

harpă. Un al doilea bis, J.S.Bach: *Bourée I și II din Suita a III-a în Do Major* (BW 1009) nu a mai fost la nivelul celor două lucrări...

Suita simfonică Scheherazade, op. 35 (1888) de Nikolai Rimski-Korsakov ne introduce într-o lume de basm, din *O mie și una de nopți*. Lucrarea programatică este alcătuită din tablouri și scene izolate, creând o legătură între părțile suitei, printr-un solo de vioară, ce reprezintă pe Șeherezada în acțiunea de a-l ferma cu basmele ei pe cruntul sultan Rabia. Părțile solistice au fost susținute remarcabil de violonistul de origine română Lorenz Năsturea Herschovich. Lucrarea impresionează plăcut și astăzi, prin construcția armonioasă, plină de farmec și fantezie, în diversitatea imaginilor muzicale. Concertul simfonic a fost dirijat extraordinar de maestrul Valery Gergiev, un arhitect deosebit al paletei orchestrale, cu sonorități magice, până la izbucniri terifice, bine gândite, probând măiestria unuia dintre titanii dirijori ai secolului al XXI-lea.

Marcel SPINEI

Concertele Royal Philharmonic Orchestra - Charles Dutoit

Concertele Royal Philharmonic London cu Charles Dutoit au fost așteptate cu nerăbdare de marele public mai ales din cauza participării, în a doua seară, a legendarei Martha Argerich. Primul concert a început cu *Pavana pentru o infanță defunctă* de Ravel, în care, înafara unei mici imprecizii chiar pe primul sol, orchestra a sunat splendid. Când sunetul viorilor reușește să pară o nuanță mai deschisă a tentei consistente, calde și întunecoase a cornilor, ca un reflex de lumină pe o catifea de Velasquez, e vorba, cred, nu numai de meritul instrumentiștilor. Dutoit a dirijat *Pavana* cu nostalgia, nu foarte ușor de detectat, a inocenței pierdute, cu amestecul de regret și



renunțare pe care temperamentul mai energic îl confundă cu oboseala sau indiferența; este de fapt un melancolic privilegiu al acelei etape din viață când privirea se îndreaptă din ce în ce mai des către *l'au-delà*.

A urmat *Concertul pentru vioară* de Beethoven, cu Frank Peter Zimmermann solist – un Beethoven cu *laissez-aller*, fără "gâfâieli" și munci sisifice. Bunăoară, în dezvoltarea părții întâi, sunetul voit firav al viorii a dat impresia unei păsări traversând fluviul pe spatele unui hipopotam; la cadență, pasărea a ieșit din colivie și a cântat cu poftă, iar pizzicato-urile corzilor au fost impecabile într-o foarte subtilă reintrare a temei a doua după momentul solistic. Partea a doua a avut efecte de aproape-departate foarte reușite, ca o scenă văzută mai întâi în fundal, adusă în prim plan printr-un efect cvasi-cinematografic.

Finalul a fost foarte rapid și nu foarte împreună cu orchestra. Interpretarea lui Zimmermann, jovială și capricioasă,

în care prestația nu s-a făcut remarcată în mod special, s-a bucurat de succes.

În bis, Zimmermann a cântat *Allegro* din *Sonata nr. 2* în la minor BWV 1003 de Bach – o interpretare cu încărcătură semantică fluctuantă.

În partea a doua a concertului, *Petrushka* lui Stravinsky nu a atins cotele de plăcere pe care această piesă spectaculoasă le poate provoca interpreților și publicului. În ciuda excelenței instrumentiștilor – solo-ul flautului din Tabloul II (*La Petrushka*), dialogul clarinetului cu pianul din Tabloul III (*La maur*), tema incantatorie de la fagot și clarinet bas, sunetul misterios al fagotului în piano în același tablou, sau tema în arpegii Fa major de la trompetă rămân momente memorabile – interpretarea lui Dutoit nu a profitat de toate posibilitățile oferite de partitură. Culoarele, alternanțele mat-strălucitor, schimbările dramatice de tempo și de pulsatie, efectele-surpriză agogice și ritmice au fost toate la locul lor, dar Dutoit nu părea să se bucure de ele; ca atare nu a transmis orchestrei un suflu care să producă un efect vibrant asupra publicului. Așa că ultimul tablou – scene de bălci oarecum disperate, ca într-un Chagall mai colțuros – a avut eficiența lucrului bine făcut, dar au lipsit neastâmpărul autentic și suspansul.

În schimb bisul, *Le jardin féerique* din *Ma mère l'Oye* de Ravel, foarte lent și cu o creștere splendidă, lineară, către final, a readus un sentiment copleșitor de împlinire în nostalgie – de data aceasta, cea a paradisului pierdut. Astfel, seara s-a încheiat rotund, înrămând universul generos al lui Beethoven și versatilitatea aprigă a lui Stravinsky cu două capodopere raveliene asemănătoare unor oglinzi în care timpul pare să se fi oprit.

Al doilea concert s-a deschis cu *Rapsodia Română nr.1* în La major de Enescu, interpretată de către Dutoit cu articulația exagerată a vorbitorilor scrupuloși în practica limbilor străine. S-au putut admira din nou solo-urile superbe ale suflătorilor și ale violei, dar ritmurile dansante ale tutti-urilor au sunat prea răspicat și temeinic, temele au părut alipite, tranzițiile – nu foarte imaginative, totul nereușind să se închege într-o dialectică furnizoare de adevăr sau măcar autenticitate. Am urmărit, fascinată, privirea binevoitoare a unui călător asupra unei regiuni exotice. Orchestra însă a sunat mult mai strălucitor ca în prima seară, iar Dutoit a părut mult mai gestual, mai histrionic, mai "implicat" vizual, anticipând, în emulație, prezența Marthei Argerich. Publicul a aclamat-o chiar de la intrarea în scenă și a urmărit-o cu sufletul la gură. Mi-am adus aminte cum, cu mulți ani în urmă, doamna Popișteanu, profesoară de pian – și ea legendară la vremea sa – spunea că în *Jeux d'eau* de Ravel Martha Argerich dă senzația că te împoacă



cu apă. A crea senzații vizuale și tactile prin sunet pentru că tu însăși le ai, a materializa ideea, a te identifica, în luciditate perfectă, cu obiectul creației nu îi este dat oricui. Frumusețea

uluitoare a mijloacelor tehnice, combinația absolut unică de instinct cu cerebralitate, de intuitiv cu senzorial s-au putut urmări pe tot parcursul *Concertului în Sol major* de Ravel. Rubato-urile neconvenționale din temele lente au părut neprevăzute și ar putea indica un temperament capricios, inconsecvent, dar cei care o cunosc pe Martha Argerich știu cât este de meticuloasă la lucru; de altfel se vede și "cu ochiul liber". Trilurile din fraza a doua a cadenței, a căror vibrație trimite întotdeauna la timbrul fierăstrăului, au sunat magic. Începutul părții a doua a părut vorbit pe un ton intim – niciun fel de emfază nu a tulburat monologul pianului, iar reluarea primei secțiuni, când pianul acompaniază cornul englez, a readus imaginea grădinii feerice. Ușurința extraordinară și umorul cu care Martha Argerich a cântat finalul au entuziasmat publicul dornic de bis; acesta a venit sub forma *Sonatei în re minor K141* de Scarlatti, pe care Martha Argerich a cântat-o năvalnic, cu sonorități de chitară în arpeggiato-urile mâinii stângi – un Scarlatti puternic legat de Spania, pasional și extravagant.

Marea lui Debussy a confirmat afinitatea lui Dutoit cu muzica impresionistă franceză; moștenirea lui Ernest Ansermet, care îi cunoscuse personal pe Debussy și Ravel e evidentă. I-am admirat tehnica de anticipație a sunetului – mișcarea preponderent ascendentă a brațelor, într-o gestică foarte clară. În *De l'aube a midi sur la mer* viorile au reușit să aibă sonorități de flaut – într-un fel de *trompe-l'oreille*, dacă se poate spune așa. *Jeux de vagues* a avut sulețe și strălucire fără suprasolicitări sonore, în cea mai autentică manieră impresionistă, iar *Dialogue du vent et de la mer* a creat efecte spațiale surprinzătoare. Vădit revigorat în a doua seară, Dutoit a oferit spectacolul unei maniere de a dirija pragmatică și nelipsită de un soi de farmec aspru, detașat.

Bolero-ul lui Ravel a avut linie, direcție și tensiune. Dutoit a dozat creșterea intensității prin gesturi și mai ales prin *body language*; suflătorii au fost excepționali nu numai în solo-uri, ci și în notele repetate în piano; percuționistul de la prima tobă mică a fost ovaționat pe merit. În bis, *La marche des rois* din *Arleziiana* lui Bizet a demonstrat din nou calitatea extraordinară a orchestrei.

Deși nimic din cele două concerte ale Royal Philharmonic Orchestra London nu a incitat la sentimentalism, plecând din Sala Mare a Palatului, m-am gândit că nu va trece mult timp și chiar amintirea acestor seri va căpăta patina nostalgiei. Pașii prudenți, ca pe sandale japoneze de lemn, ai Marthei Argerich și mersul cu reminiscențe feline al lui Charles Dutoit se suprapun deja cu imaginea tinerei Marthe improșcând cu apă și privind peste pian, dincolo de tânărul Charles Dutoit.

Lena VIERU CONTA

Mathis der Maler

Pe la mijlocul anilor '80, eram copil, am descoperit arta lui Grünewald într-un album de pictură ce tocmai fusese publicat e ne întâlnim atât de des, încât s-a banalizat, impactul emoțional e aproape nesemnificativ. Însă picturile lui Grünewald erau altceva: trupul lui Iisus atârând pe cruce, într-o stare aproape de descompunere, excludea reînvierea, iar reproducerea din album, în culori proaste, amplifică senzația de oroare. Nu cred că artistul german avea o afinitate specială pentru morbid. Ce l-a putut face să picteze așa?

Răspunsul la această întrebare e în opera lui Hindemith, *Mathis der Maler*. Și nu numai atât. Este un întreg eseu despre artă și societate. Evit cu bună știință sintagmele „rolul artei” sau „condiția artistului”, pentru

simpul motiv că sunt reductive în contextul acestei opere, pe care aş asocia-o mai degrabă cu o scriere din categoria celor de Hannah Arendt (*Originile totalitarismului*, de pildă), pentru că impresia de la finalul lecturii e la fel de puternică și de revelatoare.

Mathis der Maler e o operă inclassabilă. Muzica e modernă (a fost finalizată în 1935) dar și anacronică, pentru că Hindemith refuza atonalitatea, ba chiar căuta armonii noi într-o epocă în care termenul era epuizat complet. Cu toate acestea, nu există nici măcar o încercare a compozitorului de a scrie o arie memorabilă. Acțiunea se petrece în timpul războaielor țărănești din Germania anilor 1524-25, pe fondul disputelor dintre catolici și protestanți, cu toate acestea Hindemith nu suprapune istoria peste ascensiunea nazismului din prezentul său (cu excepția *autodafé*-ului din scena a doua, având un corespondent în arderile de cărți organizate în Germania anului 1933). Cu greu am putea spune că subiectul ar fi politic sau contestatar, nici măcar nu putem identifica un personaj rău

Orchestra Națională Radio, dirijor Lawrence Foster
Corul Academic Radio, dirijor Ciprian Jușu



până la capăt, cu atât mai puțin vreo trimitere către puternicii zilei, care totuși l-au prigonit pe compozitor și au împiedicat premiera în Germania. Deși *Mathis der Maler* e apogeul celor nouă opere scrise de Hindemith, compozitorul șocase suficient până atunci, prin atentate artistice la bunele moravuri, prin disprețul față de muzica lui Wagner și, nu în ultimul rând, prin asocierea cu alți artiști de la extremele spectrului politic (Bertold Brecht sau Gottfried Benn). *Sancta Susanna* e doar exemplul cel mai la îndemână, opera fiind reluată recent la Paris, dar *Neues von Tage* sau *Das Nusch-Nuschi* sunt la fel de coroziv-sulfuroase precum poeziile care-l băgau la pușcărie pe un Geo Bogza în România anilor '30.

Țin să mai adaug doar puține detalii. Alegerea personajului titular avea o semnificație sporită în epocă, arta lui Matthias Grünewald fiind revendicată ca originară pentru curentul expresionist german. Apoi, observația că războaiele țărănești din 1524 sunt mai degrabă un șir de masacre. Mai toate aceste bătălii dintre țărani și aristocrați au bilanțuri totalitare, cu mii de morți în tabăra învinșilor și mai puțin de zece pierderi de vieți în cea a învingătorilor.

Subiectul raporturilor dintre artist și lume e imens și Hindemith a făcut cel mai profund eseu muzical din el în *Mathis der Maler*, iar modul în care este tratat de către autor (căci tot el a scris și libretul) primează în fața comentariului legat de interpretare. E opera cea mai îndepărtată de clișeele „înălțătoare” sau „copleșitoare” și, indiferent cum e cântată, nici un adjectiv din sfera patiseriei nu funcționează pentru a descrie amestecul de muzică medievală, de dinainte de Bach, și scriitură simfonică modernă.