

ESEURI

Un meloman insolit se destăinuie (IV)

George Bălan

(continuare din Revista Muzica nr. 4 / 2019)

IV

„DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE!”

La începutul anilor şaizeci am simţit pentru prima oară ca pe o adevărată provocare fenomenul care era numit într-un fel foarte generic „muzica modernă”, şi asta pentru simplul motiv că-mi descopeream, în această privinţă, o ignoranţă pe care n-o mai puteam tolera. Contactele mele la Moscova cu mai mulţi studenţi veniţi din Occident contribuiseră în mod esenţial la conştientizarea mea asupra acestei lipse. Ceea ce cunoşteam şi iubeam în muzică privea epocile preclasică, clasică şi romantică. Cultura mea muzicală se oprea, din punct de vedere istoric, la Ceaikovski, deci la sfârşitul secolului XIX, fără să pot spune că mă familiarizasem cu ceea ce era mai semnificativ la contemporanii lui europeni. Iar ceea ce urma constituia pentru mine o enormă gaură neagră cu mici găuri albe reprezentând mai ales cele câteva simfonii de Şostakovici care se puteau găsi înregistrate. Acestea mă convinseseră mai curând pe cale emoţională şi nu fiindcă le-aş fi înţeles limbajul. Pe de altă parte, Occidentul pune sub semnul întrebării modernitatea lor, compozitorul fiind ţinut să facă prea multe concesii tradiţiilor. Nu mă simţeam în largul meu să meditez asupra acestui fapt, îmi lipseau cunoştinţele necesare pentru o apreciere comparată.

Şi nu fără motiv. În întregul bloc al ţărilor comuniste evoluţia muzicii post wagneriene era oficial foarte prost văzută,

Însuși Wagner nescăpând decât parțial de anatema estetică. Cu el ar fi început așa zisa decadentă, care, se spunea, desfigurase luminosul chip al muzicii clasice: melodiile cu contururi nobile și cantabile fuseseră înlocuite de sonorități urâte și zgomotoase, de cercetări pur formale, etichetate global drept „formaliste”. Formalismul devenise simbolul ideologic al oricărei muzici opuse nevoilor muzicale ale poporului, ciomagul cu care în Rusia sovietică se dăduse o lovitură teribilă inspirației unor mari muzicieni ca Șostakovici, Prokofiev, Hacıaturian. Într-adevăr, în urma unei răsunătoare adunări a compozitorilor sovietici, în februarie 1948, Partidul comunist al marelui imperiu roșu emisese un document unde era condamnată întreaga această evoluție a limbajului muzical, creând astfel un climat de teroare printre compozitorii nu numai din Uniunea Sovietică, ci și din toate țările satelit. Occidentul reacționase pe un ton extrem de slab, având tendința mai mult să ia în serios grosolanele imixtiuni estetice formulate și impuse de Andrei Jdanov, purtătorul de cuvânt muzical al lui Stalin. Partidele comuniste occidentale, încă foarte puternice în țări ca Franța și Italia, îl sprijineau deschis pe fratele cel mare de la Moscova, a cărei brutală oprimare a libertății de expresie artistică o lăuda. Era, pe scurt, o epocă angoasantă și paralizantă, pe care Șostakovici o evocă în relatări răvășitoare în *Memoriile* sale (dictate cu consemnul de a fi publicate numai după moarte lui). Se înțelege de ce oamenii erau atât de neștiutori în privința metamorfozelor suferite de muzică în cursul secolului XX. Această muzică era put și simplu interzisă. Chiar compozitori ca Bruckner și Mahler, suspecti în ochii conducătorilor culturii inculte, n-aveau dreptul să facă parte din repertoriul curent al orchestrelor. Reprezentanții celorlalte ramuri ale artelor treceau prin aceleași experiențe umilitoare.

Timp de câțiva ani de slugărnicie, în cursul cărora lumea intelectuală părea să-și fi pierdut orice demnitate și orice capacitate de gândire, *credo-ul* estetic al Partidului a fost acceptat și aplaudat. Poate în silă de către unii, dar, în tot cazul, fără nicio rezistență, cu toții afectând devotamentul și entuziasmul. Totuși, după moartea lui Stalin a început o trezire, mai întâi foarte timidă, dar, încet, încet de o manieră tot mai

hotărâtă și în continuă accelerare. Era exact momentul întoarcerii mele. Reveneam în țară în plin „dezgheț” – nume pe care rușii îl dăduseră acestei perioade de relativă atenuare a jugului ideologic, când creatorii de orice gen puteau să respire un pic, să-și regăsească pentru o vreme libertatea abandonată de bună voie. Artă occidentală nu mai era atât de diabolizată, iar barajele ideologice începeau să cedeze în fața valorilor ce se acumulaseră în fața frontierelor ridicate artificial.

Reveneam devorat de o sete nestinsă de a cunoaște toate lucrurile de care fusesem ținuti departe și împiedicați să le cunoaștem, de frică să nu suferim influența unui spirit străin ideologiei dominante. Această nevoie nu era doar a mea, ci făcea parte dintr-o nevoie generală a întregii inteligență pe cale să-și înlăture o tutelă tiranică în fața căreia se plecaseră fără demnitate. Și cum, între timp, aveam mereu mai mult acces la cultura occidentală, mă cufundam în curând într-o lume de idei, de sonorități și de imagini a căror descoperire echivala cu o adevărată revelație. Am început cu Wagner, adică prin cel ce era considerat inițiatorul decadenței moderne. Această imagine ce i se făcuse nu era doar cea a tovarășilor din Partid (care, pe deasupra, făceau din el precursorul muzical al nebuliei hitleriste). Pretinsa lui decadență fusese ridiculizată de către marile spirite contemporane. Nietzsche, după ce-i trecuse entuziasmul din tinerețe pentru ceea ce se prezenta ca reformă wagneriană a operei, nu mai suporta revărsarea pasională și fervoarea mistică a acestei muzici, iar în *Cazul Wagner* se pronunța împotriva ei într-o manieră foarte agresivă; Edward Hanslick, cea mai mare autoritate critică a lumii muzicale vieneze, parodiat abia voalat de Wagner în *Maeștrii cântăreți* al cărui personaj retrograd se numea inițial Hans Lick), își luă drept țintă teatrul wagnerian de la Bayreuth. În cartea sa *Frumosul muzical*, el prezenta *Festspielhaus* ca pe un fel de templu păgân unde în loc de tămâie, se oferea admiratorilor fervenți ai compozitorului idolatrizat opiumul a ceea ce Baudelaire (el însuși apărător pasionat al lui Wagner în fața unui Paris ostil) numise „paradisurile artificiale”. Însă chiar muzicologia de factură academică, mai cu seamă prin pana lui Ernst Kurth, se simțea obligată să adopte o poziție critică, bine

înțeles, într-o manieră mai urbană. Ea îi atribuisese lui Wagner responsabilitatea de a fi deschis calea care avea să conducă ceva mai târziu compozitorii către abandonarea tonalității. *Tristan și Isolda*, în primul rând, era considerată detonatorul crizei în care avea să se împotmolească limbajul armonic (*Armonia romantică și criza ei în Tristan al lui Wagner*).

Cu toate acestea mă familiarizasem deja la Moscova, parcurgând excelente traduceri în rusă, în timpul cercetărilor lungi și pasionante la Biblioteca Lenin. În virtutea înclinației spre credulitate cultivată în mine de educația comunistă din tinerețe, tindeam să dau dreptate acestor condamnări și, în consecință, nu încercam dorința de a cunoaște această muzică mai îndeaproape. Mă mulțumeam cu câteva Uverturi ca aceea la *Rienzi* sau *Lohengrin*, considerând, ca și Ceaikovski, care făcuse pentru un jurnal moscovit relatarea primelor spectacole de la Bayreuth în 1876, că Wagner n-ar fi trebuit să compună opere, ci numai muzică simfonică, pentru care ar fi fost mai bine înzestrat.

Această credulitate aparținea trecutului, un trecut ireversibil. Acum gândirea și nevoia mea de a cunoaște se eliberau progresiv de parti-priuri și conștientizau prejudecățile ce le marcase. Între altele, voiam să verific prin propria ascultare și prin propria reacție în ce măsură toate aceste obiecții și acuzații erau fondate. În această privință am primit un impuls semnificativ din afară. Încă puternic impregnat de cultura rusă, aș fi dorit să-i dedic o cercetare lui Mussorgski, ale cărui opere le apreciam mult. În fața acestei oferte, redactoare editurii bucureștene căreia mă adresasem mă întrebă direct: „Dar nu găsiți mai interesant să scrieți o carte despre Wagner, care e atât de mare și atât de puțin cunoscut?” N-am avut nevoie să fiu convins ca să mi se destrame proiectul mussorgskian în câteva minute și să-mi însușesc ideea redactoarei. Rapiditatea adeziunii mele era semnul că această temă exista deja în mine și avusesem nevoie doar de o mână ca să-i dau naștere. De a doua zi am pornit cercetările pe care le cerea aceste subiect. Wagner era exact ceea ce-mi trebuia ca introducere în dificila problemă a muzicii moderne.

Existau numeroase dificultăți dacă voiai să te familiarizezi cu acest stil de operă pentru care cineva a cărui muzicalitate fusese educată prin ascultarea operei italiene, atât de desprețuită de Wagner, care vedea în ea un vulgar „concert costumat” căruia îi opunea, nu fără a fi mândru de asta, nobila sa „dramă muzicală”. A trebuit să învăț să nu mai aștept sau să caut ceea ce-mi aducea odinioară o bucurie inefabilă: aria cu marile ei elanuri și efuziuni melodice, a cărei fredonare putea prelungi cât doream mica-mi fericire muzicală. Datorită faptului că la Wagner acțiunea dramei, realizată cu mult sprijin al mijloacelor simfonice, prelua asupra frumuseții muzicale pure, trebuia să mă obișnuiesc s-o urmăresc într-o stare de spirit foarte înrudită cu a unui spectator de film sau de teatru. La Verdi și Donizetti, dar și la Bizet sau la Ceaikovski, sentimentul unei acțiuni în continuă devenire era cu totul secundar în raport cu strălucirea melodică, esențialmente statică și cel mai adesea nici nu conta; dacă așteptam ceva, nu era evenimentul, ci aria, a cărei splendoare apărea întărită când cântărețul sau cântăreața stăpânea arta belcantoului. Desigur, Wagner oferea și el, din când în când și în felul său, câteva insulițe de frumusețe melodică, precum monologul lui Siegfried călind spada sau cel al lui Hans Sachs meditând asupra deșertăciunilor lumii, dar vor părea întotdeauna neîndestulătoare celui ce așteaptă mai multă generozitate lirică din partea compozitorului: Nu ajungi să-l iubești pe Wagner decât adoptându-i fără rezerve estetica, ceea ce poate să însemne pentru meloman să-și violenteze propriul sentiment muzical format printr-o anumită experiență de ascultat foarte individuală. „Uită-i pe Verdi și Donizetti, Bizet și Ceaikovski, dacă vrei să mă înțelegi!” părea să-i spună el de dincolo de mormânt. Ceea ce avea să-mi reușească doar parțial și ocazional. Admirându-l pe Wagner, rămâneam totodată un iubitor impenitent al muzicii pe care el o disprețuia și ai cărui autori șopteau între ei micul lor cuvânt, de dincolo de moarte.

Nu mi-a fost ușor nici să mă obișnuiesc cu o muzică în care conținutul literar juca un rol determinant. Frumusețea sonoră pură își pusese de la început pecetea asupra sensibilității mele muzicale. Dădeam deci puțină importanță la

ceea ce spunea textul unei arii. Nici nu mă interesa să știu ce exprimau cuvintele, în timp ce derularea sunetelor se cristaliza în sublime fraze melodice. Sonoritatea cuvântului o asimilam celei a muzicii, atât de bine, încât italiana, franceza, germana sau rusa, pe care nu le înțelegeam, deveneau pentru mine un adaos verbal posedând propria lui muzicalitate și transfigurat de strălucirea melodică. Sensul lexical îl ignoram cu bună știință, fără ca prin asta să aibă de suferit satisfacția mea muzicală. Mi-era de ajuns să cunosc ideea generală a cuvintelor cântate de soprană sau de tenor, și care aproape totdeauna se degaja din împrejurările scenice. Restul, adică amănunțele literare, nu era pentru mine, cum zicea Verlaine, decât...literatură, deci ceva cu totul secundar, dacă nu neglijabil. Uneori n-aveam nici măcar curiozitatea să știu ce voiau să spună toate cuvintele titlului unei arii. *Seguidilla* sau *Habanera* din *Carmen*, *"Questa o quella"* sau *"Bella figlia dell'amore"* din *Rigoletto*, și chiar o arie atât de mare și complexă ca aria scrisorii pe care Tatiana o scrie lui Oneghin, *"la vam pișu"*, trăiau în mine, în inima mea și pe buzele mele ca melodii complet independent de punctul lor de plecare literar. Acesta era pentru mine ca un teren de decolare de unde se înălța prin magie zborul superb transcendent al sunetelor eterate. În aceasta consta adevărata natură a muzicii care, în spiritul auditorului, trebuia întotdeauna să se elibereze de greutatea prea terestră a cuvintelor. Textul fusese pentru compozitor mai curând un pretext, necesar desfășurării inspirației și fanteziei sale pur sonore, infinit depărtate de caracterul „Terre à terre” al cuvintelor luate din limbajul cotidian.

Nu mai era cazul lui Wagner care, dotat deopotrivă ca poet, își scrisese el însuși textele dramelor muzicale. Convins că frumusețea lor poetică era la înălțimea geniului său muzical, el credea că întrepătrunderea cuvintelor cu discursul său muzical va da naștere unei sinteze artistice care n-avusese precedent decât în tragedia antică. În marea sa infatuare, nu ezita să-și prezinte teatrul muzical ca pe „opera de artă totală” (*Gesamtkunstwerk*) sau „muzica viitorului” (*Zukunftsmusik*). De data aceasta nu mai puteai rămâne indiferent la ceea ce spuneau cuvintele, cu atât mai mult cu cât înlănțuirea lor era

de o extraordinară densitate. Wagner nu repeta de mai multe ori cuvintele și în plus nu le schimba ordinea în frază, așa cum făcuseră toți compozitorii, de la Bach la Verdi, dovedindu-și indiferența la nonsensul literar ce rezulta dintr-o tratare verbală complet supusă necesităților muzicii. La el literatura și datoria de a o înțelege prevala în mod suveran; muzica învăluia cuvintele, le conferea mai multă strălucire, dar trebuia mai întâi să fi captat bine cuvintele personajelor, deci ceea ce determina desfășurarea dramatică. Cine nu se străduia să înțeleagă textul în amănunt, rămânea străin de dramaturgie și devenea, de asemenea, dependent incapabil să savureze acțiunea pur muzicală, care nu era decât reflexul sonor al evoluției literare și teatrale. Trebuia deci să studiezi bine libretul, să-l ai sub ochi în timpul ascultării, să înveți germana (dacă încă n-avusesesi timp s-o faci), în fine, să faci un foarte solicitant efort dublu, muzical și intelectual, pentru a sesiza sensul literar urmărind discursul muzical. M-am apucat de toată această muncă, însă compozitorul nu se arăta dispus să mă recompenseze ca Verdi, Bizet, Ceaikovski și ceilalți. După ce muzica lor înceta, imense reverberații melodice continuau îndelung să răsună în spirit, să-l hrănească, în vreme ce după ascultarea unui act din *Walkiria* sau din *Amurgul zeilor* nu rămânea decât foarte puțin: câteva laitmotive extrem de scurte și amintirea vagă a unei grandori sonore copleșitoare.

Dar nu-i mai puțin adevărat că, în ciuda acestor rezerve, am cunoscut frumosul extaz wagnerian, care-i adusese compozitorului atât ditirambi cât și satire. Căci arta armonică și orchestrală a lui Wagner cuprinde în sine magie, atât de mare e puterea sonorităților ei, chiar lipsită de surâsul melodic, de a-l transporta pe auditor într-o lume de iluzii sublime dincolo de orice înțelegere. Paradoxul wagnerian este că tot cerându-i auditorului să înțeleagă bine ce spun și fac Wotan, Bunehilde, Siegfried, Tristan și confracții lor, acesta se vede antrenat într-o zonă unde nu mai rămâne decât un ecou foarte îndepărtat al acestei mitologii nordice. În aceasta constau inefabilul și irezistibilul acestei muzici care, tot voind să slujească cuvântul și rămânând înlănțuit în el, creează o nouă independență care-i permite să-și ia zborul către un fel de Walhalla a spiritului.

Probabil că asta resimțea Bruckner, wagnerian idolatru: ignora, cu superioritate, se spune, ceea ce se petrecea pe scenă, unde nici măcar nu se uita. Torente sonore îi erau de ajuns ca să-l pună în starea de beție încercată de toți adoratorii necondiționați ai Maestrului: din când în când, am crezut că am găsit intrarea în acest club extrem de elită, însă trebuia să-mi descopăr de fiecare dată incapacitatea de a mă îmbăta. Muzical, dar și în general.

Răsunetul cel mai profund și durabil pe care l-a avut Wagner asupra ființei mele a fost ceva de ordin mai curând literar și mistic decât muzical: ideea Sfântului Graal, în germen în *Lohengrin* și dezvoltată până la nivel suprem în *Parsifal*. Mă vedeam pentru prima dată în fața necesității unei ascensiuni spirituale urmărită conștient și tinzând către o culme a cărui caliciu, fraternitatea și citadela Graalului o sugerau în chip misterios. A înțelege ceea ce voiau să spună aceste simboluri deveni pentru mine o cercetare mai ferventă decât era studiul muzical și literar al operelor Maestrului. De altfel, iubirea pentru muzica wagneriană n-a avut în mine o viață foarte lungă, ci exact timpul necesar pentru o carte pe care am intitulat-o *Eu, Richard Wagner*. Nu era prea original: fusesem influențat de romanul istoric al lui Robert Graves, *Eu, Claudius Împărat*. Dar diferența enormă dintre cele două personaje antrena de asemenea o diferență considerabilă în maniera de a trata stilul autobiografic. Îndrăznind să mă identific cu compozitorul, l-am făcut să povestească extraordinara aventură care fusese viața lui luând atitudine provocatoare cu privire la situații care nu fuseseră doar din vremea sa, ci și dintr-a noastră.

Dar interesul pasionat pentru ideea Graalului a trăit în mine mult mai mult decât atracția resimțită pentru muzica wagneriană. Simbolul acesta, asupra căruia atâția gânditori aveau să mediteze, stimulat mai ales de acel cântec de lebedă care fusese „misterul scenic” (*Bühnenweihfestspiel*). Eu îl percepeam pe *Parsifal* ca intim înrudit cu ceea ce îmi reprezentam ca fiind conținutul filozofic al muzicii: o entitate înalt misterioasă care, găsindu-se chiar dincolo de lumea eterică a sunetelor muzicale, sfidează orice încercare de verbalizare, cerând celui ce vrea s-o sesizeze capacitatea de a

concepe o realitate superioară, mai subtilă decât tot ce ține de real. Cele două concepte s-au unit în spiritul meu și au generat de data aceasta nu doar o temă estetică, de studiat în manieră academică, ci o cale interioară de urmat, dacă mă arătasem totuși capabil să le situez cu o anumită precizie pe harta sufletului. Grație lui Wagner – în măsura în care el a restituit culturii europene simbolul demult uitat al Sfântului Graal – ideea de inițiere mi s-a impus și nu m-a mai părăsit. Ea ținea de faptul că fiecare ființă umană, ajunsă la o anumită maturitate a spiritului, simte nevoia unei conduite care să-l ajute să meargă dincolo de aparențele în care aproape toate se împotmolesc, și să pătrundă în zone ascunse ale existenței care sunt totodată propriile sale profunzimi, în general ignorate. Confruntarea mea cu sfidarea care era pentru conștiință foarte enigmaticul simbol al Graalului avea să urmeze cu aproape trei decenii pasiunii wagneriene propriu zise. Aceasta trebuia să împărtășească soarta oricărei iubiri care nu e ultima.

Impactul muzical propriu zis al investigației mele în lumea marelui compozitor german era de o natură foarte diferită. Acesta reprezentase o admirabilă și vie introducere în fenomenul numit muzică modernă și a cărui localizare istorică depinde adesea de cunoștințele și de obișnuințele muzicale – în general limitate sau superficiale – pe care le achiziționăm. Unii se gândesc poate la aparițiile cele mai recente sau cele mai extravagante, acelea care se conformează la moda zilei, care există în muzică după cum există și în felul de a ne îmbrăca sau în tipul de mașină pe care o etalăm. Dar există un mod mai profund și mai riguros de a o determina: gândirea muzicală care rupe radical cu tradiția seculară în care s-a format percepția noastră de auditori; această ruptură provocând în noi un șoc deoarece a fost trăită ca fiind în mod uman străină de natura noastră și incomprehensibilă muzical, dacă nu respingătoare. Cu toate că muzica lui Wagner, luată în bloc, a fost un monument grandios, eu puteam distinge, privind-o mai de aproape, fisurile prevestitoare ale fatalei rupturi prin care avea să înceapă ceva absolut nou și extrem de problematic. Ernst Kurth avea neîndoios dreptate evocând criza pe care Wagner o inaugura în plin romantism muzical, mai exact la începutul celei

de a doua jumătate a secolului XIX, iar Nietzsche nu se înșela nici el vorbind cu vehemență, în ultimele lui clipe de luciditate, despre patologia inerentă acestei muzici. Criza aceasta, perceptibilă doar unui spirit foarte ascuțit, se insinua discret, se fofila și câștiga teren progresiv până când, spre începutul secolului XX se declară pe deplin sub forma unei sfidări. Faimosul scandal al *Sărbătorii Primăverii* din 1913 la Paris era doar una din manifestările cele mai spectaculoase în jurul căreia gravitau o serie întreagă de alte scandaluri, de mai mică anvergură, dar dovedind toate un conflict evident, de o gravitate fără precedent, între compozitor și destinatarul muzicii sale. Acesta din urmă avea motive să se simtă neluat în seamă și chiar disprețuit.

Wagner cocheta cu ideea de a se adresa întregii națiuni germane și de a compune o muzică venind în întâmpinarea revoluției sociale și politice. În realitate, creația lui, îmbrăcând formele unui rafinament armonic neobișnuit și pierzând sensul simplității și purității melodice, se adresa unui cerc mereu mai restrâns de auditori – cei a căror percepție artistică purta amprenta unui psihism maladiv încercat. Nu întâmplător fu autorul *Florilor Răului* singurul care l-a apărut pe Wagner în Franța, cel care l-a înțeles fără dificultate. Puteam să simt, mai ales ascultând *Tristan*, cât de aproape era compozitorul de frontierele tonalității, adică de această logică și înlănțuirii de sunete care e baza întregii noastre muzici europene, la auzul și prin iubirea căreia ni s-au format sensibilitatea muzicală, auzul. Wagner n-a trecut niciodată această frontieră dar ne-a dat posibilitatea să contemplăm de aproape abisul ce se căsca dincolo de această graniță și în care alții aveau să se aventureze. Cei ce-au avut această îndrăzneală, sunt autorii schimbării muzicale radicale care ne-a costat întâlnirea unei maniere absolut neobișnuite de a concepe muzica. Au antrenat cu ei pe auditori în această prăpastie unde nu mai domnea ordinea gândirii tonale în afara căreia melomanul dedicat lui Bach și lui Mozart se simțea complet rătăcit.

Nu înțelesesem de prima dată ce putea semnifica această prăpastie, nici măcar nu eram conștient de faptul că bizara alianță dintre haos (atonalism liber) și totalitarism

(dictatura unui sistem) ar avea consecințe catastrofale pentru evoluția muzicii și în raport cu auditorul. În naivitatea ignoranței mele, cochetam cu ideea de atonalitate sau de organizare serială a spațiului muzical și convins de unele lecturi, înclinam să văd în ele limbajul muzical. Când l-am intervievat pe Șostakovici în mai 1956, am încercat în mai multe rânduri să-i smulg o declarație în favoarea acestei modernități iconoclaste, dar fără succes. Îmi spuneam atunci că nu făcea nimic în acest sens de teama consecințelor politice, simpla enunțare necritică a cuvintelor precum atonalism sau dodecafonism reprezentând o deviație de la ortodoxia muzicală comunistă. După mulți ani mi-a devenit clar: compozitorul rus n-avea în realitate nicio simpatie pentru aceste cuvinte și pentru ceea ce însemnau și că până la sfârșitul vieții el rămăsese fidel marii tradiții tonale. Dar simpla scuză este că eram pe atunci prea tânăr – aveam doar douăzeci și șapte de ani – ca să recunosc valoarea unei asemenea fidelități inaccesibile sloganurilor unui modernism frivol și iresponsabil.

Printre primii care m-au ajutat să cad în capcana iluziei moderniste l-aș cita înainte de toți pe Pierre Boulez ale cărui scrieri strălucitoare avuseseră acest dar de a mă convinge pe care în zadar l-am fi căutat în muzica lui. Unul din eseurile cele mai vestite, *Estetica și fetișurile*, mă fascinasă prin logica irezistibilă, prin strălucirea stilului. Totuși n-am putut rezista tentației de a compara eseistul cu compozitorul. Am ascultat de mai multe ori *Ciocanul fără stăpân* și am rămas, spre sincerul meu regret, incapabil să surprind ceva ce-ar fi putut să-mi placă. Era ca și cum un nebun se exprimă adresându-se altor nebuni. Această discordanță între teoria sclipitoare a școlii moderne și practica muzicală ucigătoare a reprezentanților ei, aveam s-o regăsesc la fiecare pas al aventurii în care mă angajasem. Dar e prematur să vorbesc despre asta – voi reveni. Să rămânem pentru moment la Wagner.

Cartea mea fu apreciată de cititorii români, cărora li se adăugară cei ruși după traducerea ei. Un mare prieten al meu, Mihai Brediceanu, mi-a vorbit de ea în timpul unei vizite pe care o făcea la Bayreuth. Cei doi frați Wagner, Wolfgang și Wieland, fiul lui Siegfried, s-au mirat de această primă apariție a unei

cărți dedicate ilustrului lor bunic într-o țară din blocul comunist, unde, până în acel moment nimeni nu îndrăznise să abordeze acest subiect asupra căruia planau încă bănuiele ideologice și politice foarte grele. Plăcut impresionat, mă invită să asist la festivalul bayreuthian din vara lui 1967. Era prima mea ieșire într-un Occident pe care-l cunoscusem sub aspect uman doar prin studenții francezi și americani de la universitatea din Moscova. A obține un pașaport pentru străinătate, și care e în plus pentru Occident, implica o luptă în vederea căreia aveai nevoie de toate armele: răbdare, perseverență, șiretenie, relații, uneori chiar scandal. În fine, după tribulații care mă epuizaseră și aproape ucisese în mine bucuria de a întreprinde călătoria atât de promițătoare, am ajuns la această Mecca wagneriană care e pitorescul oraș Bayreuth cu istorica lui *Festspielhaus*.

Scrisesem cartea despre Wagner fără să fi văzut operele pe scenă și era bine că le cunoscusem doar prin intermediul înregistrărilor. Prin amploarea monumentală, strivitoare pe care o presupunea caracterul puțin natural al subiectelor mitice, spectacolul mai degrabă m-ar fi îndepărtat de compozitor. Pe deasupra, pasiunea mi se mai răcise între timp, ca orice iubire care și-a trăit traiul. Îmi dădeam seama cu luciditate că Nietzsche, Hanslick, Ceaikovski nu fuseseră detractorii compozitorului. Critica lor avea baze ce rezistau în timp și corespundeau cu gustul celor care nu se lăsau îmbătați cu sonorități zgomotos somptuoase acompaniind povești prea supraomenești ca să poată atinge cu adevărat. Iar prin natura trecutului meu de ascultător muzical mă simțeam înrudit mai degrabă cu acest gen de spectatori.

Spectacolul cu *Parsifal* mă atrăsese cu deosebire. Nu numai din cauza ideii Graalului, care era deja în curs de a-mi deveni obsesie spirituală, dar și fiindcă era dirijat de Boulez. Ori, acesta se exprimase în modul cel mai nepolitic cu privire la romantismul muzical și la continuarea lui postromantică. Profesiunea lui de credință estetică formulată într-un eseu menționat cu virulența unui manifest, conținea o limitare aproape agresivă a spiritului pe care Beethoven îl introdusese în muzică și avea să cunoască suprema înflorire cu Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler. Destul de intrigat dar totodată dornic

să cunosc un om a cărui gândire o admiram, m-am dus să-l văd în loja lui după spectacol. Am fost impresionat de perfecțiune cu care încarna curtoazia franceză. În fața unei atât de mari gentileți, n-am îndrăznit să-i pun întrebări provocatoare, nici despre muzica lui, nici despre ceea ce-mi părea contrar spiritului metodic. M-am pus din nou în pielea gazetarului român care-l interviewase pe Șostakovici cu un deceniu mai devreme și m-am mărginit la generalități despre muzica lui Wagner. Explicația pe care mi-a dat-o cu privire la prezența lui surprinzătoare la Bayreuth, o așteptam. Mi-a spus că îl apreciază pe marele romantic german ca pe precursorul revoluției muzicale din secolul XX și mi-a dat cu acest titlu exemple scoase chiar din opera pe care tocmai o dirijase – acesta era modul în care se justifica. Totuși vedeam în el doar o jumătate de adevăr, dacă nu chiar mai puțin decât atât. E foarte probabil că-și dăduse seama că n-ar fi putut obține niciodată sufragiile publicului cu genul de muzică pe care o cultiva. De unde concesiile făcute unei spiritualități muzicale contrare naturii lui, mizând pe calitățile remarcabile de dirijor – precizie, transparență, strălucire. Și astfel, după Wagner a venit Mahler și apoi Bruckner. Romanticismul încetase a mai fi pentru Boulez obiect al deriziunii. Nu pot judeca această schimbare de macaz; ceea ce sun în măsură să spun este că niciuna din aceste interpretări n-avea strălucirea de care era capabil Boulez când dirija *Sărbătoarea Primăverii* de Stravinski sau *Jocuri* de Debussy. Ceea ce strălucea la cel ce dirija Wagner, Mahler și Bruckner era rațiunea practică triumfătoare.

V

MODERNITATE: NOUĂ ÎNTÂLNIRE

Această întâlnire cu Pierre Boulez a avut darul de a-mi acutiza curiozitatea încă tinerească privind fenomenul modernității în muzică. Eram sincer în căutarea unui compozitor al cărui limbaj, deși modern radical, deci îndepărtat de ceea ce se cheamă „muzică clasică”, să poată fi încă resimțit ca

„fratern”. L-am găsit în persoana lui Edgard Varèse, compozitor francez dezrădăcinat, care trăia la New York și ajunsese la o vârstă destul de avansată. În compoziții ca *Hyperprism* și *Deserts* el se arăta în altfel modern față de Boulez, atât de speculativ în combinațiile lui sonore, încât le percepeam ca tot atâtea elucubrații. Violențele, împinse până la demență, prin care Varèse îmi agresa urechea și spiritul, erau un strigăt de disperare, ceea ce le făceau suportabilă expresia, contrar gratuităților alambicate și plicticoase ale unui Boulez. Am simțit atâta simpatie față de acest bătrân francez autoexilat, ignorat de critică și strigându-și singurătatea, încât m-am gândit să-i scriu o scrisoare în care-i împărtășeam intenția mea. S-a arătat atât de mișcat și mi-a răspuns într-o manieră nu mai puțin mișcătoare, adăugând o amplă documentație asupra vieții și operei lui și declarându-se gata să-mi pună la dispoziție tot ceea ce mi-ar fi trebuit. Era evident că simțea interesul meu ca pe recunoștința pe care-o aștepta. Dar câteva săptămâni mai târziu, spre sfârșitul lui 1965, am citit într-o gazetă muzicală căzută întâmplător în mâinile mele, că Edgard Varèse murise la vârsta de 82 de ani. Am trimis imediat condoleanțe văduvei sale, Louise Varèse, care s-a arătat și ea dispusă să mă ajute la îndeplinirea proiectului meu. Vai! Cu moartea compozitorului, impulsul resimțit mai înainte se stinge și el. Nu fiindcă el dispăruse, ci pentru că eu mă înșelasem asupra calității simpatiei mele.

Pentru a-mi putea hrăni pasiunea cercetătoare, muzica lui Varèse era prea exclusiv dominată de disperarea de a trăi într-o lume în care trăiam cu toții. Apreciam din toată inima sinceritatea lui sfâșietoare, dar n-aș fi putut suporta pe termen lung refuzul frumuseții pe care-l dovedea. Căci mi-era imposibil să împărtășesc ideea destul de răspândită în mediile estetice că misiunea artei ar fi de a dubla realitatea. O idee zămislită de mentalitatea care și-a dat numele de realism: cum e realitatea, așa e și arta, mizeria celei dintâi trebuia obligatoriu să se reflecteze în mizeria celei de-a doua. Ori, urâtenia realității, noi o cunoșteam foarte bine prin încercările de tot felul pe care viața și destinul ni le impuneau, prin tot ce vedeam în jurul nostru. Nu e nevoie ca artistul să ne facă să re trăim toate

acestea: nu aflăm nimic esențialmente nou, dar prin intensitatea expresiei artistice, riscăm să devenim bolnavi psihic. De altfel, realitatea e departe de-a fi numai urâtă sau detestabilă pentru cine are capacitatea de a vedea ceea ce nu se vede. Mai ales în relația acestei frumuseți ascunse și în general ignorate ar trebui să se afle misiunea artistului, dacă el nu vrea să se mărginească la rolul de reproducător al suprafeței lucrurilor. Și în mod cu totul deosebit, muzica nu e locul în care artistul să-și poată permite să intre în competiție cu atrocitățile existenței supunându-ne spiritele la atrocități sonore.

Desigur, intensificarea dramatică a limbajului muzical printr-o folosire inteligentă a disonanței și a instabilității tonale poate fi îmbogățitoare artistic. Dar dacă ea întunecă sau oprimă frumusețea cantabilă a melodiei, care este însuși sufletul acestei arte, atunci rezultatul se îndepărtează periculos de ceea ce este muzică – cea evocată de Shakespeare sfătuindu-și spectatorul sau cititorul să fugă de omul care n-are muzica în el, căci e capabil de toate relele. Ori, cum să porți în tine sonoritățile din care era constituit discursul lui Varêze cu sirenele lui de alarmă stridente, cu zgomotele lui electronice sau cu dezlănțuirile asurzitoare ale percuției? Cu toată simpatia mea pentru om, pentru bătrânul care crede că-și îndeplinește cinstită misiunea realistă de a exprima urâtul prin urât, nu mă simțeam în stare să-l urmez pe această cale atât de puțin muzicală. Ca s-o fac, ar fi trebuit să-mi schimb complet concepția asupra acestei arte, lucru absolut imposibil, dacă ne gândim până la ce punct muzica e înrădăcinată în sensibilitate, cât reflectă ea o viață întreagă de experiențe auditive, în fine, cât de neputincioase sunt cugetările estetice în fața unei muzicalități care urcă spontan la suprafața sufletului. Iată rațiunile cele mai profunde ale schimbării mele de atitudine, care era cu totul altceva decât o frivolă infidelitate.

Am avut, natural, o anume conștiință încărcat față de memoria și de tristul destin al acestui compozitor care murea la 82 de ani aproape ignorat de această lume puțin doritoare – ceea ce se poate înțelege – să i se amintească chiar prin muzică în ce infern trăia. Dar cum conștiința mi-era destul de tulburată de întrebări de ordin mai general și de nevoia

imperioasă de a le răspunde, nu mă puteam angaja într-o întreprindere care nu proceda printr-o viziune clară a lucrurilor. Abandonând acest proiect dădeam totodată ascultare unei stări de rău ce urca în mine pe măsură ce avansam pe terenul modernității. Relația mea cu acest fenomen traversa o criză veritabilă, căci nu mai știam ce să cred despre asta. Mă interesa într-adevăr? Eram realmente interesat de ea? Dacă aș fi lăsat să vorbească exclusiv inima, m-aș fi îndepărtat fără regrete și fără scrupule, întorcându-mă la iubii mei bătrâni maestri. Dar să nu fii cu timpul tău, să nu te solidarizezi cu cei ce erau în căutarea noului – nu înseamnă să cedezi rușinos unei mentalități retrograde?

Ca să mă clarific pe deplin, am hotărât să merg la izvoarele acestei evoluții ale cărei manifestări când nu mă înfuriau, mă lăsau profund nesatisfăcut. Izvoarele - asta însemna așa zisa a doua școală vieneză: Schoenberg și cei doi acoliți ai săi, Berg și Webern. Căci ei au fost primii care au făcut tentativa de a abolii tonalitatea și de a o înlocui cu un limbaj atonal, la început liber, apoi supus unui sistem sonor artificial și de o rigoare extremă (dodecafonie). Pentru a-mi disciplina cercetarea, m-am apucat să scriu despre Schoenberg o carte concepută ca o poveste cvadruplă asupra vieții și operei compozitorului. Autorii aveau să fie pe rând, un admirator, un adversar, un esthet neutru și, pentru sfârșit, Schoenberg însuși. Preliminariile acestei lucrări au fost foarte ample: să-mi procur muzica lui și s-o studiez, să găsesc apoi documentația pe care să se bazeze cele patru puncte de vedere. Am fost foarte amabil ajutat în această investigație de fiica lui Schoenberg, Nuria, care trăia la Veneția, căsătorită cu Luigi Nono, compozitorul cel mai angajat politic al avangardei muzicale italiene, un zgomotos militant comunist. Grație ei am avut acces la partituri și la înregistrări foarte greu de obținut într-o vreme – anii 'șaizeci – când creația lui Schoenberg fusese încă foarte puțin studiată iar prezența ei în concerte era extrem de rară. (Ceea ce nu a prejudiciat enorma influență asupra tinerelor generații și, prin ele, asupra întregii evoluții muzicale a secolului XX). Când împrejurările mi-au permis, am vizitat-o și, împreună cu soțul ei, au avut gentilețea să mă invite la masă acasă la ei, în cartierul

Giudecca. Imaginea pe care o păstrez în memorie e a unei modestii tăcute, în contrast cu discursurile plicticoase și clocotitoare ale soțului, foarte nemulțumit de slabul militantism comunist al compozitorilor români, pe care-i cunoștea destul de bine și cărora eu aș fi trebuit să le transmit reproșurile lui politice. Cum aceste reproșuri erau făcute „à l'italienne”, atmosfera rămânea agreabilă, doar că mă împiedica să savurez bucătăria venețiană. Straniu, despre Schoenberg n-a fost vorba...

Munca de cercetare asupra lui Schoenberg, deja izvor de lumină, a fost urmată de clarificarea mereu crescândă pe care o producea procesul de redactare a cărții, fapt de o importanță decisivă pentru înțelegerea mea asupra modernității muzicale. Mi-am dat seama că Schoenberg și adepții săi, mereu mai numeroși, trecuseră un prag care separa muzica, așa cum o concepe orice meloman normal, de o lume sonoră care era exact contrariul acesteia. Se foloseau (încă!) aceleași sunete, dar modul de a le combina era radical diferit, sfidând atât logica muzicală cristalizată de-a lungul secolelor, cât și percepția auditorului, cu necesitățile și legile ei. Ori, aceasta presupune existența unui centru tonal și prezentarea unor idei melodice susceptibile să trăiască în spiritul său și să-l emoționeze, ceea ce pretinsa revoluție nu doar că nega, dar chiar condamna, ca și cum ea ar fi fost echivalentul muzical (sau mai curând antimuzical) al unui regim politic totalitar. Această intuiție, eu o avusesem deja pe vremea când, încă naiv, nu realmente cultivat și afișând un nonconformism – eu cochetam cu moda muzicală. Totuși bunul simț, cu toate că refulat, mă locuia permanent și se exprima printr-o indispoziție în timp ce ascultam lucrări agresiv inovatoare, stare de rău ce o puneam la început pe seama unei insuficiente adaptări la limbajul muzical modern care, speram eu, ar fi venit cu timpul. Dar acest timp făcu astfel încât chiar starea de rău și nu adaptarea să aibă ultimul cuvânt.

Terminând cartea pe care am intitulat-o *Cazul Schoenberg*, am ieșit victorios din criza în care se cufundase înțelegerea mea asupra modernității și prin ea, asupra muzicii în general. Mi-am dat seama că nu era nimic de înțeles acolo

unde lipsea cel mai mic respect pentru auditor, pentru obiceiurile lui, pentru necesitățile lui muzicale și psihologice. Un Bach sau un Mozart, un Brahms sau un Bruckner se adresau unor ființe umane de care voiau să fie înțeleși, ceea ce înseamnă aproape să fie iubiți. Maeștrii de dinaintea bulversantului descentralizator al limbajului muzical practicau cu mare artă *captatio benevolentiae* a auditorilor lor: prin claritatea reliefurilor idelor melodice, prin repetițiile menite să le graveze în spirit și în memorie, prin ordinea arhitecturală care ținea cont de modele mentale fundamentale, dar mai cu seamă prin prezența mai mult sau mai puțin explicită a unui pivot tonal în jurul căruia se învâneau aventurile armonice cele mai îndrăznețe, acea de care depindea stabilitatea sau instabilitatea tonală a discursului muzical. Cu Schoenberg aceste frumoase obiceiuri au fost abandonate cu dispreț ca tot atâtea reverențe și concesii moderne ale geniului compozitorului; acesta nu trebuie să se gândească decât să-și exprime voința creatoare fără absolut nicio privire față de exigențele celor ce ascultă. "Publicul este important, zicea el, pentru unicul motiv că muzica sună mai bine într-o sală plină decât într-o sală goală". Acest dispreț a făcut școală și vom vedea pe parcursul secolului XX o întreagă cohortă de compozitori preocupați exclusiv de experimentele lor sonore, unele mai ininteligibile decât altele. Desconsiderat de compozitor, cum putea răspunde auditorul decât întorcându-i spatele? E cu totul inutil să ne căznim să-l înțelegem pe cel care ignoră cu aroganță legile înțelegerii.

Înainte, ani întregi făcusem cauză comună cu compozitorii: cel din timpurile trecute, care devenise un „clasic” și cel din prezent, care ambiționa și el să aibă această calitate și pe care aș fi vrut să-l ajut, prin scrisul meu, să intre în această aristocrație a artiștilor recunoscuți și consacrați. Această ultimă sarcină, pe care mi-o asumam pe când mă aflam încă în plin proces de clarificare interioară cu privire la modernitate, mă achitam de ea cu asiduitate și devotament, nelăsându-mă influențat de insatisfacția secretă pe care operele acestor novatori o suscitau în mine: eram dispus să le justific prin insuficiența mea percepție muzicală și nu prin viciile de fond ale concepției lor artistice. Eram considerat, în mediile

muzicale, drept un cavaler al reînnoirii. Dar totul s-a schimbat din momentul în care mi-am dat seama de maniera disprețuitoare în care compozitorul pretins novator, adică făuritor al unui limbaj nou, îl trata pe auditorul în general naiv și credul. Am constatat cu jenă că acesta, neînțelegând nimic din ceea ce i se oferea, sau aproape i se impunea, era înclinat ca și mine altădată, să-și vadă lipsa lui de cultură, de educație și asta îi crea un complex de inferioritate pe care-l ascundea aplaudând în mod ipocrit ceva ce ar fi trebuit să huiduie. Atunci am avut marea revelație a vieții mele de slujitor al muzicii.

Era el cel care avea nevoie de ajutorul meu, acest auditor exploatat comercial și pe care nimeni nu-l învăța ce înseamnă să asculți și să înțelegi. Nu doar privitor la acești moderni, care-i răneau sufletul și urechea fără ca el să se poată apăra și căroră nu știa să le răspundă cum ar fi meritat; mă gândeam de asemenea și mai ales la muzica zisă clasică, pe care el se obișnuise de veacuri s-o perceapă într-o manieră superficială care-l împiedica să extragă din ea sămânța spirituală promisă de maeștrii nemuritori. Ajutându-l pe auditor să înțeleagă cu adevărat ceea ce asculta, aduceam implicit cel mai mare serviciu chiar acestor maeștri: pe tărâmul lor de lumină eternă, ei n-aveau nevoie nici de laudele, nici de monografiile mele, ci de suflete deschise, atente și receptive pentru care-și creaseră muzica, atât de zadarnic cântată în săli pline fizic dar goale spiritual. Astfel am încetat să mai fiu un profesionist al muzicologiei și, identificându-mă cu cei ce ascultau, am încercat sentimentul că le devin frate mai mare și reprezentant.

Mă simțeam profund îndreptățit în demersul meu. Nu pentru aceste mulțimi există muzica și e compusă ea de secole? Totuși, pornind de la romantismul târziu, compozitorii se vedeau tot mai solicitați de tentația de a nu ține cont decât de propriile lor necesități de expresie care coincid tot mai puțin cu așteptările auditorului. Exigențele lui fură progresiv ignorate: un anumit timp în mod moderat, dar pe măsură ce dorința de inovație radicală câștiga în înverșunare, cu aroganță și dispreț față de cel ce este chiar destinatarul oricărei muzici. Ca să definesc această tendință servilă care nu înceta să se

generalizeze, am forjat un concept cu care mi-am intitulat chiar o carte: *Antimuzica*. El se aplica tuturor fenomenelor sonore căroră le lipseau atributele muzicii universal acceptate. Nu voiam să arunc anatema asupra a ceea ce auditorii normali (căroră credeam că le aparțin) nu mai pot iubi, nici muzical, nici afectiv. Foloseam cuvântul în același spirit cu acela de antiroman, antiteatru, atimemorii. Nu exprima o judecată de valoare, voia doar să spună că pe lângă muzică s-a desfășurat o altă realitate sonoră, care e contrariul și negarea ei.

Voinței compozitorului de a fi integral el însuși îi opuneam voința echivalentă a auditorului conștient de el însuși. Știindu-se destinat al marilor maeștri ai muzicii, el are dreptul absolut de a evita producțiile compozitorului care-l ignoră. Atunci, să nu meargă în pas cu timpul lui, să răspundă disprețului compozitorului printr-un alt dispreț? Să se poarte ca un retrograd față de inovator? Tot atâtea false probleme, toate derivate din fetișizarea unei modernități înțelese superficial, cu care iubirea de muzică și comuniunea spirituală n-au nimic de-a face. Faptul că nu mă interesez de compozițiile lui John Cage sau ale lui Luciano Berio poate mărturisi o lipsă de curiozitate, dar aceasta va fi compensată din plin cu explorarea mileniului care le-a precedat. Auditorul nu e înrobitor nimănui. El e liber să aleagă în acest mileniu dădora de valori muzicale atemporale ceea ce corespunde gustului, naturii, aspirațiilor sale intime. Alegerea la care îl invită istoria e, de altfel, enormă, strivitoare; nu ne-ar ajunge câteva vieți ca să răspundem cum ar trebui acestei provocări. El ar putea spune totodată: Bach, Mozart și Beethoven îmi cer atâta timp și energie, încât nu-mi mai rămâne nimic pentru curiozitățile frivole. Să mă pun la curent cu (ultimele) extravagante sonore ale aventurierilor modernismului nu e o exigență, o sarcină pe care o am către muzică, în calitate de meloman pasionat. Am libertatea să mă dispensez de ei. De altfel, și ei se dispensează de mine.

SUMMARY

George Bălan

The Confession of an Original Music Lover

A philosopher, man of letters, aesthetician, educator, and passionate animator of musical life, George Bălan is a singular personality in the Romanian and world cultural landscape. His main vocation has been that of shedding light over the philosophical content of music and thus offering a systematic education to classical music lovers. In order to achieve his targeted objective, he has invented adequate methods meant to captivate the lovers of artistic beauty, he has devised real workshops of refined dilettantes who have thus learned to enjoy the masterpieces of the great creative ages. George Bălan has recorded seven decades of aesthetic militancy in his glorious career. (Lavinia Coman)