

## INTERVIURI

Dan SCURTULESCU

### Cu Sabin Pautza despre arta orchestrației

Împreună cu Filarmonica din Iași, Sabin Pautza a încheiat de curând imprimările pentru un nou CD personal, al zecelea, din seria *Opera Omnia*. Alcătuit, de astă dată, exclusiv din orchestrațiile unor lucrări de Frescobaldi, Bach, Beethoven și Enescu. Discuția ce urmează are în centrul ei conținutul acestui ultim CD.

- Dragă Sabin Pautza, îți propun să consemnăm convorbirile noastre asupra rostului și folosului orchestrațiilor muzicale - având în vedere renumele de care te bucuri în acest domeniu - păstrând tonul mai puțin formal pe care-l folosim între noi, ca vechi colegi și prieteni ce ne aflăm. Aș renunța așadar să transcriu textul – pentru a înlocui adresarea simplă cu pluralul scortșos - și am apărea vorbind ca în viața de toate zilele. Te deranjează?

- Dimpotrivă, de fapt asta și vroiam să-ți propun gândindu-mă nu numai la redactare, ce cade firește în sarcina ta, ci și la substanța discuțiilor noastre. Probabil că unele păreri de-ale mele vor surprinde și totuși nu țin să le coafezi în nici un fel.

- Foarte bine, să rămânem cât mai puțin convenționali. Ce te-a îndemnat să orchestrezi lucrări instrumentale precum *Passacaglia în do minor* de Bach și *Suita a doua pentru pian* de Enescu, sau un cvartet ca *Marea Fugă* de Beethoven? Socotești că a orchestra e ceva apropiat de traducerea dintr-o limbă în alta, ca în literatură? Dacă răspunzi afirmativ vom avea de-a face cu o dilemă curentă în cazul traducerilor literare: crezi că, la rândul lor, orchestrațiile trădează într-o oarecare măsură spiritul lucrării originale – ca orice intervenție străină asupra operei altcuiva – sau, dimpotrivă, îl întărește și-l amplifică datorită faptului că-l pune într-o lumină diferită și-i descoperă, poate, noi valențe?

- Ideea orchestrării lucrărilor de Beethoven și Enescu mi-a venit din dorința sinceră de a pune în valoare virtuțile unor muzici care, după părerea mea, nu erau îndeajuns servite de instrumentația originală. Oricine poate să vadă că Beethoven a gândit orchestral opusul 133. Iar *Suita op. 10*, scrisă pentru pian și considerată ca atare de un secol încoace, capătă cu totul alte dimensiuni și culori în variantă orchestrală.

În ceea ce privește muzica lui Bach (*Passacaglia*), am avut mai degrabă intenția de a găsi o posibilitate orchestrală diferită de cele clasice datorate lui Stokovsky și Ormandy. Nu pretind că am o soluție mai bună decât cea a lui Stokovsky, pe care-l admir ca muzician, dar cred că varianta mea e mai mult Bach decât Pautza, prin comparație cu a lui care e mai mult Stokovsky decât Bach.

**- Cele două piese de Frescobaldi, transpuse de tine numai pentru instrumente de alamă, au fost scrise cumva pentru orgă?, nu știu mare lucru despre ele.**

- În original sunt *Canzone* pentru orgă, la patru voci, în stil polifonic imitativ, ca niște invențiuni de proporții modeste însă compuse cu mare artă. Au o formă destul de liberă alăturând patru-cinci momente contrastante - mai ales ca tempo. În orchestrarea lor am plecat de la ideea că muzica barocă se pretează la orice fel de aranjament (vezi Swingle Singers), fiind o muzică pură, și sper să fi aflat corespondentul cel mai nimerit în timbrul alămurilor.

**- Ce te îndeamnă să afirmi că muzica barocă se pretează la orice aranjament, există ceva în caracterul acestei muzici - în afară de "puritate" care e un termen prea vag - ce îndreptățește și justifică prelucrarea ei fără teama că i-ar putea fi deformată substanța?**

Când am făcut această afirmație, m-am referit la **instrumentație** (cvartet de coarde, alămuri, instrumente de suflat, cor etc.) și nu la **modalitatea de orchestrație**, care trebuie să rămână în limitele impuse de stilul respectiv. Am dat ca exemplu grupul Swingle Singers deoarece ei au aranjat pentru cor mixt sute de lucrări de Bach sau Haendel și, după părerea mea, fac un serviciu muzicilor respective evidențiindu-le multiple disponibilități. Acest tip de muzică, prin excelență polifonică, poate fi adaptată la orice fel de formație fiindcă din punct de vedere coloristic este neutră - la origine - și crește în valoare prin intermediul colorației primite de la diferitele tipuri de instrumentație la care este adaptată.

Ceea ce nu înseamnă că-l pot orchestra pe Haendel cu uneltele lui Debussy ori Ravel, pentru că așa ieși din stil. Cu toate că Webern face o orchestrație foarte îndrăzneață, conform tehnicii moderne, la *Ricercari* de Bach. (Discuția asupra valorii acestei orchestrații rămâne deschisă). Ascultă Bach în varianta Swingle Singers și apoi aranjamentul meu la Frescobaldi și vei vedea că muzica nu are decât de câștigat din aceste posibile înveșmântări.

**- Simt nevoia în acest punct al discuției noastre, preocupându-mă de cum vom izbuti să ne convingem cititorii, de o justificare mai apăsător teoretică a oportunității actului orchestrației.**

- Bine, voi relua argumentația cu o declarație de principiu: în intenția mea, demersul de a orchestra o lucrare sau alta este conceput exclusiv în serviciul acelor muzici, iar pe de altă parte dovedește respectul și dragostea mea pentru compozitorii respectivi. Când privește Marea Fugă, există o înregistrare cu un aranjament al lui Kussewitzky pentru orchestră de coarde și care nu-i altceva decât transcrierea celor patru voci ale cvartetului la care se adaugă contrabasul dublând violoncelul. Nimic creativ și fără pretenții, de altfel. Soluția pe care am găsit-o eu are ca punct de referință o orchestră dublă de coarde, tratată responsorial, la care sunt atașate lemnele și alama ce se integrează organic într-un ansamblu

orchestral nu mai mare decât cel folosit de Beethoven însuși, în simfonii de pildă.

În această variantă nu mai am sentimentul de neputință al celor patru instrumentiști care se chinuie nereușind să cuprindă un discurs muzical de asemenea amploare. Cele mai bune înregistrări cu *Marea Fugă* pe care le-am ascultat (Cvartetul Amadeus, Tokio sau Lindsey Quartet) nu-mi pot oferi o performanță satisfăcătoare pentru simplul motiv că nu e omeneste posibil să controlezi un material atât de bogat numai în patru oameni. Această lucrare este unică în repertoriul universal, ca dificultate și anvergură – cea mai lungă mișcare pe care a scris-o Beethoven în domeniul cameral. Îmi place să cred că opusul 133 nu a fost decât o schiță simplificată la patru voci a unei lucrări monumentale concepută pentru orchestră.

În cazul lucrării enesciene, premiera este totală. Nimeni nu a realizat până acum că Enescu a gândit de fapt orchestral o suită pianistică. Suita apare mult mai colorată și capătă alte dimensiuni în versiunea mea orchestrală. Ea poate fi supusă aceluiași tip de judecată estetică ca și *Tablourile dintr-o expoziție* de Musorgski, ce sună atât de diferit în oricare versiune orchestrală, nu numai a lui Ravel, față de partitura originală pentru pian solo.

Când am să mă văd cu Beethoven și cu Enescu, cum obișnuia să spună regretatul maestru Elenescu, am să știu dacă munca mea a avut vreun rost sau a fost în zadar. Până atunci, poate că părerile vor fi împărțite, dar aș vrea să cred că merită să fie ascultate orchestrațiile mele fie și numai pentru a vedea (și asculta) aceste capodopere și într-o altă lumină decât cea cu care ne-am obișnuit de atâta amar de vreme.

**- Mi-ai povestit, cu altă ocazie, cum ai studiat ani în șir partiturile enesciene pentru a te deprinde cu maniera lui de a compune, dar că până la urmă ai renunțat și ai orchestrat *Suita op. 10* după gustul tău. Nu vine în contradicție cu ceea ce incriminai mai devreme: că de sub pana lui Stokovskiy orchestrația *Passacagliei* a ieșit prea personală?**

- Am studiat într-adevăr multă vreme simfoniile și suitele enesciene, și mai ales *Oedip* care mi se pare una dintre cele mai complexe lucrări din toată istoria muzicii - din punct de vedere al orchestrației și nu numai. Mai întâi am încercat să orchestrez *op. 10* așa cum îmi imaginam că ar fi făcut-o Enescu însuși. O luasem pe un drum închis, din fericire într-un târziu mi-am dat seama că nu voi putea niciodată să pretind că aș putea să mă substituie geniului său oricât de mult m-aș fi apropiat de el. Aveam deja un stil al meu de a orchestra și trebuia să rămân mai departe eu însumi. Am aruncat totul la coș și am luat-o de la început, păstrând însă o idee foarte clară despre arta și stilul lui Enescu în materie de orchestrație. O mai făcusem o dată, de fapt, cu ani în urmă, orchestrând cele *Șapte cântece pe versuri de Clément Marot*, lucrare considerată un succes deși lumea se obișnuise cu varianta lui Theodor Grigoriu, foarte bună de altminteri. Apoi aveam să ascult în concert și orchestrația lui Pascal Bentoiu, imaginată pentru o orchestră de coarde, inspirată dar constrânsă din capul locului să se limiteze numai la sonoritățile corzilor.

Cred că eu am reușit un compromis între un stil mai mult sau mai puțin apropiat de cel enescian și unul personal de care nu mă pot desprinde. Dar mi se

pare rezolvarea cea mai cinstită, pe care am folosit-o și pentru lucrările lui Bach și Beethoven. Firește, și în cazul lor a trebuit să țin cont de stilul fiecăruia, de la structura orchestrei până la coloristica specifică. Și dacă spun că am ținut ca Passacaglia să sune mai mult Bach decât Pautza, m-am referit la grija mea permanentă de a nu-l îmbrăca pe Bach într-o haină cu orice preț modernă, așa cum am impresia că face Stokovsky. Este și motivul pentru care consider că varianta lui Ashkenazy îl servește mai bine pe Musorgski în *Tablouri* decât cea mult prea rafinată, parfumată, altfel măiastră a lui Ravel.

La Beethoven lucrul a fost și mai complicat fiindcă lucrarea în sine sparge tiparele cu care ne-a obișnuit chiar el, sub toate aspectele – structură, limbaj – și neputând-o cataloga aveam senzația că îmi scapă printre degete. Caracterul responsorial al muzicii, atât de evident, nu poate fi realizat doar cu patru instrumente. Am fost nevoit să desfac toate elementele componente și să le reasamblez într-o formă în care mi s-a părut că pot fi puse în valoare la modul ideal prin intermediul posibilităților nelimitate ale aparatului orchestral. Nu a fost vorba de a multiplica cvartetul de câteva ori într-o orchestră de coarde (cum face Mitropoulos), ci de a colora și a distinge timbral elementele discursului într-o realitate multitimbrală și mai ales spațială. Am păstrat orchestra normală, întrebuițată de Beethoven, dar cred că am găsit rezolvarea folosind îndeosebi orchestra dublă de coarde. E greu aici de vorbit despre un stil anume pentru că Beethoven, cum spuneam, ne surprinde cu ceva ce nu seamănă cu nimic dinainte. *Opus 133* mi se pare un concept pentru mileniul trei și nu pentru secolul al XVIII-lea.

Lucrând la Enescu și la Beethoven, am avut convingerea fermă că amândoi au gândit aceste lucrări ca pentru orchestră. Țesătura, sintaxa unor fragmente vizează parcă o anumită combinație de instrumente. Și ca să-ți răspund în mod complet la prima ta întrebare: am convingerea, reascultând înregistrările, că îi servesc pe Beethoven, pe Enescu și pe Bach, nu mă aflu doar în treabă.

**- Referindu-te la *Marea Fugă*, vorbești prima dată de orchestrația lui Kussevitzky - în care contrabasul dublează violoncelul -, iar acum de cea a lui Mitropoulos, care doar multiplică formația de cvartet. Sunt într-adevăr două orchestrații diferite aparținând acestor foști "monștri sacri"? Vreau să fiu sigur că nu facem o confuzie.**

- Da, există ambele variante, pentru o orchestră de coarde. Kussevitzky păstrează originalul întărind pe ici pe colo violoncelul cu contrabasul, în schimb Mitropoulos umblă puțin la registre ca să le facă mai umane dar nu orchestrează nici el, ci numai încearcă să *aranjeze*. În America, cel puțin, se distinge între acești doi termeni. A **orchestra** presupune o contribuție personală, recrearea originalului în termeni proprii. Așa face Webern sau Stokovsky cu Bach, Ravel cu Musorgski, Schönberg cu Brahms și așa m-am străduit și eu cu piesele de care discutăm. *Aranjamentul* înseamnă mai mult a adapta instrumentația inițială la alt tip de formație, mai mică sau mai mare, fără a avea pretenția de a schimba înveșmântarea originală.

### - Ce abilități presupune meseria și vocația de orchestrator?

- Poți să înveți instrumentația, și asta trebuie s-o faci mai devreme sau mai târziu, dar vocația de orchestrator o găsești în tine dacă o ai, dacă nu, degeaba te străduiești. La fel ca în pictură sau în literatură. Există pictori buni fără simțul culorii, ori scriitorii serioși cu o exprimare greoaie. De asemenea, compozitori mari (Beethoven, de pildă) care sunt orchestratori slabi. Eu am fost obsedat de orchestrație de când mă știu, dar abia la vârsta asta am ajuns să aflu cât de puțin știu cu adevărat. Deci, continui să învăț instrumentația, tehnica, posibilitățile și limitele instrumentelor, însă orchestrația este o chestiune de har, nu se învață.

- N-ai vrea să schimbăm exemplul cu "compozitorii mari care nu sunt orchestratori prea străluciți" și în locul lui Beethoven să-l punem mai bine pe Schumann pe care toți muzicologii îl bruftuluiesc pe tema asta? Ori, dacă chiar nu-ți place cum orchestrează Beethoven, spune-mi măcar de ce. Și fiindcă tot veni vorba, comentează te rog un pic mai pe larg modalitățile particulare de a orchestra ale unor compozitori cunoscuți: Ceaikovski care scria mai întâi pentru pian, Richard Strauss care punea numai cheia Sol în partitură, Stravinski cu orchestrația lui fabuloasă, Bruckner și Mahler generoși în coloristică, Alban Berg atât de subtil, mă rog, tu îi știi mult mai bine decât mine.

- Îl consider mediocru ca orchestrator pe Beethoven ținând cont de statura lui componistică. Orchestrația lui sună pentru mine în alb-negru, e lipsită de rafinamentul coloristic al lui Mozart sau Schubert, ca să vorbim numai de clasici. Am impresia, ascultându-i muzica, că acest aspect nu l-a interesat, nu se concentrează decât asupra dramei și a discursului în sine. Dar ar fi o greșeală să-l reorchestrez pe Beethoven (unii au încercat) pentru că duritățile și asprimile îi sunt caracteristice. Dacă scriitura sa pentru instrumente este acceptabilă, cea corală este sub orice critică. Dintre giganți, Beethoven este cel mai slab compozitor de muzică corală, toate creațiile sale de gen, începând cu Missa Solemnis, sunt din acest punct de vedere amendabile.

Într-adevăr, Ceaikovski scria o simfonie pentru pian și abia apoi o orchestra, însă știa de la început cum va suna. La fel și Ravel. Poate cel mai rafinat orchestrator al secolului XX, Ravel și-a scris toată muzica mai întâi pentru pian și abia ulterior a orchestrat-o, cu excepția *Bolero*-ului pe care l-a considerat un exercițiu sau un studiu de orchestrație. Dacă-i cânti Bolero-ul la pian, reiei aceeași unică temă la nesfârșit și nu se poate întâlni ceva mai plictisitor în muzică decât repetarea unui lucru de mai multe ori în același fel. Toată muzica pentru pian a lui Ravel este orchestrabilă, pe când cea a lui Chopin nu, deoarece e pur pianistică.

Spuneam mai devreme despre muzica lui Bach că esențialul rămâne indiferent dacă o cânti la clavecin, la pian, la orgă sau o aranjezi pentru cor. La el importantă e sintaxa și nu culoarea. Cântă la pian lucrările lui Respighi și nu vei rămâne cu nimic, deoarece Respighi e numai culoare. El nu dezvoltă ci doar pictează, la fel ca Debussy. Bruckner este cel mai bun exemplu de compozitor pe care l-a interesat în egală măsură discursul, drama, forma și culoarea. Simfoniile sale sună bine la pian dar și mai bine în instrumentația lui.

Schumann nu mi se pare slab orchestrator. Un dirijor priceput știe să-i facă muzica să nu sune îmbâcsită, controlând-i echilibrul, sau *balansul*, cum îl numesc americanii. Ascultă-l pe Schumann sub bagheta lui Celibidache, ori a lui Sawalisch, nu ți se va părea deloc greoi, ba dimpotrivă.

- **Sigur, un interpret genial ca Celibidache făcea să sune minunat orice muzică: el mai întâi avea intuiția de cum ar trebui să sune acea muzică, după care găsea cu ușurință și o tehnică adecvată pentru a-și materializa fabuloasa sa imaginație. Interpretul pune mult de la el chiar dacă respectă cu strictețe notele, nuanțele și mișcările. În ceea ce-l privește pe Schumann, discrepanța dintre inspirația și spontaneitatea temelor sale și dificultatea de a le organiza în cadrul unei construcții precise și clare este o observație comună în muzicologie. Ți-aș putea da ca exemplu cele două *Sonate pentru vioară și pian*; pe prima am analizat-o de curând pentru lucrarea de licență a unei studente.**

- Nu cunosc *Sonata I-a pentru vioară și pian* de Schumann, dar când e vorba de construcție nu găsesc în niciuna din simfoniile sale puncte slabe. Dimpotrivă, el a fost un inovator al genului, ca și Brahms sau Bruckner. De asemenea, nu-mi amintesc de nici un moment plictisitor în vreo simfonie de Schumann, și le cunosc bine pe toate. Așa numita *Zwickau-Symphonie*, o lucrare de tinerețe, are stângăciile ei, dar este deja Schumann și nu mi se pare în nici un caz plictisitoare.

- **...nici n-am zis că sunt plictisitoare, mai ales că e un maestru al variațiunii...**

- Revenind la Celibidache, el putea să facă să sune bine orice muzică și pentru faptul că și-a ales întotdeauna muzica de interpretat după criteriile valorice: a dirijat numai ce a crezut că se conformează exigențelor sale estetice. Celibidache nu a dirijat în viața lui o simfonie de Mahler, pe care îl considera un compozitor mediocru, în timp ce-l adula pe Bruckner. Dar nu țin minte să fi "salvat" o muzică slabă cu geniul său dirijoral pentru simplul motiv că n-ar fi acceptat în ruptul capului să dirijeze o asemenea muzică. Despre asta putem vorbi la nesfârșit.

- **Nu chiar la nesfârșit, totuși aș vrea să adaug încă ceva. N-am știut că lui Celibidache nu-i plăceau simfoniile lui Mahler. Îmi amintesc interpretarea superbă pe care le-a dat-o Bernstein împreună cu Filarmonica din Viena, în anii '70 (reluată acum pe Mezzo). Deh, fiecare cu părerile lui. Unele dintre opiniile marelui Celibidache au stârnit vii controverse, cum bine știm.**

Însă ne-am cam îndepărtat de subiectul nostru și aș vrea să revenim cu ajutorul următoarei întrebări: ai vreun model de orchestrație, cu alte cuvinte poți cita câțiva compozitori care, după părerea ta, își valorifică la maximum capacitățile de orchestrator (fie în lucrările proprii, fie în ale altora)? Alege-ți, te rog, exemplele (de data aceasta) dintre compozitorii sec. XX, să mai discutăm și despre ei.

- Exemplul cel mai concludent de compozitor care trăiește numai din orchestrație este Respighi, am mai spus-o. Un maestru al culorii și unul dintre cei

mai avizați cunoscători ai orchestrei moderne. Construiește frumos dar pe spații mici, structurile lui sunt fără excepție subordonate culorii.

Prokofiev s-a impus, de asemenea, ca un mare orchestrator. Muzica sa, care sună atât de bine la pian, capătă valențe suplimentare atunci când și-o orchestrează. Nu este un simfonist, în schimb e genial în lucrările miniaturale. Simfoniile lui trec neobservate, *Simfonia I-a* fiind excepția care întărește regula.

Bartok e un orchestrator sobru și eficace. Însă muzica lui este atât de robustă și de măiestrit construită, încât ar suna convingător și de-ar fi slab orchestrată. Ca și Enescu, Bartok era deopotrivă un violonist și un pianist de excepție. Pentru el orchestra are rolul unui instrument pe care-l mănuieste perfect și care-i slujește sintaxa - cu rol esențial în opera sa.

Pe Stravinski și Ravel îi consider cei mai mari maeștri ai paletei orchestrale, pentru ei orchestra nu are secrete. Ascultându-l pe Stravinski am întotdeauna impresia că reinventează de fiecare dată muzica, o consideră ca pe un joc (serios) ce-și poate schimba după o zi pe alta regulile. Orchestrația nu este niciodată pentru el o valoare în sine, ci e pusă mereu în slujba discursului, care primează. Ravel poate fi considerat maestrul tuturor în materie de orchestrație. Rafinamentul său e neasemuit. A studiat până la sfârșitul vieții posibilitățile expresive ale instrumentelor din orchestră. Soluțiile pe care le găsește pentru propriile muzici de pian rămân fără egal și devin modele de ingeniozitate combinatorie și timbrală. El a dus arta lui Debussy (ce are meritul de a fi fost primul în stare să revigoreze un nou model muzical după puternica dominație a wagnerianismului) pe culmi nebănuite. Richard Strauss este singurul care îi poate sta alături, ca un cunoscător deplin al orchestrei, dar muzica sa e prea mult legată de stilul tradițional clasic german. Însă orchestra modernă îi datorează enorm acestui maestru. El o tratează solistic, foarte diferit de ceilalți compozitori. Subiectul este extrem de vast, eu nu fac acum decât să punctez niște repere.

**- Ca să ne apropiem de timpurile noastre, cât crezi că mai contează talentul de a orchestra pentru compozitorii de azi? Sper ca întrebarea mea să nu ți se pară că ar conține vreo intenție peiorativă.**

- Pentru epoca contemporană problema orchestrației rămâne la fel de importantă fiindcă este unul dintre elementele esențiale ale limbajului. Compozitorul modern, spre deosebire de cel clasic, trebuie să se recreeze pe el însuși cu fiecare nouă lucrare, altfel riscă să se repete. De multe ori această redescoperire de sine necesită reconsiderarea totală a mijloacelor, inclusiv a rolului jucat de culoarea orchestrală. Personal, fiecare lucrare îmi cere o utilizare nouă a uneltelor, începând cu imaginarea a noi tipuri de structură modală sau ritmică și terminând cu noi modele de arhitectură, care mai întotdeauna reclamă alte soluții de exploatare a resurselor orchestrale.

Cât de mult contează pentru un compozitor contemporan arta orchestrației în economia mijloacelor sale de expresivitate? Întrebarea nu are în sine nimic peiorativ, eventual răspunsul, ce diferă de la caz la caz.

**- Se creează, ies la lumină, pe parcursul orchestrării lucrării altui compozitor, afinități cu opera și autorul ei?**

- Asta e o întrebare foarte bună. Nu poți orchestra cuviincios o lucrare fără să-i pătrunzi tainele compunerii ei. În procesul de orchestrație te apropii atât de mult de compozitor încât ai senzația că te identifici cu el. De aici truda mea de a simți ca Enescu, deși a trebuit să mă mulțumesc cu parcurgerea a numai jumătate din drum. E vorba mai mult decât de afinități. Procesul e asemănător cu acela al interpretării, care e domeniul tău. Cum poți cânta o sonată solo de Bach la vioară fără să încerci să te identifici cu autorul în aflarea "adevărului", cum îl numea Celibidache. Cum pot să găsesc combinația instrumentală potrivită fără a avea siguranța că am intuit intenția compozitorului dintr-un moment sau altul. Au fost situații când m-am lăsat păgubaș întrerupând orchestrarea unei lucrări pentru faptul că nu îi aflam sensul sau, mai simplu, fiindcă nu o înțelegeam îndeajuns. În schimb, lucrând la *Marea Fugă* am avut momente în care credeam că sunt chiar Beethoven. Nu poți orchestra veridic dacă nu simți că ai fi putut să fi scris tu însuși lucrarea respectivă. Așadar, e vorba mai mult decât despre simple afinități.

**- Am putea compara muzica lui Respighi sau a lui Debussy, potrivit caracterizării tale, cu pictura impresionistă în care impresia coloristică domină și desenul și subiectul? Ți se pare cumva această muzică o "formă fără fond", ca în celebra teorie maioresciană?**

- Comparația cu pictura impresionistă nu e deloc forțată, mai ales în ceea ce-l privește pe Respighi, și nu numai pe el. Culoarea are rolul esențial, conturul și forma rămânând secundare. Asta nu înseamnă neapărat "formă fără fond", ci mai degrabă o ierarhizare diferită a elementelor. După părerea mea, un tablou impresionist nu trebuie catalogat drept formal numai pentru că desenul este subordonat culorii.

**- Dar orchestrația, ce reprezintă ea de fapt pentru o muzică, o haină pe care o poți schimba cu alta, după plac, sau ca făcând parte din însăși corpul muzicii, așa cum ar fi fața cu ochii, nasul și gura?**

- Orchestrația nu e pur și simplu o haină pe care o schimbi cu alta când te plictisești de ea. E o parte integrantă a lucrării și de aici vine greutatea în a găsi instrumentația potrivită atunci când îi abordezi pe clasici. E ca o sabie cu două tăișuri, nu poți face abstracție de gustul și de maniera ta proprie, dar în același timp ești obligat să te apropii cât mai mult cu putință de stilul compozitorului a cărui lucrare ai ales s-o orchestrezi. Rezultatul e un compromis, fiindcă se împletesc în mod fatal caracteristicile stilistice și ale compozitorului și ale orchestratorului. În cazul ideal ele conviețuiesc armonios.

**- În consecință, crezi că o orchestrație izbutită este un act de creație?**

- Eu cred că este un act de "re-creație", de revalorificare a unui opus. Îl prezinți în altă ipostază, îi dai o altă înfățișare, și dacă lucrul e bine făcut, cu meșteșug și cu imaginație, atunci ai șansa să adaugi ceva la valoarea operei. Dar tot atât de bine poți să și strici!

Când am vorbit de preferințele mele printre orchestratorii secolului XX (sau mai restrâns: despre compozitori-orchestratori), am cam expedit comentariul și aș vrea să mai adaug ceva.



Unul dintre cei mai originali compozitori și orchestratori ai secolului trecut, pe nedrept subestimat și prea puțin cântat, mi se pare Leos Janacek. Limbajul său se apropie mult de cel al lui Bartok, dar e mult mai sălbatic, mai teluric. Are pe deasupra niște idei formale, și mai ales de orchestrație, senzaționale, pline de imaginație și de neprevăzut. Aș aminti acum doar opera *Jenufa* și în special *Sinfonietta*, pe care am dirijat-o deseori cu reînnoită fascinație pentru coloristica sa unică, nemaîntâlnită. Muzica lui modală și neastâmpărul ritmic par să vină din niște izvoare familiare nouă românilor.

L-am admirat, de asemenea, pe Messiaen pentru imensa bogăție coloristică a muzicii sale (pe lângă contribuțiile sale neprețuite la emanciparea scriiturii modale moderne). Cât de luxuriant și inspirat totodată sunt orchestrate piesele sale *Les Oiseaux exotiques* și strania *Turangalâla*, unde soluțiile combinatorii din orchestră ajung parcă la saturație. Lasă impresia că nu se mai poate inventa nimic în materie de fantezie orchestrală. Exemplele ar putea continua, desigur.

**- Te încumeți să orchestrezi lucrări de Frescobaldi, Bach, Beethoven și Enescu, studiindu-le cu răbdare muzica și încercând să o servești prin demersul tău, ceea ce și izbutești întrutotul, după părerea mea. De ce o faci, crezi că muzica aceasta mai are vreun viitor? Întrebarea mea e îndreptățită de ruptura tot mai pronunțată a muzicii de trecutul ei, constatare pe care o poate face oricine frecventează concertele de muzică nouă. O bună parte a muzicii contemporane și-a rătăcit publicul și se plânge, neîntemeiat zic eu, că e ostracizată într-un soi de rezervație asemănătoare celor în care sunt puse la păstrare animalele pe cale de dispariție. Ce părere ai?**

- Nu cred că suntem în măsură să facem pronosticuri despre viitorul muzicii lui Bach sau Beethoven. Această muzică are un trecut atât de bine stabilit încât e greu de crezut că va dispărea vreodată în viitor. Cine se înstrăinează de ea o face pe propria răspundere. O artă nouă nu s-a clădit niciodată decât pe fundamentele solide ale trecutului. Astfel că viitorul nu este numai al noii arte, ci și al aceleia verificate în timp de generațiile trecute, pe care cea contemporană se bazează.

Faptul că publicul care iubește muzica simfonică (sau **cultă**, cum i se mai spune, fără a fi un termen potrivit deoarece acest gen de muzică nu este numai simfonică, în timp ce altele nu sunt neapărat **inculte**) este din ce în ce mai restrâns și marginalizat nu mai e un secret, ci a devenit un fenomen prezent pe toate meridianele. În timp ce "arta" ieftină de tip *rap* câștigă teren în mod îngrijorător, cel puțin în America. În naivitatea mea, de care nu mă rușinez, mai cred că dacă vin măcar doi spectatori în sala de concert unde se cântă muzica mea, ori a colegilor mei, merită și are sens să compun și să dirijez în continuare așa-zisa muzică simfonică.

Cât despre prezența viitoare a lui Bach sau Beethoven în sălile de concert, ei au aceeași șansă ca și Shakespeare pe scenele teatrelor lumii și a lui Rafael în sălile marilor muzee.