a prezentărilor publice ale lucrărilor sale), compozitorul termina lucrul la primul său tratat din carieră, *Technique de mon langage musical*. Valoroasele concluzii teoretice, dar și măiestria componistică a lui Olivier Messiaen au fost lucruri pe care nu le-a păstrat pentru sine, ci le-a împărtășit cu numeroșii săi studenți, atât în contextul cursurilor de armonie pe care le susținea la Conservatorul din Paris, cât și în cadrul mai intim și mai boem al cursurilor private. Câteva dintre numele celor pe care i-a îndrumat și i-a influențat sunt Yvonne Loriod, Michaël Lévinas, Iannis Xenakis, Tristan Murail, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, dar și românii Marius Constant, Gheorghe Costinescu sau Cornel Țăranu. Messiaen construia, cărămidă cu cărămidă, ceea ce avea să devină nucleul avangardei componistice postbelice, franceze și chiar europene, la care a contribuit și el însuși, cucerind trei continente cu opusurile sale colosale: *Turangalila-Symphonie* (1946-48); *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964); *Des canyons aux étoiles* (1974); *Saint François d'Assise: scènes franciscaines* (1979-83).

Așa arată, într-o succintă derulare, traseul componistic și uman al unuia dintre cei mai prolifici muzicieni ai secolului al XX-lea, care a fost nevoit să străbată drama războiului. Este, totodată, o posibilă cheie de ascultare a operei *Saint François d'Assise*, testamentul său muzical fără intrigă și „fără de păcat”, reprezentarea unei religiozități mature, înțelepte, cu ecouri autobiografice, o mântuire construită pe bagajul unei vieți artistice și spirituale nelipsite de încercări.

■ Ana Diaconu,
muzicolog

Nota redacției: Simfonia *Turangalila* de Olivier Messiaen a fost prezentată de Orchestra Simfonică din Londra, dirijată de Sir Simon Rattle, joi, 31 august 2023, la Sala Palatului. *Sfântul Francisc din Assisi* (operă în concert) va fi prezentată de ansamblul francez Le Balcon, alături de Orchestra Operei Naționale din București în ultima săptămână de festival, miercuri, 20 septembrie, de la ora 20.00, la Sala Palatului.

Falsa apocalipsă: *Le Grand Macabre*

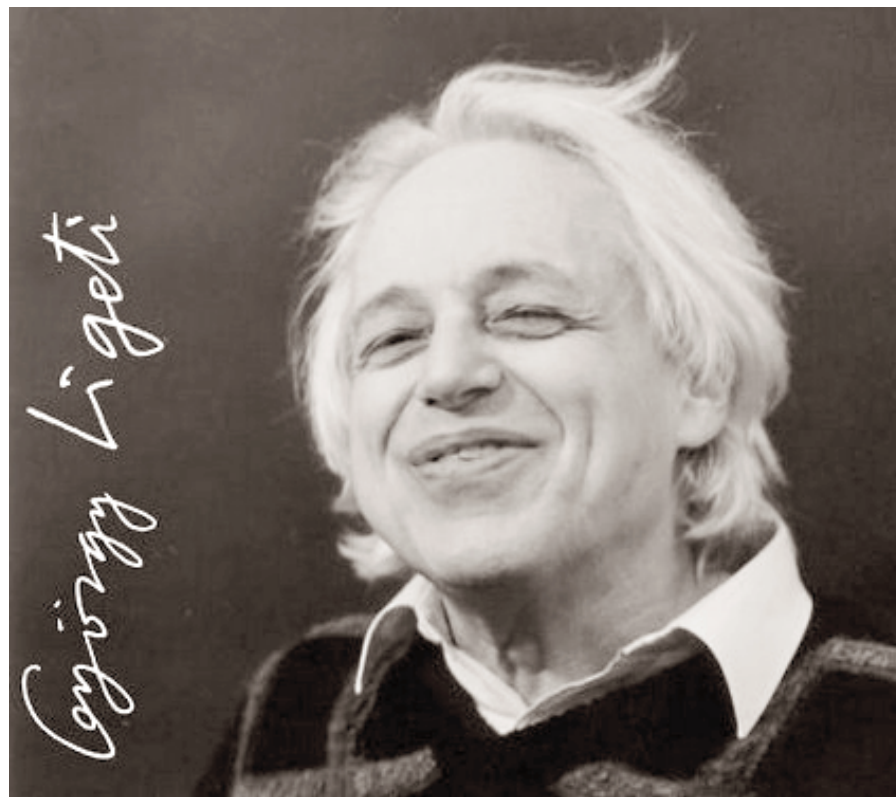
Irina Cristina Vasilescu

2023 marchează centenarul nașterii lui György Ligeti, unul dintre cei mai importanți compozitori ai timpurilor sale. Pe parcursul acestui an, instituții muzicale din întreaga lume l-au omagiat pe artist, programându-i muzica. În luna septembrie avem și noi ocazia să ascultăm la București, în timpul Festivalului, câteva dintre opusurile ce-i poartă semnătura. Printre ele se numără și singura sa operă, *Le Grand Macabre*, ascultată în primă audiere românească duminică, 17 septembrie, la Ateneul Român. Înspre finalul anului 2023, ea va putea fi auzită și în spectacol pe scena prestigioasei Opere de Stat vieneze (premiera are loc pe 11 noiembrie), precum și la Paris, într-o semi-montare programată pentru 2 decembrie, în agenda Festivalului local de toamnă.

Le Grand Macabre, a cărei partitură a fost finisată în aprilie 1977, are două acte și patru scene și este bazată pe piesa *Ballade de Grand Macabre* (1934) a dramaturgului

belgian Michel de Ghelderode. Prima audiere a operei a avut loc în 1978 la Opera Regală din Stockholm, instituția care comandase opusul. Titlul original al operei era *Der grosse Makaber*, libretul fiind scris de compozitor și de regizorul Michael Meschke, directorul Teatrului de Păpuși din Stockholm, în limba germană. Pentru premieră, însă, textul a fost tradus în suedeză, iar titlul a fost păstrat în franceza originală a lui Ghelderode. Compozitorul și-a dorit ca opera să fie cântată în limba țării în care este prezentată, ea putând fi auzită, de aceea, de-a lungul anilor, și în engleză, franceză, italiană, maghiară și daneză. Mai târziu, Festivalul de la Salzburg a cerut o revizuire a operei, în vederea producției pe care avea să o prezinte în 1997; cu un an înainte, așadar, Ligeti a operat diverse modificări și tăieturi în partitură, care a devenit mai concentrată. Această ultimă versiune este cea preferată în zilele noastre.

Scenariul operei este apocaliptic: într-un tărâm imaginar, murdar, corupt, „gurmand, bețiv și curvar” (*Breughelland*), so-



șeste pe neașteptate Moartea (*Nekrotzar* sau *Marele macabru*) pentru a anunța distrugerea iminentă a lumii. Ironia face însă ca acest diavol cu alură de vampir, acest țar al morții, să guste din plăcerile vieții și să se lase sedus de traiul decadent, la final el fiind cel care moare, nu umanitatea.

În opera lui Ligeti, adesea extrem de amuzantă, apocalipsa pare să fie doar o groaznică mahmureală a Morții. Autorul declara, într-un interviu din 1978, că prima idee i-a venit în 1966, chiar înainte de *Nouvelles Aventures*. „Mi-am imaginat o piesă de teatru muzical care să folosească toate posibilitățile tehnice ale unui mare teatru de operă.” *Le Grand Macabre* nu este o operă obișnuită, plasându-se între opera tradițională și anti-opera ce subminează uzanțele genului. Iar una dintre caracteristicile ei neobișnuite ține chiar de genезă: chiar înainte de *Le Grand Macabre* a existat un alt proiect de operă, bazat pe mitul lui Oedipe, pe care însă Ligeti nu l-a încheiat. În schimb, o parte din *Le Grand Macabre* este realizată din muzica pentru acest *Oedipe*, cu un text adaptat, desigur. Cu alte cuvinte, muzica a existat înaintea textului, ceea ce contravine, în mare măsură, regulilor compunerii unei opere.

„Îmi plac lucrurile împinse la extrem, îmi plac lucrurile absolut nebunești, mai ales în operă. Cred că, pentru a avea succes muzical într-o partitură în care textul reprezintă jumătate din imagine, trebuie să împingi totul la extrem” – spunea Ligeti în același interviu din 1978. În această partitură, exagerările nu țin doar de firul narativ, marcat de întâmplări menite să ne facă să ridicăm din sprâncene (înjurături, obscenități, comportamente devian-te, cruzime etc.), ci și de paleta extraordinar de diversă de mijloace sonore utilizate; orchestra are o secțiune relativ restrânsă de coarde, ce servește momentelor lirice, câteva instrumente de suflat (lemn și alămuri, printre care se numără și o tubă contrabas), o harpă, o mandolină și câteva claviaturi. Excesul vine în secțiunea de percuție, ce necesită șase instrumentiști care manipulează atât instrumente tradiționale (xilofon, vibrafon, glockenspiel, marimbă, tobe, tam-tam, notez aici chiar și mașina de vânt), cât și o serie întregă de obiecte pe care nu le re-

găsim de obicei în componența unei orchestre: claxoane de mașini (în „Preludiile” primelor două scene), alarme, sirene și sonerii de ușă, metronoame, cutii muzicale, ziare sfâșiate, ceramică spartă, o oală de bucătărie, un pistol... În plus, compozitorul face aluzii (la Claudio Monteverdi, Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi) sau citează, dar în manieră deformată, fragmente muzicale dintre cele mai diverse, de la cancanuri de Offenbach la *Eroica* lui Beethoven. Acestor elemente li se alătură așa-numitul „folclor artificial” creat de compozitor: un *melange* de samba cu flamenco și ritmuri specifice Ungariei. Nu mai puțin complex este modul în care ne sunt prezentate diverse forme și genuri muzicale: canonul, passacaglia, bourrée-ul, de exemplu. Ligeti, permanent preocupat de coeziunea structurală, prezintă toate acestea într-un cadru formal bine definit. Văzută în plan *macro*, opera are o formă de: *Stollen – Stollen – Abgesang*. Modelul era folosit de Minnesängerii în Evul Mediu. Cele trei *Stollen* sunt primele trei scene („trei mari *crescendo-uri*”, în cuvintele compozitorului), a patra, finalul, fiind *Abgesang-ul*.

Dacă ar trebui să o încadrăm într-un gen, unde s-ar plasa acest *memento mori* operistic al lui Ligeti? În registrul comediei, al tragediei, poate al farsei, satirei sau parodiei? Am spune că e o critică la adresa societății, a exceselor rasei umane? Oferă ea o soluție pentru frica în fața morții? *Le Grand Macabre*, creația unui compozitor de o imaginație debordantă, susținută de o extraordinară inteligență și curiozitate pentru lumea înconjurătoare, este o sumă a tuturor acestor lucruri. Tema principală este eliminarea fricii de Sfârșit și triumful dragostei, de fapt, mai bine zis, al Eros-ului. Soluția pentru a depăși teama de moarte este distanțarea ironică și alienarea indusă de grotesc.

■ Irina Cristina Vasilescu,
realizator Radio România Muzical

Nota redacției: *Le Grand Macabre* a fost prezentată duminică, 17 septembrie, la Ateneul Român, de Orchestra și Corul Filarmonicii George Enescu, sub bagheta lui Arnaud Arbet.

Ștefan Cazacu:

„Cred că este o onoare pentru orice român să participe la un festival atât de grandios”



Laureat cu premiul al III-lea în ediția 2020-2021 a Concursului Internațional George Enescu, Ștefan Cazacu este unul dintre cei mai bine cotați violonceliști români ai momentului. Solist în mai multe concerte în această ediție a Festivalului Internațional George Enescu, muzicianul vorbește despre relația cu elevii, despre nivelul de muncă necesar pentru succes și despre provocările pe care le pune muzica secolului XXI.

În Festivalul Internațional George Enescu va interpreta Concertul pentru violoncel și orchestră de Esa-Pekka Salonen în premieră românească.

„M-am bucurat foarte tare când am primit invitația și m-au rugat să cânt această lucrare de Esa-Pekka Salonen, Concertul pentru violoncel. Nu auzisem de el, recunosc; am cerut partitura în urmă cu șase luni, am vrut să fiu foarte sigur și pregătit.

Este un Concert foarte greu, dar extrem de reușit, este satisfăcător pentru violonceliști, cred că îl pot clasa, din punct de vedere tehnic, mai sus decât concertele de Șostakovič sau Prokofiev. Esa-Pekka Salonen este dirijor și a scris, până în prezent, patru concerte, acesta fiind ultimul, compus pentru Yo-Yo Ma în 2017 și interpretat de acesta în premieră la Chicago în același an. Este, cred, cea mai reușită lucrare a lui Esa-Pekka Salonen, un concert „cosmic”, să-i spunem. Am citit despre concert, povestește că Partea I o aseamănă foarte mult cu o cometă, și particulele rămase din cometă care se văd în spate formează un ecou, la început, totul se întâmplă în spațiu... Eu vă invit prieteneste la concert, nu o să regretați, este o premieră românească și este o premieră și pentru mine. Este un concert reușit și ar fi păcat să nu fie cântat și la noi.”



Citește online
interviul integral
realizat de
Petre Fugaci
în revista

**HICUTE
CULTURE**

„Visam să vin în România”

Interviu cu dirijorul și compozitorul Tan Dun

realizat de **Andreea Kiseleff**

Tan Dun este un compozitor contemporan, câștigător de Premiul Oscar (în 2001, pentru muzica filmului *Crouching Tiger, Hidden Dragon*), care spune că muzica sa înseamnă a visa fără limite. S-a născut în provincia chineză Hunan, în 1957 și a dorit să descopere lumea ajungând la Beijing, apoi la New York, unde locuiește în prezent. Este ambasador UNESCO pentru bunăvoință, promovând dialogul intercultural prin muzică, așa cum face și în creația sa, profund influențată de ritualurile și ceremoniile șamanice cu care a avut contact din primii ani de viață. Tan Dun a dirijat Orchestra Națională Radio, la Sala Palatului, pe 17 septembrie.

În procesul dvs. de autodesoperire, când și cum ați aflat că vreți să fiți compozitor?

Cred că atunci când l-am auzit pe Karajan pentru prima dată, într-un concert cu Filarmonica din Berlin, în China. De asemenea, când Orchestra din Philadelphia a venit în China și i-am ascultat la radio. Pe atunci, eram un mic șaman. Eram adolescent și aveam un grup cu care făceam muzică pentru ritualuri precum nunta sau înmormântarea. Foloseam pietre lovite una de alta, oale de gătit și tot felul de sunete naturale. Ascultând acele orchestre, am decis că vreau să fiu un altfel de șaman, așa cum este Karajan, așa cum este Beethoven.

Inspirat de viața în Hunan, provincia în care v-ați născut, unde legătura oamenilor cu natura și elementele ei este foarte strânsă, utilizați frecvent în creația dvs. piatra, apa sau hârtia, cu titlul de muzică organică.

Am fost inspirat de natură nu doar prin utilizarea suneților ei, dar și scriitura mea pentru orchestra simfonică, gestică, timbrul, armonia sunt în concordanță cu înțelegerea mea personală a naturii. Lucrez cu ideea de materialitate, utilizând natura ca inspirație și tehnică. Așa că m-am gândit că este foarte potrivit să folosesc termenul de *muzică organică*. Tehnica mea de orchestrație și culoare instrumentală este una proprie, ce ține de o abordare estetică și filosofică organică. Când eram copil în satul Hunan, compuneam muzică șamanică utilizând diferite obiecte și ele-

mente din natură. Acum, ideea mea de muzică organică nu este doar o abordare filosofică, ci și o tehnică de a orchestra muzica pe care o scriu.

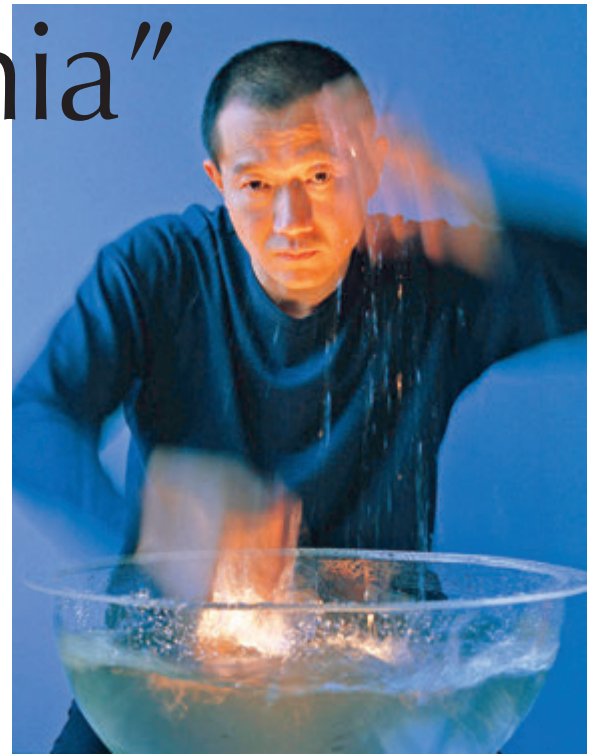
Este prima dată când veniți în România?

Da, visam să vin în România! De când eram copil, mi s-au părut minunați compozitori precum George Enescu, Béla Bartók, dar și Bedřich Smetana sau Antonín Dvořák. Festivalul este numit după un mare compozitor, așa că m-am simțit foarte onorat și sunt foarte încântat să vin în România, acasă la Enescu.

Am urmărit, pentru prima dată în România, lucrarea dumneavoastră *Nu shu*. Este o simfonie multimedia pentru 13 filme, harpă și orchestră, în care prezentați tradiția unei vechi scrieri silabice datând din secolul al XIII-lea, din Hunan, care a fost realizată în secret de femei, pentru femei. Ce v-a inspirat în realizarea acestei lucrări?

Pentru că sunt și cineast, lucrez cu partea vizuală pentru muzică și scriu de asemenea muzică pentru filme. Le-am întâlnit pe ultimele 13 femei din Munții Hunan care cunosc acest limbaj secret. Este singurul limbaj al femeilor existent în formă scrisă din întreaga lume. Sunt sigur că din Antichitate, în diferite părți ale lumii, exista o formă de comunicare secretă între femei, precum și o muzică specifică, dar nu în formă notată. Aici avem 700 de cuvinte. Pentru mine, este o metodă extraordinară de comunicare transmisă de la mamă la fiică, din generație în generație. Asta mi-a oferit o mare doză de fantezie, pentru că am vrut să creez 13 filme scurte despre aceste ultime 13 femei care cunosc acest limbaj. În contextul lucrării, orchestra simbolizează viitorul, iar fiecare imagine este sincronizată cu sunetul viitorului, reprezentat de orchestră. Este o experiență fascinantă, foarte experimentală, dar și, desigur, foarte legată de latura spirituală.

Pentru mine este ca o simfonie documentară. Aceste femei reprezintă istoria, iar în momentul de față, doar șase dintre ele mai sunt în viață. Documentarea limbajului și a poveștilor lor devine rădăcina unui copac, iar frunzele sunt orchestra. Am creat sunetul orchestral care provine, prin frunze și flori, din rădăcina copacului. La nivel filosofic, trecutul și prezentul sunt pentru mine un singur lucru. De



Tan Dun

aceea din punct de vedere tehnic este foarte interesant, pentru că trebuie să tratezi sonoritățile vechi din perspectiva viitorului și, în același timp, muzica nouă ca fiind antică. Este ca la Stravinski, în *Ritualul primăverii*. El a spus că nu a utilizat teme populare, ci le-a imaginat el însuși. În *Nu Shu*, mi-am imaginat cântul femeilor în limbajul lor secret, ca un puzzle cosmic. Este o lucrare fascinantă pentru mine, pentru că sunetul este experimental și sincronizează din punct de vedere tehnic trecutul și prezentul. Spun tehnic, pentru latura stilistică este foarte greu de mănuit.

În program a figurat și *Tablouri dintr-o expoziție de Modest Musorgski*. Care ar fi conexiunea ideatică între această lucrare și *Nu Shu*?

Ca dirijor, mă gândesc mereu că un program este o aceeași poveste, spusă pe capite. Iar legat de Musorgski, este un subiect foarte interesant. Mulți artiști și pictori au încercat să illustreze această creație a sa. Unul dintre ei este Kandinski. El a interpretat lucrarea lui Musorgski sincronizând avangarda în pictură cu muzica clasică, ceea ce mi-am amintit de ceea ce eu am făcut în *Nu Shu*. De aceea am reunit cele două lucrări în acest program multimedia.

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

Capodoperă barocă în mijlocul Capitalei

Sabina Ulubeanu

Unul dintre cele mai așteptate momente ale festivalului a fost fără îndoială concertul ansamblului Collegium Vocale Gent condus de fondatorul său, Philippe Herreweghe, legende ale interpretării muzicii baroce și clasice. Sunt atât de îndrăgiți pentru că întorcerea la tradiție, pe care o studiază cu acuritate din toate sursele posibile, preferința pentru retorică și, de asemenea, radiografia științifică a muzicii pe care o comunică publicului reprezintă doar baza, primul strat din bucuria lor imensă de a pune reflectorul pe aceste creații pline de simboluri.

Missa în si minor BWC 232 de Johann Sebastian Bach în compania acestor muzicieni a reprezentat, așadar, o șansă unică pentru melomanii aflați în sala Ateneului de a se conecta cu cea mai înaltă formă de iubire pe care Bach a lăsat-o posterității: o lucrare vocal-instrumentală în care a adunat tot ce era mai valoros din stilul său muzical, unificând, în ultimul an al vieții, prin ingenioase

variații, componente ale *Missei* mai vechi cu unele noi într-o capodoperă a umanității.

Am putut auzi o versiune a lucrării care frizează sublimul, încercările de a explica ceea ce s-a petrecut în după amiaza zilei de 15 septembrie 2023 fiind doar palide memorări ale actului artistic, efortul cronicarului fiind unul poate și un pic ingrat, aproape de a întina frumusețea clipei prin cuvinte.

De la bun început, acordajul instrumentelor de epocă, prelung, liniștit, la limita gravă față de acordajul spre acut al orchestrele simfonice „mari”, a setat decoul într-o zonă a calmului și timpului infinit. *Kyrie Eleison* inițial, introductiv, pe care majoritatea ansamblurilor îl interpretează exploziv, a făcut loc fiecăreia dintre cele 16 voci de pe scenă, acompaniamentul orchestrei fiind dozat în așa fel încât să nu le răpească din irizările timbrale care se împleteau intim, dar puternic. Acest aspect s-a păstrat pe tot parcursul celor două ore de muzică, versiunea aceasta a *Missei* fiind una interiorizată, intimistă, dar extrem de densă.

Momentele solistice au beneficiat de naturalețea modestiei muzicianului valoros: soliștii nu au stat în față, ci au ieșit pe rând din ansamblul vocal. Dorothee Miels (sopran I) a fost caldă, strălucitoare, Margot Oitzinger (sopran II) rafinată și cuceritoare, Alex Potter, alto, poate cea mai convingătoare voce solistică a concertului, uluitor în *Agnus Dei*, tenorul Guy Cutting profund și jovial, basul Peter Kooij remarcabil mai ales în partitura solicitantă, cu note extrem de rapide în registrul grav. Soliștii instrumentiști ai ariilor nu doar i-au acompaniat, ci i-au atras într-o împletitură inteligentă din care cu greu deosebeai, metaforic, timbrul unui instrument de cel al vocilor.

Herreweghe a condus totul aproape doar din priviri, gestică sa minimală fiind de natură doar să încurajeze și ghideze fără a perturba ansamblul care funcționează perfect, cu zâmbetul pe buze la fiecare intrare pe care și-o oferă unul altuia. Philippe Herreweghe a construit întregul în funcție de sensul fiecărei părți: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* (fiecare cu subsecțiunile sale), *Osana*, *Benedictus*, *Agnus Dei* și *Dona Nobis Pacem* constituie prilej pentru dirijor de a se lăsa din ce în ce mai pătruns de sensurile uluitoare ale formelor complexe elaborate de Bach, pentru a le traduce prin interpreți nouă, publicului receptor.

Un public care, ce bine!, a înlemnit alături de Collegium Vocale Gent, nicio foială, fotografie sau șușoteală nu au perturbat ceea ce s-a întâmplat pe scenă. Pentru că nu ai cum să deranjezi bucuria, dragostea și miracolul.

■ **Sabina Ulubeanu**, compozitoare și fotografă

Din Argentina, la București cu José Cura

Andreea Kiseleff

José Cura, unul numeroșii muzicieni de renume internațional pe care Argentina i-a dăruit lumii, revine la București în Festivalul Enescu. Publicul din țara noastră l-a urmărit deja în 2021 ca dirijor al propriilor lucrări, printre care s-a numărat *Te Deum*, o creație dedicată Festivalului la aniversarea celei de-a 25-a ediții și prezentată atunci în primă audiție. În interviul pe care mi l-a oferit atunci, artistul spunea: „Trăim într-o lume în care cultura are mult de suferit, iar faptul că un festival celebrează cea de-a 25-a ediție este un lucru extraordinar și este necesar să strigăm acest lucru cu voce tare. Suntem încă vii, suntem aici!”. Deoarece publicul de pretutindeni îl cunoștea deja pe José Cura tenorul, l-am întrebat cu aceeași ocazie despre celelalte două importante laturi ale personalității sale, dirijatul și compoziția, pentru că acestea au reprezentat de fapt începuturile lui muzicale, și nu cântul vocal: „Dirijatul și compoziția au fost motivul pentru care am devenit muzician. Mai târziu am descoperit că pot să și cânt, și am avut o carieră frumoasă ca solist, sunt foarte mândru de acest lucru. Așadar, pentru mine este natural să revin la cariera mea inițială. Nu fac acum lucrul acesta pentru că sunt faimos, doar revin la originile mele”.

Artistul propune acum un program de muzică argentiniană, alternând creații scrise de el și compatriotul său Carlos Guastavino (1912-2000), născut cu exact jumătate de secol înaintea lui Cura, în aceeași provincie din Argentina, Santa Fe (iubitorii sportului știu desigur că acesta este și locul natal al fotbalistului Lionel Messi). Admirat pe scenele lumii ca dirijor, compozitor, solist vocal și regizor, José Cura a rămas permanent conectat cu muzica argentiniană, pe care nu doar o poartă în suflet, ci o aduce aproape de publicul său prin concerte și înregistrări.

Argentina - un important creuzet cultural al Americilor

Dacă spunem Argentina, ne gândim la tango, dar muzica acestei țări este mult mai variată. Începând cu secolul XVII-lea, Argentina a devenit un important creuzet cultural al Americilor, îmbinând influențe europene și indigene și având ca rezultat numeroase genuri muzi-

cale: cumbia, candombe, polka, carnavalito, media cana și, desigur, tangoul, care a cucerit atenția lumii muzicale internaționale începând cu anii 1920. Deopotrivă gen muzical și dans, tangoul s-a născut în cartierele sărace, pline de imigranți, din Buenos Aires în anii 1880-90 (nefiind inclus în paleta muzicilor tradiționale), s-a răspândit în Argentina și Uruguay, apoi a ajuns în saloanele din capitala Franței, Angliei, Germaniei și, prin anii 1920, în alte țări europene și America de Nord. Nume reprezentative pentru acest gen și pentru muzica argentiniană în general rămân Carlos Gardel și Astor Piazzolla.

Carlos Guastavino - „Schubert al Pampasului”

Mai puțin cunoscut publicului european, un alt nume important pentru argentinieni este Carlos Guastavino, clar influențat de muzica țării natale și păstrând în creație un limbaj romantic, nealinat curentelor care s-au succedat în timpul vieții sale (așa cum au făcut Alberto Ginastera sau Mauricio Kagel). Guastavino a fost un reper muzical pentru generația crescută în anii 1960-70 în Argentina, iar stilul lui muzical accesibil, bazat pe melodie, a facilitat cu siguranță popularitatea sa în rândul publicului larg. Dintre cele aproximativ 300 de lucrări scrise de Carlos Guastavino, mai mult de jumătate sunt miniaturi vocale, de unde și supranumele „Schubert al Pampasului”. Țelul lui José Cura este de a le prezenta pe scenele lumii (a și înregistrat recent patru CD-uri ce includ 64 dintre cântecele compatriotului său), pentru a-i oferi acestui compozitor locul pe care crede că îl merită în repertoriul universal al muzicii clasice. În opinia lui Cura, cântecele lui Guastavino pot fi interpretate fie cu lejeritatea unei melodii populare, fie cu disciplina unui lied erudit, ceea ce le oferă un profil individual față de cele scrise de compozitori europeni precum Franz Schubert, Gabriel Fauré, Ottorino Respighi.

Alături de miniaturile vocale ale lui Carlos Guastavino, José Cura propune din creația proprie, în primă audiție românească, *Si muero, sobreviveme!* (*Dacă mor, supraviețuiește-mi!*), un ciclu de cântece scris în perioada 1995-2006, având la bază sonetul omonim al poetului Pablo Neruda, precum și *Concierto para un Resurgir* (*Concert pentru o Înviere*), scris pentru chi-



José Cura

tară și orchestră în perioada pandemiei, cu un mesaj care transpare din titlu și ne duce cu gândul la o altă latură importantă a muzicianului și omului José Cura, spiritualitatea.

Andreea Kiseleff, realizator Radio România Muzical

Nota redacției: Recitalul lui José Cura are loc sâmbătă, 23 septembrie, la Ateneul Român, de la ora 22.30, în cadrul Concertelor de la Miezul Noptii, împreună cu Orchestra de Cameră Radio

Muzica simfonică și europeanizarea noastră

Andrei Dimitriu

Discuția despre europenitatea identității noastre culturale este o constantă și preocupantă temă pentru lumea românească. Procesul, început pe timpul lui Carol I, nici astăzi nu e pe deplin terminat. Cu siguranță colocvialitatea, de multe ori suficient-țâfnoasă, cu argumente puerile, contagiată de protocronisme amuzante, nu e în măsură să recupereze și să zidească solid. În România sunt câteva instituții-eveniment, care confirmă o bună occidentalizare a elitei autohtone. Dar nu-i suficient.

Rolul culturii, în general al muzicii culte în acest proces civilizațional dificil, e hotărâtor. Și așa aminti ce spunea Richard Wagner (citată aproximativ): „O țară fără muzică simfonică nu e o țară civilizată”. În opinia mea, manifestarea culturală care ne plasează onorabil, convingător, în elita intelectuală mondială rămâne Festivalul Enescu. E obligatoriu să consolidăm valoarea și statutul internațional al acestui Festival, manifestarea cea mai vizibilă a rafinamentului cultural european, realizare integral românească.

Remarcabil este că, în ciuda proastei tradiții local-balcanice, Festivalul Enescu are o recunoscută au-

toritate, are notorietate și „staif”. Omologat ca atare de muzicieni, critică și melomani. Conservarea și consolidarea acestui statut impun imperativ exigență, rigoare, ambiție: pe scenele Festivalului să nu urce decât performeri omologați internațional – orchestre, dirijori, soliști, compozitori. Este obligatoriu refuzul ferm, fără concesiile de orice fel, al imposturii, al vedetismului infantil, al improvizăției și al presiunii de orice natură.

O problemă crucială rămâne finanțarea. „Cultura de performanță” (C. Noica) impune – și este un interes strategic pentru o națiune care vrea să joace un rol proeminent în lumea civilizată – costuri generoase pentru a performa cultural și a avea „o bună așezare” în istorie. Bugetul public sau mecenatul – cu tradiție modestă la noi – trebuie să înțeleagă și să susțină o politică în cultură, care poate recomanda convingător o națiune, o Românie integrată și prețuită, nu doar tolerată în Europa.

■ **Andrei Dimitriu**, director al Filarmonicii George Enescu (2010-2022)

Despre simfonii de Mahler și alți demoni (II)

Ilinca Stratan

Al doilea articol despre compozitorul și dirijorul Gustav Mahler, în relație directă cu modul în care a influențat cinematografia postmodernă, se concentrează pe două pelicule reputate – *The Tree of Life* (2011), în regia lui Terrence Malick, și *Tár* (2022), filmul lui Todd Field care este, în mare proporție, destinat muzicianului. Compozițiile lui Mahler continuă să fie prezente în filmografia universală și contemporană, alese de regizori extrem de relevanți precum Alfonso Cuarón, *Children of Men* (2006) – *Kindertotenlieder*; Martin Scorsese, *Shutter Island* (2009) – *Cvartet pentru pian și corzi în la minor*; Xavier Dolan, *Laurence Anyways* (2012) – *Simfonia nr. 1 în re major*; Terrence Malick, *Song to Song* (2017) și Leos Carax, *Annette* (2021) – *Simfonia nr. 2 în do minor*.

The Tree of Life

Terrence Malick, unul dintre cei mai semnificativi, dar și discreți cineaști americani, a realizat zece filme de lungmetraj, printre care se numără: *Badlands* (1973), *Days of Heaven* (1978), *The Thin Red Line* (1988), *Knight of Cups* (2015), *Song to Song* (2017), *A Hidden Life* (2019). Malick a explorat, în întreaga sa filmografie, teme precum originea lumii, credința, natura – teme filozofice și spirituale pe care le-a transpus în povești identificabile, prin viziunea auctorială și stilistică recunoscutibile.

Tree of Life (2011), avându-i pe Brad Pitt, Sean Penn și Jessica Chastain în rolurile principale, este probabil cel mai cunoscut film al cineaștilor datorită temei provocatoare pe care o explorează și a modului impresionant în care este aceasta redată la nivel estetic. Filmul debordează de momente muzicale instrumentale care reușesc să asigure ritmul și echilibrul potrivit, dar și să-i ofere poveștii o atmosferă specifică de meditație și de reflecție. *The Tree of Life* spune povestea lui Jack, copilul inocent (interpretat de Hunter McCracken) care explorează viața și natura alături de frații săi în anii '50 în Texas, și a modului în care versiunea sa adultă (interpretată de Sean Penn) se confruntă cu propria istorie și viață, interogând existența umană, sensul și originea lumii. Aceste întrebări se nasc în momentul în care Jack adultul se confruntă cu pierderea unuia dintre frați și încearcă să repare relația complicată cu tatăl său. Filmul lui Malick este unul pur introspectiv, cu o imagine senzațională semnată de renumitul Emmanuel Lubezki – o imagine ce plutește prin univers, dar și cutreieră suburbia din Waco, Texas, pe strada în care această familie își duce existența, precum oricare alta.

Simfonia nr. 1 în re major de Mahler este prezentă în acest film, alături de compoziții de Bedřich Smetana, François Couperin, Johannes Brahms, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart. În cazul lui Malick, sincretismul există fără îndoială în ceea ce privește relația de neseplat pe care muzica o întrunește cu imaginea, și viceversa. De asemenea, muzica interacționează simbiotic și cu naratorul lui Malick, o marcă auctorială specifică. *Simfonia nr. 1* însoțește un pasaj calm, dar tulburător, în multiple scene în care cei doi soți, Mr. O'Brien (Brad Pitt) și Mrs. O'Brien (Jessica Chastain) află vestea decesului fiului cel mic. Pasajul din Mahler își face apariția apăsător și greoi, conducându-i pe cei doi soți prin etapele tragice ale acestei vești. De la casa goală și camera copilului, la remușcările părinților față de greșelile făcute, *Simfonia nr. 1* va însoți aceste secvențe de doliu spre slujba de înmormântare, similar unui marș funebru introspectiv și poetic. Aceeași muzică reapare și într-unul din *flashback*-urile lui Jack când, aflat cu familia la piscină, asistă la moartea unui copil – creându-se, astfel, o interacțiune directă cu pierde-



Scenă din filmul *Tár*

rea. Existența muzicii inclusiv în explorarea cosmosului reflectă rolul imens pe care ea îl poartă în această peliculă și, în general, în filmografia lui Malick – rolul unui personaj în sine care contribuie narativ și organic la evoluția poveștii. Povestea complexă propusă de cineaștilor, în întregime racordată la compoziții instrumentale tragice sau sublime, ridică întrebări pe care el le examinează în toate peliculele sale, și care nu propun un răspuns fix. Ritmul filmic e unul specific al rememorării, unul non-linear, necronologic, simbolic, cu *flash*-uri și frânturi fragmentate, ce urmărește relația naștere-moarte, paralelismul dintre viața unei familii simple din suburbie în relație cu originea universului, a spațiului și a timpului. Muzica oferă o inspirație semnificativă pentru cineaștilor, care compune secvențele-cheie ale filmului, reflectând atât viața, cât și moartea iminentă, în jurul sonorităților lui Mahler.

Povestea căderii Lydiei Tár

Tár (2022) este probabil unul dintre cele mai importante filme dedicate lui Gustav Mahler. Scris și regizat de către Todd Field, *Tár* spune povestea ficțională a Lydiei Tár (Cate Blanchett), considerată una dintre cele mai mari compozitoare-dirijor în viață și directoarea orchestrei de la Filarmonica din Berlin. Lydia, în urma lipsei controlului și a unei suprasaturări emoționale, va pierde, în mod dramatic, toate realizările de până atunci, fiind nevoită să reinvie personal și să se regăsească profesional.

„Adagietto” din *Simfonia nr. 5* apare în istoria cinemaului prin trei repere-cheie, la Luchino Visconti, Ken Russell și, acum, la Todd Field. *Simfonia nr. 5* va avea un puternic rol diegetic și o va însoți pe Lydia Tár în călătoria furtunoasă de la apogeul carierei la căderea epocală; reflectă etapele critice în care se află protagonistă, ce debutează printr-o moarte simbolică, artistică, urmată de decăderea incontrolabilă, abandonul familiei și, în general, de pierdere a tot ceea ce a fost. Povestea debutează lent, static, cu focus asupra unor dialoguri lungi, uneori tehnice, ce stabilesc un anumit ritm echilibrat. Lydia este constant prinsă între mai multe lumi: de la întâlniri la repetiții, între Berlin și SUA, de la carieră la viața familială eșuată, alături de soție și fiica sa.

Încă din secvența de început, în care Lydia participă la un interviu, se devoalează faptul că cele nouă simfonii ale lui Mahler sunt înregistrate cu orchestra de la Berlin, *Simfonia nr. 5* fiind următoarea lucrare de mare expunere și expectativă pe care Lydia Tár o pregătește pentru ultima înregistrare live din această serie. Povestea multistratificată pune sub lupă și versiunea Lydiei în interacțiunea cu studenții de la *Julliard*, într-o secvență extrem de intensă

despre importanța muzicii lui Bach: studentul Max, sub intensele provocări lansate de Lydia, mărturisește că nu poate să ia în serios muzica lui Bach din cauza misoginismului său. Field nuanțează puternic toate mișcările social-politice actuale, aducându-le în prim-plan, prin și despre muzică. Ritmul filmic se dinamizează în momentul în care expectativa se încheie, iar *Simfonia nr. 5* de Mahler este pentru prima dată auzită la repetiția dirijată de Lydia alături de orchestră; dacă Ken Russell pastia și ironiza stilul lui Visconti, Todd Field este ceva mai blând – Lydia Tár le cere interpreților să uite total de Visconti și să aducă o abordare mai neglijentă, neordonată, implicit mai autentică a interpretării muzicii.

În urma unor multiple scandaluri în care este implicată, Lydiei i se retrage rolul de a dirija *Simfonia nr. 5*. Field construiește o secvență emblematică în care începutul concertului este asaltat violent de către Lydia intrând pe scenă și, prin forța fizică, înlăturându-l pe actualul dirijor. Din acest moment plin de disperare, de final de carieră așa cum era ea, și de acceptare a consecințelor abuzurilor sale, personale și profesionale, Lydia va fi nevoită să ia totul de la capăt, începând cu reîntoarcerea la casa copilăriei și finalizând cu o călătorie spirituală și o „renaștere artistică” în Filipine, dirijând o interpretare live a muzicii din seria jocurilor video *Monster Hunter*.

Mahler continuă să influențeze puternic viziunea cineaștilor contemporani, lăsând loc în continuare de noi experimente, interpretări, valorificări ale operei sale în cinema postmodern. Însă dacă un punct-cheie de pornire a compozițiilor lui Gustav Mahler în film a fost Luchino Visconti, Todd Field marchează, cu desăvârșire, la 51 de ani distanță, un alt reper esențial în reprezentarea muzicii lui Mahler.

■ Ilinca Stratan,
cineaștilor

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

Enescu dinspre manuscrise

Eugen Ciurtin

Repertoriul religios intim al lui Enescu, așa cum îl dezvăluie catalogarea deja efectuată a manuscriselor, acel ansamblu de lucrări care va necesita un examen istorico-religios aprofundat, este dominat – dominat în general și dominat în absolut – de tragedia lirică *Oedipe*. Nimic nu îi poate sta alături în ansamblul creației lui Enescu.

Drumul spre *Oedipe*

Oedipe e prea covârșitor. Nu numai reușita inoxidabilă a capodoperei interesează aici, ci și drumul până ea. Drum, cum se știe, atât de îndelungat – un sfert de secol cu totul – și covârșit el însuși de lungi, lente și inaudibil subterane perioade de gestație și de pline de putere execuții fulgerătoare, cu miriade de reveniri.

Am schițat deja, pentru Festivalul Enescu din 2017 și acel mare *Oedipe* în concert cu Vladimir Jurowski și London Philharmonic Orchestra, o analiză (subzistă exclusiv online: <https://www.festivalenescu.ro/ro/oedipe-enescu-versus-freud/>) a ceea ce e prioritar în înțelegerea lui *Oedipe*. Enescu și Freud sunt versanții principali ai reinterpretării mitului lui Oedip în modernitatea europeană și globală. Amândoi s-au inspirat pur și simplu din același spectacol parizian – Freud la 1885, Enescu la 1910, cu urletul fulminant al lui Mounet-Sully (1841-1916), care îl emitea încă de la patruzeci de ani și avea să-i marcheze pe amândoi pentru restul vieții. Nimic mai profund diferit decât opera lui Freud și opera lui Enescu: mare răscruce a destinelor Europei în oglinda activă a culturii grecești, în care primul constată fisurarea a mai timpurie a purității, iar celălalt constată, dimpotrivă, că puritatea e exclusiv purificare și că e, asemenea Actului IV, un sfârșit, o încheiere de proces, nicidecum o ingenuă și iluzorie secvență inaugurată a vieților noastre.

Psihanalistul și muzicianul au bifurcat așadar simultan – și cu consecințe generale la fel de puternice, nu la fel de prezente însă, azi – interpretarea unui complex religios precristian fondator. Enescu nu a scris însă și el o similară *Interpretare a sunetelor*. Nu avea nevoie. E toată cea posibilă, acolo, în partitură.

Într-o istorie sonoră a religiilor

Aș dori să mai punctez rapid ceva din arhipelagul lucrărilor de acest tip, încă manuscrise și (unele) necântate vreodată, pentru a vedea cum – spre încheierea ediției din 2023 a Festivalului Enescu – sursele și expresiile muzicii lui Enescu, de-a lungul întregii sale vieți, au putut deopotrivă fi religioase și ce examinare conjugată ar solicita acestea în viitor, pentru a-i integra opera inclusiv din perspectiva istoriei sonore a religiilor, așa cum începe să se întâmple în alte culturi de la o vreme încoace.

Întâi și-ntâi: *Mica bucățică bisericească* a copilăriei, în sol major, cu incipit în *andante*, *forte* și acorduri cât pentru mâinile de copil (citesc Catalog Enescu-Firca I, §46a, pp. 85-86). Și-o amintea el însuși chiar și după 63 de ani! Apoi a inclus-o el însuși în protocalogul autograf cu *Œuvres d'enfance*, cu glorioasa sa mențiune *vers 8 ans*. Subzistă mai multe versiuni cvasi-complete în manuscrisele raportate exact de Clemansa Firca. E *bisericească* și e *mică*. E o conștiință de sine prezentă atunci, în primul său an de studii vieneze, în a formula caracterul religios al unei compoziții foarte precoce.



Vladimir Jurowski la finalul operei *Oedipe*, 2017

E ceea ce se cheamă atât sursă de inspirație (muzicalitatea slujbelor la care cu certitudine a asistat la el acasă, în Bucovina), cât și destinație a micii construcții sonore. *Bisericească* ar trebui deci oricum înțeles ca *Bisericească creștin-ortodoxă*. Nu e arhicatolicul Bruckner, care în aceeași Viena trăia încă (la nu foarte mare distanță), și nu e nici o compoziție cu amprentă vădită catolică din primii ani ai lui Mozart.

Când îi va spune Enescu însuși, la bătrânețe și în rememorările cu Gavoty, *Pièce d'église*, caracterul ei ortodox va fi implicit. Dar apare aici – tot implicit – marea diferență istorico-religioasă. Un compozitor laic copil compune două pagini cu 57 de măsuri pentru pian, cu titlul alternativ în manuscrise de *Mică fantezie* pentru pian. Nici fantezia, nici pianul și nici mai ales ideea de claviatură nu aveau ce – dogmatic și istoric – căuta în vreo biserică bucovineană. Existau firește deja pianine și pianine importate prin Dorohoi și prin Botoșani, în Iași erau cu sutele, dar...

Percutanțele clopotelor

Spre deosebire de impunătoarele tradiții catolice și protestante ale Europei care a introdus devreme și pentru totdeauna instrumentele în biserică și le-au atribuit lor direct și atât de creativ susținerea culturii, creștinismul ortodox postbizantin nu s-a bizuit decât pe instrumentul muzical intern – pe voce. Iată un incipit, iată un primordiu de asumare a modernității la copilul Enescu. Și un al doilea stadiu liminal, mult dincolo de copilăria lui de atunci. Între a nu avea instrumente muzicale în biserică și a avea eventual toate instrumentele muzicale în biserică, cu încorporarea definitivă a orgii în biserică și cu aproape obligativitatea de a compune pentru orgă în cadru religios pentru cel puțin o jumătate de mileniu, există ceva pe care Enescu l-a putut descoperi cu adevărat miraculos în geografia primilor săi ani. Clopotul. Toaca („fir-ar pustie casa fără toacă”, știa Anton Pann).

Este paradoxal și poate nu toți știu amănuntul, dar prima mică monografie despre clopote în tradițiile bisericii ortodoxe românești a fost scrisă abia în 2016 (mai e câte ceva de făcut pe aici pentru cei care se țin de greul trebii) de părintele profesor Daniel Benga, de ani buni teolog al Universității din München. De acolo aflăm, de pildă, cum a fost produs și instalat clopotul major dintre cele vechi ale Patriarhiei: era tot 1888... Tot de acolo, cum în zona rurală ortodoxă, la aceeași epocă, clopotul definea, antrena, anima sonor întreaga suflare. A devansa ora tragerii clopotului (deci a liturghiei) în duminicile din vreun sat putea lăsa animalele nemâncate. Sista rudelor noastre imediate și fără de care nu subzistă viața trebuia să precedă instalarea sărbătorească în liturghie a stăpânilor lor. Clopotul nu putea fi auzit animalier pe stomacul gol, cu stricarea consecutivă a rânduiei digestive. Sunetul de clopot funcționa deci ca limită de timp și toaca în chip de limită de spațiu, caz locativ formidabil de circumscriere pe care îl

are și instrumentul monastic întrutotul similar din budismul Theravada al Asiei de Sud și de Sud-Est (iar de un secol și în Occident).

Clopotul creștin-ortodox, religios ca instrument, și chiar un mare ansamblu de clopote (cu zecile și de toate dimensiunile), disjuns cum e din materialitatea lui strict religioasă (măcar pentru că e nocturn), se regăsește perfect în *Carillon nocturne*, acel nr. 7 din *alte Pièces*, cele *impromptues*, compus la 2 iulie 1916, deci într-o sâmbătă! Interpretarea lui definitivă a fost oferită de Raluca Știrbăț. Pascal Bentoiu l-a recunoscut în geografia maturității lui Enescu: „Enescu a auzit cu siguranță multe asemenea *carillon-uri* (mai cu seamă în nordul Franței și în Belgia), și în actul său compozițional intră o uluitoare recompunere la pian a complexelor sunete de clopot”. Reascultați-l, vă rog, minunați-vă. „Fără îndoială, piesa lui de pian are o formă care depășește prestațiile uzuale ale jocurilor de clopote reale. Nu este imitație pură, ci compoziție de mare putere evocatoare. Fie-mi permis să găsesc în această muzică nocturnă și ceva din ambianța coastelor muntoase pe care se ridică atât Peleşul, unde Enescu își avea camera sa, cât și mânăstirea Sinaia.” Mânăstirea, deci, regăsită încă o dată.

Percutanțele clopotelor sunt mult mai profund răspândite în muzica lui Enescu și ar necesita o investigație cronologică și sistematică separată. Clopote mai departe: pe 4 octombrie 1898 încheia chiar la Sinaia *Die Legende von der Glocke* pentru bariton, vioară, violoncel, pian și orgă (§215).

Sunt atâtea altele care vor trebui luate în considerare. *Legende* pentru vioară și pian (Enescu-Firca §119) în ce fel tratează legendarul? În ce mod înțelegea Enescu caracterul de *religioso* expres indicat pentru *Andante* pentru două cello și orgă, din primăvara lui 1900 (§133, două versiuni)? Spre sfârșit și-a amintit-o tocmai ca *Pièce religieuse*. De ce a scris un *Chant Indou* (§201) – un *Cânt indian* al lui Enescu! – și cum a raportat versurile Géraldinei Rolland la muzica scrisă? (lied cântat abia în 1976). De ce a ales acest Prudhomme cu incult titlu, *Si j'étais Dieu*, pentru un lied *con fuoco* (§216)? Ce ar fi dorit și ar fi putut include în ale sale schițe pentru o *Suite Orientale* sau *Marche Orientale* (§234a-e), ce însemna pentru el *oriental*? Și apoi titlurile istorico-religioase directe: cantatele *La vision de Saül* sau *Antigone*, oratoriile *Ahasverus* și *La fille de Jephthé*, fragmentul parizian de *Kyrie* în sol minor (§268) și mai ales *Le Lotus bleu*, care-l include pe un încă neidentificat Dost Mohamed (!), rol de bariton? Nimic mai previzibil, veți înțelege, decât fericirea indianistului de a descoperi treptat că există o dimensiune indiană, sud-asiatică, sud-est-asiatică, „orientală”, a tânărului Enescu, compozitor franco-român cum a fost toată viața. India și Asia au fost și ale lui. „Sonoteismul” lui, cum mi-am luat libertatea să-l numesc, așadar întreaga configurație audibilă a religiei în opera și viața lui Enescu, are încă multe alte secrete.

Mulțumiri cuvenite

Întâi de toate, muzicienilor maeștri, pentru tot ce se poate învăța de la ei. Ioanei Bentoiu (inclusiv pentru scrisori inedite ale lui Pascal Bentoiu), Ralucăi Știrbăț, lui Gabriel Bebeșelea, cel despre care s-ar putea scrie un studiu monografic deja. Muzicologilor, experților, colegilor: Andreea Apostu, Corina Ciuplea, Mihai Valentin Cojocaru, Mihai Constantinescu, Gabriela Cursaru, Ștefan Firca, David Lieberman, Ioana Marghita, Oana Marinescu, Iulia Motoc, Morel Negru, Ana Tăbărași-Hoffmann, Bogdan Tătaru-Cazaban, Radu Vancu, Vlad Văidean (cărui îi doresc tot norocul din lume în continuarea catalogării manuscriselor lui Enescu, așa cum a anunțat public în premieră în chiar această revistă), precum și Valentinei Sandu-Dediu, Cristinei Uruc și lui Ovidiu Șimonca pentru invitație. Din chiar Festivalul precedent, amintirea prezenței domnului Mihai Șora – care l-a cunoscut și l-a iubit pe Enescu toată viața – rămâne intactă.

■ **Eugen Ciurtin** este membru de onoare al *Musica ricercata* și director al Institutului de Istorie a Religiilor al Academiei Române, unde coordonează proiectul multianual SonoRE | *Sonothéism: Religion in Enescu*: <https://enescueliade.com/> | <https://www.ihr-acad.ro>



Festivalul Internațional George Enescu

27 august – 24 septembrie 2023, ediția a 26-a

Cristian Măcelaru – director artistic

Zubin Mehta – președinte de onoare

Eveniment desfășurat sub Înalt Patronaj al Președintelui României

Proiect finanțat de Guvernul României prin Ministerul Culturii

Organizator: ARTEXIM

Co-organizator: FUNDAȚIA ART PRODUCTION

Co-producători: Societatea Română de Televiziune, Societatea Română de Radiodifuziune, Primăria Municipiului București

Sponsori principali: Rompetrol, BRD – Groupe Société Générale

Sponsori: Ferrero Rocher, SNEF, CBRE, Orange, L'Or, Mobexpert, Casa de flori, Dorna, Fundația Liliana și Peter Ilica, La mama, Sanador, Althaus, Bigotti

Partener de mobilitate: Blue

Cu sprijinul: Senia Music, YOKKO, Paradigma Film, Crowd Favourite, RPG Security, ARCUB, Compania Națională Aeroporturi București, Ministerul Antreprenoriatului și Turismului, Ministerul Afacerilor Interne, Ministerul Afacerilor Externe, Regia Autonomă Administrația Patrimoniului Protocolului de Stat – Departamentul Sălii Palatului, DHL, Asociația Artiștilor Lutieri din România, The Great Hill Society Club, Xiaomi, Chrominance, INes

Parteneri instituționali: Filarmonica George Enescu, Muzeul Național de Artă al României, Teatrul Odeon, Universitatea Națională de Muzică București, Opera Națională București, Muzeul Național George Enescu, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, Teatrul Național de Operetă și Musical Ion Dacian, Comisia Națională a României pentru UNESCO,

Centrul Național de Artă Tinerimea Română, Corul Național de Cameră Madrigal – Marin Constantin, Institutul Francez, Centrul de Cultură Palatele Brâncovenesti de la Porțile Bucureștiului, Teatrul Godot, Fundația Special Olympics România, Fundația Motivation România, Asociația de Ajutor Amurteț României prin Centrul Rezidențial Familia Amurteț, Asociația Culturală Play, Asociația Scena Muzicală,

Filarmonica Banatul Timișoara, Filarmonica Mihail Jora Bacău, Filarmonica Moldova Iași, Filarmonica de Stat Sibiu, Filarmonica de Stat Transilvania Cluj-Napoca, Filarmonica Arad, Filarmonica de Stat Dinu Lipatti Satu Mare, Filarmonica Oltenia Craiova, Filarmonica Ion Dumitrescu Râmnicu Vâlcea, Filarmonica Pitești, Filarmonica Paul Constantinescu Ploiești, Filarmonica George Enescu Botoșani, Academia de Muzică Gheorghe Dima Cluj-Napoca,

Centrul Cultural Județean Constanța Teodor T. Burada, Asociația Antiqua,

Asociația Culturală Sound Borders, Asociația Sonoart

Rezidență artistică: Lumières d'Europe – By Les Dissonances

Furnizor de servicii juridice: Țuca Zbârcea & Asociații

Transportator oficial: TAROM

Parteneri ospitalitate: Radisson BLU, Park Inn by Radisson, Intercontinental, Novotel, Mercure, Ibis Styles

Parteneri media principali: Antena 3 CNN, RFI, Agerpres, HotNews

Parteneri media internaționali: Euronews, Mezzo, Bachtrack

Partener de monitorizare: mediaTRUST

Parteneri media: Europa FM, Libertatea, Elle, 'Alist magazine, Psychologies, Zile și Nopti, Scena9, Revista Tarom, Biz, Haute Culture, Igloo, Zeppelin, Capital, Evenimentul Istoric, Leviathan, evz.ro, IQads, Ziarul Metropolis, The Institute, LiterNet.ro, Urban.ro, Catchy, PRESShub.ro, Modernism.ro, Life.ro, Phoenix Media, Anchor Grup, Librăriile Cărturești, Librăriile Humanitas

Artexim: echipa organizatorică

Manager și director executiv al Festivalului Enescu: **Cristina Uruc**

Director executiv adjunct: **Iulia Jugănar**

Director financiar: **Georgeta Notinaru**

Coordonator producție: **Graziella Duma Menghireș**

Coordonator comunicare: **Alexandru Ciucă** (Superior Media)

Coordonator protocol și sponsorizări: **Alexandra Gălan**

Consilier artistic și logistic: **Mihai Constantinescu**

Fundația ART PRODUCTION: **Valerian Mareș** - președinte, **Daniel Ivan**, **Tudor Mareș**, **Mariana Veronica Mihalache**

Departament contractare: **Carmen Mihăilescu** – coordonator, **Alina Anton**, **Oana Berbec**, **Cristina Mare**, **Rebeca Neagoe**, **Krisztina Roman**, **Oana Sofron**

Departament financiar: **Ruxandra Dragomir**, **Bogdan Ginghină**, **Daniela Ionescu**, **Mihaela Minghel**, **Ioana Sima**

Departament producție: **Graziella Duma Menghireș** – coordonator, **Ștefan Ailenei**, **Cristina Popa**

Departament comunicare: **Mihaela Tăuț**, **Bianca Boitan-Rusu** – coordonator media relations, **Antonia Negrău** – social media manager, **Maria Ursică** – digital executive, **Șerban Suciu** – social media executive, **Corina Oltean** – PR executive, **Alexandru Constantinescu** – Web master, **Clara Dobre**, **Ilinca Mateescu**, **Viviana Stoian**, **Andra Vasile** – voluntari social media

Grafică și branding: **Ioana Gheorghiu**, **Robert Blaj**

Biroul de presă: **Nicoleta Păunescu** – coordonator, **Andrei Bulboacă**, **Crista Diaconescu**, **Delia Dușa**, **Antonia Galeriu**, **Ana Nistor**

Departament editorial: **Ana Diaconu** – coordonator, **Claudia Colniceanu**, **Ana Lica**, **Carina Pavel**, **Robert Petre**, **Ionuț Badea** și **Ioana Bîgu** (traduceri EN), **Ioana Daia** (traduceri FR), **Liliana Cojanu** (supratitrare)

Curator al seriei de Concerte pentru familii și copii: **Cristina Bohaciu Sârbu**

Departament cazare: **Gabriela Lecu** – coordonator, **Ioana Axenoi-Pănescu**, **Liviu-Florin Bălan**, **Anastacia Buzatu**, **Ghia Saouma**, **Adina Petcu**

Departament transport local și aeroport: **Marc Ciulei** – coordonator, **Silviu Ciocanelli** – coordonator logistică, **Vlad Negreanu** – coordonator limuzine, **Octavian Andrei Sava** – coordonator autocare, **Gabriel Bălă**, **Andra Buică**, **Alexis Burcin**,

Sergiu-Ștefan Constantin, **Maria Nica-Danțes**, **Rareș Nica-Danțes**, **Ana-Maria Predica**, **Alexandru Săcuiu**, **Matei Șohan**

Transport internațional: **Magda Bădău** – coordonator, **Maria Teodora Ciocărlan**

Catering: **Maria Munteanu** – coordonator, **Claudia Crișan**, **Andrei Valentin Stan**, **Agnes Vrânceanu**

Acces: **Eduard Tătaru** – coordonator, **Iana Bradu**, **Ana-Maria Cazacu**, **Andreea Cătălina Crăciun**, **Miodora Laurențiu**, **Ioana Petra Maxim**, **Victoria Popa**, **Olga Șatohina**

Asistență artiști: **Ingrid Șulț** – coordonator, **Ecaterina Ailenei**, **Antonia Arpas**, **Irina Brădeanu**, **Vanessa Chepteni**, **Ivona Coman**, **Diana Cardoș**, **Andrei Crăciun**, **Ana Maria Găman**,

Ioana Demetra Gârleanu, **Maria Gheorghiev**, **Teodora Grosu**, **Charalampos Konstantinidis**, **Ruxandra Matei**, **Andreea Mihail**, **Vlada Neagu**, **Marius Niță**, **Maria Perianu**, **Bianca Popa**,

Vlad Robu, **Cristina Silvas**, **Andreea Spînu**, **Sabina Ștefănescu**

Administrativ: **Ioana Mihalcea**, **Daniel Robe**

Consilier juridic: **Monica Pamparău-Sălăvăstru**

Resurse umane: **Alexandra Noroce**, **Anca Onu**

Audit: **Daniela Ciontolac**

Fotografi oficiali: **Alex Damian**, **Cătălina Filip**, **Andrei Gîndac**, **Andrada Pavel**, **Cristina Tănase**, **Petrică Tănase**

Producători video oficiali – Paradigma Film: **Denisa Morariu-Tamaș**, **Cristian Tamaș**, **Cătălin Isopescu**, **Alexandra Tănăsescu**

Website: Crowd Favourite

Proiect *People of Enescu*: **Ioana Nicolescu**, **Sorin Bălan**, **Laura Jigău**, **Sorin Latia**, **Diana Mitrică**, **Marius Moldovan**, **Gabriela Răbuș**

Programe de sală: **Cristina Bohaciu Sârbu** – coordonator, **Ligia Ardelean**, **Corina Bura**, **Mihai Cojocaru**, **Lavinia Coman**, **Ștefan Costache**, **Olga Grigorescu**, **Alice Mavrodin**, **Ioana Marghita**

Revista Festivalului Enescu: **Valentina Sandu-Dediu**, **Ovidiu Șimonca** – editori coordonatori, **Anca Andriescu**, **Petre Apostol**, **Justina Bandol**, **Mihaela Bălan**, **Irina Boga**, **Eugen Ciurtin**, **Larisa Clempuș**, **Ștefan Costache**, **Nichita Danilov**, **Dan Dediu**, **Ana Diaconu**, **Silvia Dumitrache**, **Ligia Fărcășel**, **Petre Fugaciu**, **Lavinia Gheorghe**, **Vlad Ghinea**, **Bedros Horasangian**, **Andreea Kiseleff**, **Monica Isăcescu Lup**, **Ioana Marghita**, **Ioana Părvulescu**, **Florina Pîrjol**, **Ana Sireteanu**, **Ilinca Straton**, **Ioana Țintea**, **Sabina Ulubeanu**, **Irina Cristina Vasilescu**, **Alex Vasiliu**, **Laura Vasiliu**, **Vlad Văidean**.