

VIETILE MARILOR COMPOZITORI

VOLUMUL 2

Traducere: Anca Irina Ionescu

Editura ORIZONTURI

Cuprins

20. Maestrul liedului Hugo Wolf	7
21. Vals, cancan și satiră Strauss, Offenbach, Sullivan	14
22. Faust și Opera franceză De la Gounod la Saint-Saëns	34
23. Școala națională rusă și grupul Celor Cinci De la Glinka la Rimski-Korsakov	52
24. Emotivitatea supraîncărcată Piotr Ilici Ceaikovski	74
25. Din Cehia până în Spania Școlile naționale europene	87
26. Cromatism și sensibilitate De la Franck la Fauré	113
27. Numai pentru teatru Giacomo Puccini	128
28. Coda lungă a romanticismului Richard Strauss	139
29. Religie, misticism și retrospection Bruckner, Mahler, Reger	155
30. Simbolism și impresionism Claude Debussy	172
31. Eleganța galică și Noua Generație Maurice Ravel și Cei Șase	185
32. Cameleonul Igor Stravinski	199
33. Renașterea engleză Elgar, Delius, Vaughan Williams	213
34. Misticism și melancolie Skreabin și Rahmaninov	233

Relect pentru oameni de cărți

35. Pe vremea sovieticilor Prokofiev și Šostakovici	249
36. Neoclasicismul german Busoni, Weill, Hindemith	264
37. Afirmarea tradiției americane De la Gottschalk la Copland	275
38. Maghiarul inflexibil, care nu acceptă compromisurile Béla Bartók	295
39. A doua școală vieneză Schoenberg, Berg, Webern	307
40. Mișcarea serială internațională De la Varèse la Messiaen	327
41. Noul eclectism De la Carter la minimaliști	344

Hugo Wolf

Hugo Wolf, exponentul liedului

Ochi negri arzători și hipnotici.



Anul morții lui Brahms a marcat și dispariția ciudatului Hugo Wolf de pe scena locală. Cel mai mare compozitor de lieduri al vremii sale și, spun unii, al tuturor timpurilor a fost internat într-un sanatoriu – denumire eufemistică pentru azilul de nebuni. Wolf arseșe ca o flacără și chiar dacă sistemul lui nervos nu ar fi fost afectat de sifilisul pe care îl contractase la vârstă de șaptesprezece ani, era genul de maniac depresiv care în niciun caz nu ar fi putut să supraviețuiască mult timp. Există câteva fotografii ale lui Wolf și toate arată cam la fel. Privește spre fotograf cu ochii aceia negri, arzători

și hipnotici menționați de numeroși contemporani, îmbrăcat de obicei într-o jachetă de catifea și cu o cravată de artist: zvelt, chipeș, aristocratic, fără zâmbet pe buze, frământat. Arăta și era un om neobișnuit. În răstimpul câtorva ani, această ființă chinuită a lăsat lumii o moștenire care a dus arta liedului german la cel mai înalt nivel atins vreodată.

A compus și alte lucrări, nu numai lieduri. Există o operă interesantă, *Coregidor*, care nu a fost pusă aproape niciodată în scenă. Mai sunt și câteva lucrări corale, un cvartet lung pentru coarde, *Serenada italiană* pentru un cvartet de coarde (lărgită ulterior pentru o orchestră de coarde), câteva piese pentru pian și un lung poem simfonic numit *Penthesilea*, pe care nu-l cunoaște aproape nimeni. Dar puțina faimă de care s-a bucurat în timpul vieții și-a câștigat-o în calitate de compozitor de lieduri și tot în această ipostază a supraviețuit până în zilele noastre.

Wolf, rebelul care a dus o viață atât de furtunoasă, de boem nemulțumit, geniul care a murit nebun la vîrsta de patruzeci și trei de ani, a condus o orientare muzicală cu forță și precizia unei raze laser. În cele 242 de lieduri ale sale întâlnim adesea o seninătate în totală contradicție cu viața pe care o ducea. Puțini compozitori au avut un simț atât de acut al poeziei. S-a subliniat adesea că, în timp ce marii autori de lieduri precum Schubert, Schumann și Brahms s-au remarcat printr-un simț special al poeziei, Wolf a fost un poet care gândeau în termeni muzicali. Nu este nevoie să mai amintim de marea frumusețe a liedurilor germane de la Schubert până la Brahms. Dar cântecele lui Wolf sunt mai originale și mai avansate din punct de vedere armonic și au și mai mult miez, caracterizându-se printr-o corelație uimitoare între text și muzică. Wolf a transpus în practică ceea ce considera drept ideal compozitorul elisabetan de lieduri, Thomas Campion: a împerecheat cu dragoste cuvintele și notele. Wolf a realizat atât de bine această fuziune, încât pentru descrierea muzicii lui a fost folosită expresia „cântec psihologic“. O parte din această uluitoare îngemănare a cuvântului cu muzica – capacitatea de a evidenția punctul culminant al unui poem printr-o modulație neașteptată sau printr-un acompaniament care accentuează semnificația verbală, sau printr-o melodie care poate fi chiar anostă prin puritatea și corectitudinea ei – i se datoră lui Wagner, care a reprezentat idolul lui Wolf. Alte elemente fusese-ră preluate de la Liszt, ale cărui cântece profetice au fost pe nedrept neglijate de recitatori. În multe privințe, aceste lieduri ale lui Liszt le prefigurează pe cele ale lui Wolf.

S-ar putea ca admirarea lui Wolf pentru Liszt și Wagner și aversiunea față de Brahms să fi avut o motivație personală. Wolf s-a născut

la Windischgraz, în Styria (astăzi Slovenj Gradec din Slovenia), la 13 martie 1860. În pofida obiecțiilor tatălui său, a plecat de acasă în 1875 pentru a studia la Conservatorul din Viena. În timpul studenției sale, Wagner a vizitat Viena. Wolf avea pe atunci cincisprezece ani și a început să se învârtă pe lângă el, ba până la urmă și-a luat inima în dinți și i-a arătat marelui muzician câte ceva din ceea ce compusese el. Wagner era amuzat de felul în care îl idolatriza Tânărul și nu l-a îndepărtat cu o fluturare din mâna, aşa cum se pare că făcuse Brahms. Când l-a abordat pe Brahms, acesta i-a sugerat să studieze contrapunctul cu Nottebohm. Wolf era furios. „Numai pedanteria nord-germană a lui Brahms îl determină să mă dea pe mâna lui Nottebohm.“ Din acest moment, Brahms a devenit dușmanul lui. Wolf s-a răzbunat cu vîrf și îndesat în cei trei ani cât a fost critic muzical la *Wiener Salonblatt*.

Un prieten i-a făcut rost de această slujbă. Wolf, nervos și încordat, nu reușise până atunci să păstreze prea mult niciun serviciu. Și nici nu îzbutise să stea mai mult timp într-un loc. La școala din Windischgraz s-a plăcuit repede și a avut rezultate bune la singurul obiect care îl interesa, muzica. A părăsit Conservatorul de la Viena după numai doi ani, spunându-i lui Joseph Hellmesberger, directorul, că mai mult uita ceea ce știa decât învăța. Hellmesberger l-a exmatriculat imediat. Wolf a pretins întotdeauna că a plecat înainte să fie exmatriculat, deși un timp s-a gândit serios să intenteze proces Conservatorului. Nu a avut răbdare să dea lecții și când a încercat să o facă, n-a fost un profesor prea bun. În general a trăit pe spezele prietenilor, s-a mutat dintr-o locuință ieftină în alta și mai ieftină, s-a hrănit cu mâncarea trimisă de acasă. În calitate de asistent al dirijorului Karl Muck de la Salzburg, apoi de asistent al maestrului de cor de acolo, și-a făcut dușmani, a avut necazuri și a părăsit acea „cocină“, după cum o catalogase el. Probabil că nu era destul de bun pentru această slujbă. Dar se pare că îi plăcea munca de critic muzical și și-a făcut un renume în urma atacurilor violente îndreptate împotriva lui Brahms și a întregii societăți muzicale vieneze. Scria cu furie și cu venin: „Prin această compozиție – este vorba de Concertul în re minor de Brahms – suflă un aer atât de înghețat, de stătut și de putred că ți se taie răsuflarea. Poți chiar să răcești de-a binelea. Nesănătoasă substanță!“ Sau, despre Simfonie a patra a lui Brahms: „Incontestabil, n-a fost niciodată în stare să se ridice deasupra nivelului mediocrității, dar o asemenea nulitate, goliciune și ipocrizie ca cea care predomină în Simfonie în mi minor n-a mai apărut în nicio altă lucrare de-a lui. Arta de a compune fără idei și-a găsit fără îndoială reprezentantul cel mai valoros în Brahms“. S-ar putea foarte bine ca recenziile lui Wolf să fi fost un corectiv într-o

Vienă muzicală dominată de opinii conservatoare ale prietenului lui Brahms, Hanslick. și este tot atât de adevărat că opinii netemperate ale lui Wolf și propaganda lui nedomolită pentru Liszt și Wagner au reprezentat evident o frână în calea evoluției sale.

Faptul că era compozitor și critic îl punea într-o poziție dificilă. Pe de o parte ataca programele anostre și neinteresante (după părerea lui) ale Filarmonicii din Viena, iar pe de altă parte se ducea cu pălăria în mâna la membrii vestiți ai orchestrei, cum erau, de pildă, renumitul concertmaistru Arnold Rose, violonistul și violistul Sigismund Bachrich, pe care îi atacase dur în presă. Avea nevoie de sprijinul lor pentru ca lucrările sale să fie incluse în repertoriu; voia ca Filarmonica să-i cânte *Penthesilea*, iar Cvartetul Rose să-i interpreze propriul cvartet. Rose l-a lăsat să aștepte mai mult timp, apoi l-a expediat cu o scrisoare insultătoare: „Am parcurs cu multă atenție cvartetul dumneavoastră în re minor pentru coarde și am căzut de acord în unanimitate să vă-l lăsăm la portarul de la Operă. Vă rog să trimiteți cât mai curând după el ca nu cumva să-l arunce din greșeală. Cu cele mai cordiale salutări“. În cele din urmă, Filarmonica a început repetițiile la *Penthesilea* sub conducerea lui Hans Richter. Potrivit afirmațiilor lui Wolf, dirijorul a condus lucrarea până la sfârșit pentru că dorea să știe (așa declarase orchestra) cum arată lucrarea celui „care îndrăznea să scrie în felul acesta despre Maestrul Brahms“. Ulterior, Richter a negat că ar fi spus așa ceva, dar relatarea este considerată adevărată. În orice caz, Wolf era foarte naiv dacă își închipuia că un critic care îi atacase pe toți muzicienii va fi întâmpinat cu bunăvoiță de aceștia. Nu făcea decât să-și pună capul pe butuc. Wolf era lipsit de scrupule în activitatea sa de critic, folosind rubrica pentru a-și regla conturile cu adversarii. După eșecul cu *Penthesilea*, a jurat să se răzbune. „Am să public un articol despre Richter care îl va face și pe diavol să pălească.“ și s-a ținut de cuvânt.

Wolf a început să scrie lieduri în 1875, dar a ajuns la maturitatea creatoare treisprezece ani mai târziu. Din 1888 până în 1891 a compus peste 200 de lieduri pe versuri de Mörike, Eichendorff, Goethe, Geibel, Heyse și Keller. Din 1895 până în 1897 au urmat alte treizeci de lieduri. În 1897, mintea i s-a întunecat și și-a petrecut ultimii patru ani de viață la azil. În felul acesta, cariera lui de autor de lieduri se lărgează la şapte ani. Cele mai importante culegeri sunt cele cincizeci și trei de lieduri pe versuri de Mörike (publicate în 1889), *Poeziile lui Eichendorff* (1889), *Canționalul spaniol*, după Heyse și Geibel (1891), *Şase poezii de Keller* (1891), *Canționalul italian* după Paul Heyse (2 volume, 1892 și 1896) și *Trei poezii de Michelangelo* (1898). La

acestea se adaugă peste o sută de cântece miscelanee după Heine, Lenau, Chamisso și alții. Perioada lui de maturitate începe cu liedurile lui Mörike din 1888. Le-a scris cu febrilitate – câte două, uneori chiar trei pe zi. În trei luni a terminat patruzeci și trei de lieduri. Mai târziu, în același an, și-a îndreptat atenția spre Goethe și în trei luni și jumătate a compus cincizeci de cântece. Parcă era o forță din afară care îi lăua pana și o mânuia. Wolf știa că liedurile sunt bune. „În clipa de față scriu pentru posteritate. Lucrările acestea sunt capodopere.“ Era de-a dreptul amețit de liedurile lui și le descria de parcă ar fi fost îndrăgostit de ele: „*Erstes Liebeslied eines Mädchen* [Primul cântec de dragoste al unei fete] este de departe cel mai bun lucru pe care l-am făcut până acum... Muzica are o asemenea intensitate încât ar sfâșia și sistemul nervos al unui bloc de marmură“. Dar în ziua următoare scria: „Retrag părerea că *Erstes Liebeslied eines Mädchen* este lucrul cel mai bun, pentru că ceea ce am scris în dimineața aceasta, *Fussreise* [Plimbare pe jos], este net superior. Când auzi acest lied, nu ai decât o singură dorință – să mori“.

Aceste lieduri au fost imediat considerate lucrări însemnante de către un grup de cunoșători. Rosa Papier și Ferdinand Jäger au început să le cânte în public. În general, Wolf, care era un bun pianist, îi acompania. Chiar și dușmanii lui Wolf au fost de acord că aveau ceva deosebit. Muzica reprezenta un element nou în compozitia liedurilor. Unele dintre liedurile lui Wolf sunt asimilabile, desigur, cu cele ale lui Schubert, Schumann și Brahms. Dar există și altele dificile, în care secretul nu se dezvăluie la prima audiere. Pot părea austere, nemelodice, prea declamative. Este nevoie să asculti de mai multe ori anumite lieduri ale lui Wolf până când să ți se dezvăluie îmbinările măiestre și conținutul cu o expresivitate subtilă.

Wolf era de părere că forma poeziei trebuie să dicteze forma muzicală. A prezentat pe scurt această idee într-o scrisoare către Rosa Mayreder, libretista *Coregidorului*:

Este ceva macabru în această fuzionare intimă între poezie și muzică, în care, de fapt, caracterul macabru e definitoar pentru cea din urmă. Incontestabil, muzica are ceva de vampir în ea. Își prinde victimă în gheare și suge din ea tot săngele, până la ultima picătură. Sau putem să o comparăm și cu sugarul lacom, care cere mereu hrană de la mama lui și devine gras și îndesat, în timp ce frumusețea mamei lui pălește. Dar această comparație este valabilă numai în ceea ce privește efectul pe care muzica, împreună cu poezia, îl are asupra publicului... Nimic nu m-a șocat mai mult decât nedreptatea absolut nemotivată de a acorda întărietate uneia în detrimentul celeilalte...

În timpul acestui proces de absorbție, muzica s-a umplut de poezie și a dobândit contur. Cei mai mulți compozitori de lieduri au fost înțotdeauna interesati de melodia propriu-zisă. Wolf era preocupat de melodie numai în măsura în care aceasta era unul din elementele necesare pentru a scoate în evidență poezia. S-ar putea spune că fiecare lied al său este o mică pictură cu cuvinte. Fiecare este diferit; toate abundă în idei neașteptate. În liedul *Asta e pictat* descoperim concluzia liniștită și impresionantă acolo unde un compozitor cu mai puțină imaginație ar fi zdrăngănit la pian câteva acorduri după declarația de dragoste cu care se încheie poemul. Mai este apoi *Cine te-a chemat* aşadar, unde cântăreața spune ceva, în vreme ce acompaniamentul dă de înțeles că afirmațiile ei sunt false. Este apoi linia vocală aproape monotonă a liedului *Acum rătăcește, Maria*, unde acompaniamentul sugerează – foarte delicat, totuși persistent – un fel de plimbare haotică, fără întă. Urmează apoi *Binecuvântat să fie*, unde cuvintele *A făurit frumusețea* sunt învăluite într-o strălucire de glorie. Și ar mai fi ultimele trei lieduri compuse, *Liedurile Michelangelo*, unde cercul se închide: în *Adesea mă gândesc cu plăcere*, se aude o temă din *Maeștrii cântăreți* și în *Spune-mi, cum s-o câștig* un motiv din *Tristan*. În ultimele sale lieduri, Wolf a evocat marea influență muzicală a vremurilor sale și i-a adus un pios omagiu.

Cu opera a dat greș. În 1895 a început să lucreze la *Coregidorul*, cu donații din partea prietenilor care doreau să-l sprijine. Nu se putea dispensa de susținerea lor materială, pentru că niciodată în viața lui nu avusese o lețcaie. Nu poseda nici măcar o locuință. În efortul său de a îndrepta această situație, a recurs la tot soiul de idei nepractice. Printre ele s-a numărat și aceea de a emigra în Statele Unite, țară în care, aşa cum știau toți europenii, fiecare cetățean este milionar. Wolf spunea că are de gând să se stabilească în „țara aurului, pentru a-și întemeia acolo o viață decentă”. Bineînțeles că de aici nu a ieșit nimic. Ani de zile s-a mutat de la un prieten la altul și abia în 1896 și-a găsit un apartament propriu. S-a bucurat de el numai un an. Wolf, care a trăit pe spezele prietenilor, nu a ezitat să accepte bani de la ei ca să-și poată continua munca la propria operă. „Era și timpul! Era și timpul să-i treacă cuiva prin minte lucrul acesta. Statului ar trebui să-i revină obligația de a-i sprijini pe muzicieni și pe poeti.” Schubert, a cărui viață semăna cu cea a lui Wolf în multe privințe, spusese același lucru. Wolf a lucrat repede la opera *Coregidorul* și a terminat-o în patru săptămâni. O privea cu bucuria și entuziasmul care îi erau caracteristice. „Oamenii nu vor mai vorbi despre nimic altceva decât despre această operă. Mascagni, Humperdinck și toți ceilalți nu vor putea să reziste concurenței și vor dispărea.”

Coregidorul a fost prezentat în premieră la Mannheim în 1896 și s-a bucurat de un interes moderat. Curând după aceea s-a renunțat la ea și nu a mai figurat niciodată în repertoriul permanent. În anul următor, Wolf a înnebunit. Avea halucinații, se credea directorul Operei din Viena și mergea prin oraș spunând că Mahler fusese dat afară, iar el, Wolf, va reorganiza imediat compania. A dat buzna în casa cântărețului de operă Hermann Winkelmann, s-a prezentat drept noul director al Operei și a spus că dorește să lucreze în după-amiaza aceea cu el. Winkelmann a pretins că este chemat la telefon, a ieșit din încăpere și nu s-a mai întors. „O să aibă de suferit din cauza asta! Auzi, să refuze prima cerere a noului director“, a izbucnit Wolf. Prietenii s-au strâns în jurul lui, neștiind ce să facă, în vreme ce el le privea chipurile posomorâte. „Halal prieteni! Are și omul o realizare în viață și nu sunteți deloc bucuroși.“ Când a sosit trăsura de la azil, Wolf a crezut că urmează să fie dus la prințul Liechenstein, intendentul Operei, aşa că s-a îmbrăcat cu mare grijă. De la ospiciu a scris rapoarte detaliate, expunându-și planurile și analizând operele pe care avea de gând să le mai compună. Lucra la o operă, *Manuel Venegas*, când a fost internat. S-a păstrat numai un fragment. Externat în 1898, Wolf a rătăcit dintr-un loc în altul, a încercat să se sinucidă și a murit la azil la 22 februarie 1903. S-a executat o mască mortuară. Fața, fanatică și frumoasă, subțire, cu bărbia ascuțită, cu pomeții proeminente și ochii adânci și în orbite, seamănă cu chipul lui Don Quijote, aşa cum a fost el conceput de Doré.

Strauss, Offenbach, Sullivan

**Jacques Offenbach***Acet Mozart de pe
Champs-Elysées.***Johann Strauss jr.,
la începutul anilor '90
ai secolului XIX***Fabricantul de plăceri, dăruit de
Dumnezeu...*

Dacă etalonul calitativ al muzicii unui compozitor este longevitatea ei, cel puțin trei creatori de muzică ușoară din secolul al XIX-lea au supraviețuit timpului și modei, câștigându-și dreptul de a fi considerați nemuritori. Valsul și opereta vieneză a lui Johann Strauss jr., opera bufa a lui Jacques Offenbach și operetele lui Sir Arthur Sullivan mi se vor părea întotdeauna la fel de încântătoare, de pline de farmec și aducătoare de bucurie.

Meyerbeer este aproape uitat; Gounod trăiește, în esență, printr-o singură operă; nume cândva vestite, precum Goldmark, Rubinstein,

Heiler și Raff, mai sunt menționate doar în cărțile de istorie. Dar lumea continuă să fie încântată de lucrările lui Strauss, Offenbach și Sullivan.

Primul a fost valsul. și-a făcut apariția între 1770 și 1780. Aproape imediat a devenit o adevărată nebunie în Europa, nu numai la Viena, deși acolo a luat naștere. Michael Kelly, tenorul irlandez care a cântat la premiera mondială a operei lui Mozart *Nunta lui Figaro*, a remarcat această nebunie când și-a scris memoriile în 1826. „Pe vremea mea [în anii '80 ai secolului al XVIII-lea]“, notează el, „la Viena lumea dansa înnebunită; când se apropia Carnavalul, pretutindeni domnea veselia... Dorința doamnelor vieneze de a dansa și de a se duce la balurile mascate era aşa de mare încât nimic nu putea să le împiedice să se bucure de distractia lor preferată.“ Kelly citează un aranjament vienez cu totul ieșit din comun, care vine să confirme afirmațiile lui. Nebunia era atât de atotcuprinzătoare, spunea el, încât „pentru doamnele de familie care nu puteau fi convinse să stea acasă se pregăteau apartamente speciale, cu toate dotările, chiar și pentru a naște, dacă, din nefericire, ar fi fost nevoie“. Kelly, un cunoșător în materie, considera că doamnele vieneze sunt foarte grațioase; „dar în ce mă privește, cred că să valsezi de la ora zece seara până la șapte dimineața, să te învârtești mereu, este cât se poate de obositor pentru ochi și pentru ureche“.

Evident că valsul a devenit o marfă și, pe tot parcursul secolului al XIX-lea, chiar și cei mai mari compozitori au contribuit la satisfacerea cererii, lăsând mândria la o parte; precedentul se crease mai demult. Chiar și în perioada elisabetană au existat compozitori care au furnizat asiduu muzică de dans unui public încântat. și Haydn și Mozart au scris multă muzică de dans. Schubert a scris câteva volume de valsuri pentru a satisface cererea de-a dreptul nebunească. *Invitația la dans* pentru pian solo (a fost orchestrată mai târziu de Berlioz) de Weber a introdus valsul de concert. Chopin a scris valsuri idealizate, care nu erau destinate dansului. Brahms a contribuit și el cu un set de valsuri pentru pian și două pentru cvartet vocal. Dvořák a scris și el câteva valsuri încântătoare, Richard Strauss a folosit foarte mult valsul în *Cavalerul rozelor*. Ravel a scris un mare vals pentru orchestră și un set pentru pian, numit *Valsuri nobile și sentimentale*. Debussy a compus nenumărate valsuri. Până și în posomorâta operă *Wozzeck* de Berg descoperim un vals.

Imediat după apariția valsului s-au auzit strigăte de protest la adresa imoralității lui. Primul lui exponent era Johann Strauss-tatăl și el a fost imediat pus la zid de popoarele puritane. „Acest diavol de origine germană, lipsit de grătie, delicate și curătenie, acest obicei

dezgustător”, tună o publicație englezescă, referindu-se nu la Strauss, ci la vals ca atare. Dar valul era ireversibil, „în fiecare casă, pe fiecare pian din Viena” scria un ziarist francez în 1852, „se află valsurile lui Strauss.” De astă dată se referea la Strauss jr. „A scris peste 200 de valsuri, toate sunt cântate, fredonate și dansate în întreaga Europă. Plebeia și aristocrația le fredonează în mod egal; orchestrele le cântă. Ne întâlnim cu ele pe stradă, la bal, în grădină, la teatru. Vienezii, dansând, îl poartă în triumf pe umerii lor și strigă «Strauss și numai Strauss!» Restul Europei reia ecoul și refrenul se aude și aici «Strauss și numai Strauss!»“

Dar valsul nu reprezenta numai o formă de distracție și cei mai buni muzicieni erau foarte impresionați de ceea ce făcea Strauss senior. Berlioz a vizitat Viena în 1845 și a avut multe de spus despre inovațiile tehnice introduse de vals și de celelalte melodii de dans. În *Memoriile* sale a dedicat un amplu paragraf acestui subiect:

În Sala Reduta se organizează frecvent baluri în timpul sezonului de iarnă. Aici, tineretul din Viena își dă frâu liber pasiunii pentru dans... Am petrecut nopți întregi privindu-i pe acești incomparabili dansatori, admirând precizia coregrafică a cadrilurilor – două sute de oameni, toți în același timp, însirați de-a lungul a două linii lungi – și caracterul vioi al dansurilor, care nu au egal în privința originalității și a execuției decât, poate, în Ungaria. Și acolo se află și Strauss, care dirjează splendida sa orchestră; câteodată, atunci când unul din valsurile pe care le scrie în mod special pentru fiecare bal are un succes deosebit, dansatorii se opresc și aplaudă, iar doamnele se duc la podiumul lui și îl aruncă buchetele și cu toții strigă „bis” și îl fac să reia finalul cadrilului (căci dansul nu este gelos și îl permite muzicii să-și ia partea cuvenită de glorie și amuzament). Și mi se pare firesc; pentru că Strauss este un artist. Nu se știe exact ce influență a exercitat deja asupra gustului muzical european, în ansamblu, prin introducerea ritmurilor încrucișate în vals. (Efectul lor asupra dansatorilor a fost foarte stimulativ, determinându-i să inventeze un vals în doi pași, deși muzica ține ritmul de trei pași.) Dacă publicul din afara Germaniei va reuși vreodată să aprecieze extraordinarul farmec care poate rezulta uneori din ritmurile combinate și contrastante, acest lucru îl se va datora lui. Minunile lui Beethoven în acest sens sunt accesibile doar unui auditoriu restrâns. Dar Strauss face apel în mod deliberat la un public larg; și, copiindu-l pe el, numeroșii săi imitatori contribuie la răspândirea influenței lui.

Chiar și Henry Fothergill Chorley, conservatorul corpolent, acest Colonel Blimp al criticii muzicale, a recunoscut cu un mormăit că muzica

lui are o oarecare valoare. A ascultat orchestra condusă de Strauss în 1844 și a decis că acest vals, dirijat de maestrul vienez, conține „un adevar la care toți muzicienii trebuie să reflecteze“. Chorley nu mai auzise niciodată o asemenea varietate și subtilitate în cântecul orchestral. Și nu mai ascultase un gen de muzică ce putea fi interpretată atât de frumos. „Maniera în care pauzele și respirațiile pot da viață unei mișcări, fără ca aceasta să se fragmenteze, ar trebui studiată de compozitorii de muzică simfonică.“

Chorley se referea la orchestra lui Strauss senior și avea dreptate. Interpretarea orchestrală, aşa cum este ea înțeleasă astăzi, se afla abia în fașă la începutul anilor '40 ai secolului XIX. Pe atunci, fenomenul reprezentat de dirijorul autocrat, figura paternă care, prin forța personalității sale, frângă voința muzicienilor individuali, reunindu-i într-un ansamblu unitar, abia începea să se afirme. Mai înainte fusese o conducere împărtită între primul violonist și pianist, care dirijau pe rând orchestra. Dirijorii timpurii ca Weber, Spohr, Spontini, Mendelssohn, Wagner, Berlioz, François Habeneck (care a înființat Concertele Conservatorului în 1828) începuseră să renunțe la sistemul acestei conduceri împărtite, dar chiar și la sfârșitul anilor 1840, majoritatea orchestrelor din Europa erau niște ansambluri neînchegate, care nu dădeau foarte multe concerte într-o stagiune. Cea mai bună orchestră din Franța din anii 1840, orchestra Conservatorului, putea fi auzită numai de șase ori pe an. În toată Europa erau poate șase orchestre care exersau serios. Celealte prezintau un gen de disciplină, intonație, ansamblu și interpretare care nu ar fi acceptate astăzi. Anii 1850 aveau să marcheze creșterea și dezvoltarea orchestrei simfonice care se va transforma într-un grup puternic și eficient; dar în anii '40 – putem spune fără teamă de a greși – orchestrele de dans din Paris și din Viena prezintau un grad de virtuozitate unic la vremea respectivă. Muzicieni ca cei doi Strauss de la Viena și Napoléon Musard de la Paris alegeau un grup selecționat de instrumentiști, îi pregăteau și îi puneau apoi să exerseze în fiecare seară. Nu e de mirare că ajunseseră superiori orchestrei simfonice. În plus, erau conduse de despoți care nu acceptau niciun fel de abateri. Adam Carse, cercetătorul englez care a studiat viața orchestrală de la începutul secolului al XIX-lea, a subliniat că Musard și Strauss sr. au fost primii dirijori moderni, în sensul actual al cuvântului, căci atunci când Habeneck sau Mendelssohn dirijau o orchestră, publicul venea ca să asculte muzica; dar când dirijau Musard sau Strauss, publicul venea ca să-i audă și să-i vadă pe ei.

Johan Strauss sr. s-a născut la Viena la 14 martie 1804. A început să cânte la vioară încă din copilărie și la vîrstă de cincisprezece