

Eugen - Petre Sandu

**ASPECTE COMONISTICE
ȘI ORCHESTRALE ÎN CREAȚIA LUI
RICHARD STRAUSS**



**EDITURA UNIVERSITARIA
CRAIOVA, 2012**

Aspecte componistice și orchestrale în creația lui Richard Strauss

Eugen-Petre Sandu

Motto:

“Viața nu-i decât umbra care trece –
un biet actor care timp de un ceas
se plimbă și se agită pe scenă și pe care,
după aceea, nu-l mai auzi; este o istorie
povestită de un idiot – plină de zgomot și de furt
și care nu are nici un sens.”

Am preferat să deschid investigațiile mele asupra poemelor simfonice ale lui Richard Strauss, cu transcrierea versurilor lui Shakespeare din Machebeth, versuri pe care Hector Berlioz le-a citat la începutul și la sfârșitul memoriilor sale.

Legând analiza mea asupra poemelor lui Richard Strauss, de numele lui Hector Berlioz, nu fac decât să leg o manieră componistică practică de romantismul târziu și postromantismul sfârșitului de secol XIX, de începuturile romantismului, debuturi definite într-o manieră fără echivoc de însuși crezul estetic a lui Berlioz din anul 1830, publicată în “Le cerres pendant” sub titlul “Despre muzica clasică și cea dramatică.

În acest articol, Berlioz – după ce declară că muzica este “cea mai liberă dintre arte” și afirmă că “nu există decât efecte pe care trebuie să știi să le întrebuințezi”, definește forma cea mai înaltă spre care tinde “perfecționarea” introdusă de Weber și Beethoven ca fiind genul instrumental expresiv, adică o “muzică fără ajutorul cuvintelor” care să-i precizeze expresia; “limbajul muzicii devine atunci extrem de vag și prin aceasta chiar câștigă mai multă putere asupra ființelor înzestrate cu imaginație”, lucru ce produce acele efecte extraordinare, emoții inexprimabile cuprinse în operele celor doi compozitori amintiți.

Acest crez esthetic a fost realizat de Berlioz numai în două lucrări de dimensiuni importante: în *Simfonia Fantastică* și în *Harold în Italia*. Estetica berlioziană, expusă în articolul amintit este precizată practic de *Simfonia Fantastică* a cărei apariție înseamnă actul de naștere al “muzicii programatice” și a muzicii descriptive.

În opoziție cu “muzica fără program”, muzica programatică are ca suport o acțiune pe care o transpune în imagini sonore ce se folosește de la imitația plată la simbolică subtilă – toată gama posibilităților de expunere a unei idei sau a unei imagini, a unui sentiment sau a unui fapt pe care o are lumea sunetelor.

Am insistat atât de mult asupra esteticii berlioziene pentru faptul că opera lui Berlioz, care a revoluționat muzica în momentul apariției ei, este inepuizabilă în invenții, descoperiri îndrăznețe, savante, la care au făcut apel compozitorii veniți după el, amplificându-le și perfecționându-le până în a le face câteodată greu de recunoscut, dar nu mai puțin prezente în muzica modernă al cărui aspect ar fi fost cu siguranță altul dacă nu ar fi existat Berlioz.

Amploarea sonoră a orchestrelor actuale, importanța coloritului orchestral în muzica modernă, muzica programată, varietatea ritmică și chiar apelul la inspirația folclorică, au fost inițiate de opera lui Berlioz și caracterizează compozițiile muzicale ale secolului XX.

Școli întregi în muzică îl conșidează pe Berlioz ca pe inițiatorul lor: Wagner și wagnerienii – în frunte cu Rihard Strauss – muzica rusă a “Grupului celor cinci” ca și a lui Ceaikovski – care a știut să întrebuințeze lucrările berlioziene în realizarea melosului pe care îl oferea tezaurul folclorului slav.

Dacă Berlioz apare ca un inventator, este pur și simplu pentru că a împins până la consecințele sale extreme spiritul de cucerire și de revoluție care caracterizează mișcarea romantică.

Se poate afirma fără a greși câtuși de puțin că muzica, fără estetica berlioziiană ar fi avut un cu totul alt aspect, iar că în istoria muzicii sunt puține nume care să poată fi comparate cu acela a lui Berlioz în ceea ce privește deschiderea de perspective noi, îndreptarea pe căi necunoscute sau chiar schimbarea sensului însuși a unei activități tot atât de vechi cât și civilizația umană.

Pentru a înțelege însă mai bine curgerea întregii evoluții a operei muzicale a secolului al XIX, consider că nu este lipsit de importanță să aruncăm o privire sumară asupra începuturilor erei romantice în muzică, atunci când clasicismul de spirit romantic și romantismul de spirit clasic se aflau încă în plină afirmare, în ambianța interdependenței, convergenței, singularizării sau osmozei realizărilor strălucitoare în interiorul primului pătrar de veac XIX.

*

*

*

În primele trei decenii ale secolului al XIX-lea, în muzică a trebuit să apară un suflu de înnoire care nu vizează însă o mutație hotărâtoare față de clasicismul vienez, dar caută să atribuie acestuia sensuri noi, până atunci existente, însă fără rol preponderent în ceea ce privește arta componistică și interpretativă.

Aș putea spune deci că muzica secolului al XIX-lea, respectiv ceea ce numim romantismul în muzică apare nu ca un nou sistem ce ar avea puține afinități cu clasicismul, ci ca un „fenomen de integrare”, ca o încărcătură pasională subiectivizantă, ca o dorință de convertire a unor categorii obiective în categorii subiective, implicațiile de ordin stilistic și de structură ancorându-se cu necesitate în conceptul clasic.

Muzicologul Alfred Hoffmann sugerează concluzia, că romantismul ca atitudine în muzică nu constituie o problemă de ordinul stilului și formei ci mai degrabă a conținutului de expresie, a sentimentului, a trăirii umane desluite în desfășurarea discursului muzical.

Romanticul – ca efect, stare, aspirație, mod de organizare și manifestare – ține de clasicul, de tradiția clasică făurită și înnoită. Acest lucru trebuie subliniat deoarece Brahms, fără a-și expune în vreun fel concepția sa, a rămas un clasic a cărui operă este în același timp și de esență romantică dar și de formă clasică.

S-ar putea spune că ceea ce a făcut Wagner cu sistemul tonal – aducându-l la limita stabilității sale – același lucru l-a făcut Brahms în ceea ce se înțelege prin clasicism în privința formei. Desigur, secolul al XIX-lea este străbătut de curente pro și anti romantice astfel că spre jumătatea secolului al XIX-lea muzica ajunsese oarecum în impas. Distanțarea față de subiectivismul precumpănitor, față de lipsa de măsură în etalarea și programatizarea trăirilor, se face remarcată prin curente clasiciste.

La polul opus apare reacția prin simfonia programatică (Berlioz, Liszt), prin poemul simfonic și genurile vocal instrumentale. Ca o paranteză, se poate spune că

Liszt a fost primul compozitor care a introdus termenul de *poem simfonic* pentru lucrări dintr-o singură parte și care au la bază un program. Termenul de *poem* l-a împrumutat din literatură, adăugându-l pe cel de *simfonic*, ceea ce înseamnă pentru el că la baza lucrării trebuie să existe o concepție simfonică.

Poemele simfonice se scriu numai pentru formații orchestrare și au o formă liberă sau de lied, sonată, rondo, temă cu variațiuni, fantezie, etc..

Contrarietatea dintre muzica absolută și cea programatică se adâncește în același timp dar și se atenuează, diminuare pe care o găsim în primul rând la Brahms. Conflictul dintre estetica formei și estetica conținutului a cuprins gândirea muzicală din acea vreme, iar multitudinea punctelor de vedere asupra semnificațiilor muzicii și gândirii componistice a ajuns către jumătatea secolului al XIX-lea la o situație încât critica muzicală se impunea ca ceva vital pentru viitorul muzicii.

În anul 1844 Franz Brendel preia conducerea muzicală a revistei fondată de Schumann și astfel treptat școala lisztiană, noua școală germană ca și cea pariziană inclusiv viziunea wagneriană asupra muzicii se impun în centrul atenției.

Prin studiile sale, Brendel a expus nu numai o metodologie de cercetare de muzicologie ci și o atentă analiză a prefacerilor ce au apărut în genurile muzicale, a relației dintre structură și semnificație, între conținut și formă. Brendel devenind adeptul muzicii programatice concepută ca singura viabilă în ceea ce privește muzica orchestrală în special, declanșează indirect în 1860 „declarația antibrendiană” semnată de Brahms și alții.

Muzica viitorului produsese neînțelegeri inutile, diferite grupări de poziție ce au dus la mistuirea și ignorarea unor forțe de creație. Coexistența unor elemente contrare, persistente în înfățișări multiple, nediferențiabile, într-o muzică supusă prefacerilor, ca de pildă oscilațiile și opozițiile dintre emoțional – rațional, concret – abstract, real – fantastic, pregnant – nedefinit, subiectiv – obiectiv, explicit –

implicit, romantic – clasic, ficțiune – adevăr, programatic – neprogramatic, popular – cult, laic – mistic, a făcut ca precizările intenționale mai riguroase în ceea ce privește teoria conținutului, să păstreze un grad apreciabil de relativitate, fapt care se remarcă pretutindeni în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, contribuind în chip hotărâtor la mărirea dificultăților privitoare la determinarea semnificațiilor muzicii romantice și neromantice.

Pe planul formei muzicale, unde se urmărise insistent reprofilarea și înnoirea structurală sub imperativul conținutului, procesul de creație evidențiază momente de stagnare ca și stări limitative. Echilibrarea ciclului de mișcări se impunea cu stringență. Din această cauză, definiția formei migrează spre o generalitate surprinzătoare, explicabilă, spre o libertate neângrădită, de obârșie romantică, fapt care va fi supus unor revizuri atente, tocmai în creația compozitorilor de primă importanță în domeniile muzicii simfonice și de cameră.

Brendel, coalizând cu gândirea lui Wagner asupra formei spune: „forma nu este nicidecum un lucru existent pentru sine, finit odată pentru totdeauna. Cu fiecare ideal nou de frumos, se schimbă și forma precum se confirmă de-a lungul tuturor epocilor anterioare din istoria artei sunetelor și numai din acest punct de vedere poate fi lămurită problema. Dacă avem un conținut frumos, dacă opera este în stare să satisfacă principala condiție a întregii arte, de a produce o impresie artistică pură, forma este justificată oricare ar fi ea”.

Tot Brendel spune relativ la relația dintre conținut și formă, la domeniul simfoniei cu program următoarele: „conținutului poetic i se asigură o participare egală în formarea piesei sonore, păstrând totodată însă, pe de altă parte muzicii instrumentale dreptul ei neînstrăinabil, prin corelația logică a travaliului tematic”.

Paralel cu genurile muzicale de mare amploare monumentală ce se dezvoltă în acest secol, legitatea genurilor și formelor clasice se menține, iar simfonia de tradiție clasică, cu universul ei muzical în sine legitimat, dar pe de altă parte cu

mesajul ei de adâncă pasionalitate și inspirație umană, de intensă trăire și senină contemplație, cunoaște în cea de-a două jumătate a secolului al XIX-lea o mare înflorire. Renașterea simfoniei denotă pe de o parte o reacție fertilă, în lanț, față de înstrăinarea literaturizată a muzicii; ea reprezintă o ripostă hotărâtă, necesară, dar pe de altă parte evidențiază ca reflex în interioritatea desfășurării simfonice – accentuarea atitudinii poetizante, prin configurarea înnoitei poetici sonore, de natură romantic-universalistă, îndreptată spre dobândirea unui acordaj fin și infinit variabil dintre elementele de ordin subiectiv și obiectiv pe planul conținutului.

Muzica simfonică programatică ocupă încă din anul 1830 odată cu apariția *Simfoniei fantastice* a lui Berlioz, un loc deosebit de important în literatura muzicală a vremii până în 1866 când apare *Simfonia Manfred* a lui P.I.Ceaikovski, după care se revine la un descriptivism sonor. Alte simfonii, *Dante* și *Faust* de Liszt se apropie de genul poemului simfonic programatic. Pe de altă parte, genul uverturii programatice romantice ce debutase cu *Visul unei nopți de vară* (1825) de Mendelsohn Bartholdy, evoluează până la preludiul la *Tristan și Isolda* (1859) de Richard Wagner, una dintre cele mai desăvârșite creații în ceea ce privește drama psihologică în arta sunetelor, acea melodie infinită ec comunică cu înaltul trăirilor umane de mare densitate, reprezentând astfel una din culmile simfonismului romantic.

Romeo și Julieta a lui Ceaikovski (1890) cu multe momente descriptiv-naturaliste apare într-o ipostază în care uvertura și poemul simfonic se întrepătrund. Totodată, suita programatică ajunge la o strălucire astrală prin *Șeherezada* (1888) de Rimski Korsakov și prin *Nocturnele* sau cele trei schițe simfonice reunite în *Marea* de Debussy.

Față de acest tumult de creații programatice de esență romantică i se opune în mod firesc o muzică simfonică neprogramatică. Desigur genul cameral este aproape în totalitate neprogramatic, însă acestui tip i se alătură tot în același sens întreaga

muzică de concert, mulțimea concertelor pentru un instrument solistic cu acompaniament de orchestră creat în secolul al XIX-lea de la Chopin până la Brahms. Pe acest drum concertul instrumental se transformă în simfonie concertantă cu pian obligat sau cu solo de vioară etc.

Pe fundalul acestor realități, înțelegem ascendența simfoniei în sine legitimată ca specie supremă a muzicii instrumentale, păstrătoare a conceptului de forme severe, față de genurile programatice, promotoarele conceptului de **forme libere**.

Marea aventură a muzicii simfonice programatice de natură romantică, începută cutezător de vizionarul Berlioz prin *Simfonia Fantastică*, avea să continue stăruitor și cu rezultate excepționale pe drumuri pline de meandre până la *Simfonia Manfred* de P.I.Ceaikovski, pentru a urma un curs de revenire spre un descriptivism sonor, în care sentimentul naturii ca trăsătură realistă predomină prin *Simfonia I Titanul* (1888) de Mahler și *Simfonia Alpilor* (1918) de Richard Strauss. *Simfonia Faust* (1855) în trei mișcări denumite de autor „portrete de caracter,, după Ghoete și *Simfonia Dante* (1856) de Liszt – în două mișcări *Inferno* și *Purgatorio* după *Divina Comedie* de Dante – se apropie în fond de genul poemului simfonic, programatic prin excelență simbolizat prin *Mazeppa*, *Preludiile*, *Tasso*, *Lamento e trionfe* de același compozitor, definitive în anul 1854.

Alte modele de natură programatică apar prin ciclul de poeme simfonice *Patria mea* (1874-1879) de Bedrich Smetana prin poemul simfonic *Sadko* (1867-1891) de Rimski Korsakov și tot în acest gen se încadrează *Don Juan* (1889), *Poznele vesele ale lui Till Eulenspiegel* (1895) ca și *Don Quihote*, *Variațiuni fantastice asupra unei teme cu caracter cavaleresc* (1898), *Macbeth* (1887), *Moarte și transfigurație* (1889), *Așa grăit-a Zarathustra* (1896), *O viață de erou* (1898) de Richard Strauss.