

## STUDII

# Wagner și Tannhäuser – o altă perspectivă

Corneliu Dan Georgescu

### 1. In loc de introducere: Fragment dintr-o discuție prin corespondență cu Anatol Vieru despre Wagner

Voi începe prin a reda cu exactitate un citat dintr-o scrisoare a mea din 04.11.1996 adresată lui Anatol Vieru, care tocmai asistase la un festival Wagner la Bayreuth (scrisoarea lui Anatol Vieru nu am dreptul să o prezint aici). „...Îmi comunică noi (sau vechi) impresii despre Wagner - este o figură care nu se lasă uitată sau neglijată, fie că este admirată sau urâtă. Este foarte interesant ceea ce spui - ideea cu „izul de stupefiante“ este foarte plastică și pătrunzătoare. Și în vechile mituri germanice există un iz de *Betrunkenheit* – de beție, de orbire, obsesie bolnăvicioasă și vrajă. Admiratorii lui Wagner sunt de asemeni vrăjiți, admirația lor este exagerată și agresivă, ei sunt ca și intoxicați de muzica lui, între ei există o solidaritate specială, ca între drogați. Mă întreb când și unde a apărut asta, pentru că la sănătosul Haydn nu exista nici urmă, chiar și la Beethoven este încă totul solid și controlat, cu toate că și el poate să provoace o admirație exagerată – dar nu morbidă. Poate cu Weber, Mendelssohn (dar la ei vraja era elegantă, feerică), Berlioz? Ceea ce m-a impresionat pe mine întotdeauna la Wagner este și inegalitatea sa: alături de pagini geniale, uneori într-adevăr „deasupra muzicii“, o mulțime de banalități crase, parcă nu ar fi scrise de același compozitor...”

Cele spuse mai sus se refereau în special la Wagner din tetralogia *Inelul Nibelungilor*... dar anumite gesturi tipic wagneriene se vor regăsi și în *Tannhäuser*, operă care se va situa în centrul atenției în textul de față. \*

Analize wagneriene și încercări de a descifra și explica în ce constă "vraja wagneriană" există desigur nenumărate și foarte savante, la fel ca și respingeri totale ale lui Wagner - în special din perspectivă franceză. Este vorba însă de a încerca să găsim un punct de vedere neutru, care să accepte ce a câștigat, dar și ceea ce a pierdut muzica prin Wagner. Poate că interesul celor afirmate în continuare în cursul acestei expuneri va consta tocmai în faptul că *ea va fi susținută de cineva care este dispus să privească, cel puțin parțial, cu rezerve cazul Wagner, fără a fi însă un „anti-wagnerian” declarat.*

## 2. Viața lui Wagner

Câteva date elementare: Născut în 22.5.1813 (deci când mai trăiau încă Beethoven și Schubert, iar Liszt, Schumann și Mendelssohn-Bartholdy aveau doi, trei, respectiv patru ani) la Leipzig, mort în 13.2.1883 la Veneția (înaintea lui Liszt și cu mult înaintea lui Brahms). Wagner a studiat la Dresda, Leipzig, a trăit apoi la Würzburg, Magdeburg, Königsberg, Riga, Paris (unde a cunoscut pe Berlioz, Liszt, Heine), apoi din nou la Dresda, în fine la Weimar, Zürich, München, Luzern, Viena, Bayreuth, Veneția - în calitate de corepetitor, director muzical, Kapellmeister, critic muzical, dirijor, scriitor, organizator, aranjour și desigur compozitor. Primele sale lucrări păstrate, mai bine cunoscute azi, sunt, între altele, patru uverturi, o simfonie, un cvartet, fragmente ale unei opere neterminate (*Die Hochzeit*), apoi o operă terminată (*Die Feen*), o Uvertură *Faust*, toate destul de modeste, dar marcate ocazional de câte o scipire de geniu. După terminarea la Paris a lui *Rienzi* (1837-40), apoi la Dresda a *Olandezului zburător* (1841), urmează în 1842-45 *Tannhäuser* (montată la Dresda în 1845), revizuită odată în 1847 apoi, în 1860 încă o dată pentru Paris, unde provoacă un mare scandal. Urmează 1845-48 *Lohengrin*, dar - ca urmare a participării la mișcările revoluționare din 1848 - va trebui să emigreze temporar (abia în 1862 este amnestiat). Tot în 1848 începe lucrul la *Inelul Nibelungilor*, reluat în 1867 și încheiat în 1874 cu *Götterdämmerung*. Între timp sunt terminate *Tristan und Isolde* (1859) și *Die Meistersinger von Nürnberg* (1861-67). Ultima sa operă este *Parsifal* (1877-82). Creația lui se poate împărți în mod destul de convențional în trei perioade: cea a

"preluării tradiției", încheiată cu *Rienzi* (1849), cea a "maturității", inițiată cu *Olandezul zburător* (1841), care cuprinde și *Tannhäuser* (1845) și *Lohengrin* (1850), și în fine cea a „realizării idealului său al unei opere totale”, prin lucrările scrise după 1857: *Der Ring des Nibelungen* (1852-1874), *Tristan und Isolde* (1865), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) și *Parsifal* (1882). Teatrul special din Bayreuth, care corespundea întocmai dorințelor sale, a fost inaugurat în 1876. Franz Liszt, Hans von Bülow, regele Ludwig al 2-lea al Bavariei îi vor rămâne credincioși toată viața, cunoștința cu Friedrich Nietzsche se va încheia cu adversitate din partea amândouă. Ca scriitor abordează între altele, teme ca: *Das Judentum in der Musik* (1850), *Oper und Drama* (1851), *Zukunftsmusik* (1860), *Was ist deutsch?* (1865), *Deutsche Kunst und deutsche Politik* (1867-68), *Über das Dirigieren* (1869), *Beethoven* (1870), *Religion und Kunst* (1880/81).

Din acest scurt excurs vom reține numai câteva idei: mai întâi, viața sa extrem de agitată (cu totul altfel decât cea a unor compozitori ca Beethoven, Schubert... dar apropiată de cea a altor contemporani ca Chopin, Liszt), apoi, multiplele sale preocupări, orientarea sa naționalistă, și – în fine - faptul că țelul vieții lui, crearea unei noi drame muzicale, care să înlocuiască opera tradițională, l-a urmarit cu o tenacitate de necrezut timp de mai multe decenii, până l-a văzut pe deplin realizat.

### **3. Tannhäuser - câteva date despre operă**

Titlul complet este: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. Aceasta este opera la care Wagner a lucrat cel mai mult dintre toate, revenind la ea în repetate rânduri, fără a se declara niciodată mulțumit. Este, într-un fel, „atelierul” său, în care s-au conturat unele idei esențiale ale sale. *Tannhäuser* este o operă romantică în trei acte (durata: cca. 3h45") - cea de a 5-a operă a sa, creată între 1842-45. Prima audiție a avut loc la *Königliches Sächsisches Hoftheater* (Semper Oper) din Dresda, la 19.10.1845, alte reprezentări au loc apoi datorită lui Liszt la Weimar, prima audiție a variantei pariziene (cu ampla "Bacchanală a lui Venus" adăugată) pe 13.03.1861 la Paris. În operă se folosesc două voci de bași, una de bariton, trei de

tenori (între care *Tannhäuser*), trei soprane (altiste există în grupul tinerilor nobili), coruri (al cavalerilor și doamnelor, al pelerinilor, al sirenelor), o orchestră relativ mare (alămuri: 4-3-3-1), deci o formație destul de amplă, mai ales în comparație cu formațiile obișnuite ale teatrelor de operă ale timpului. Libretul aparține compozitorului, fiind inspirat de câteva legende independente, preluate din *Deutschen Sagenbuch* de Ludwig Bechstein: „Die Mähr von dem Ritter Tannhäuser“, „Der Sängerkrieg auf der Wartburg“ und „Die heilige Elisabeth“. Wagner unește de asemeni legenda medievală a lui Tannhäuser cu tema „Concursul cântăreților de pe Wartburg”, care se baza pe conflictul între familiile *Staufen* și *Welfen*. Chiar *Venusberg*, respectiv un munte și o peșteră, există realmente la *Spoleto*, în Italia. În Germania ar putea fi vorba de peștera *Hörselberg* lângă *Eisenach*.

Tannhäuser, un cavalier medieval și minnesaenger, de origine probabil bavareză, ar fi trăit între 1200-1270 și ar fi reprezentat în poezie stilul *Leich-Dichtung* (în germana veche *leiks*: Spiel, joc). Poeziile sale (6 Leichs plus 37 Strophen și alte eventuale 4 Bußstrophen - strofe de ispășire, însoțite de melodii din așa numita *Jenaer Liederhandschrift*, acestea fiind însă nesigure), sunt păstrate în *Großen Heidelberger Liederhandschrift* și în *Jenaer Liederhandschrift*, două manuscrise medievale. Ele s-ar caracteriza prin abateri cu caracter parodic și reprezentări accentuat senzuale dar și în stilul iubirii înalte, pure a tradiției "hohe Minne". Mai toate datele legendei lui Tannhäuser, în care se amestecă elemente mai târzii din secolele al XIV-lea și al XV-lea ca și optica romantică a lui Clemens Brentano (care publică poeziile sale în 1806 în vestitul "*Des Knaben Wunderhorn*") – respectiv criza sa erotică, pelerinajul la Roma, respingerea iertării lui de către papă - au fost preluate însă fidel în operă.

Temele principale din *Tannhäuser* fuseseră deja tratate în *Olandezul zburător*: tema încălcării unui tabu, care atrage condamnarea generală, ca și cea a dragostei privite ca mântuire, dar care nu cunoaște o împlinire în sensul unui iubiri omenești obișnuite. Dar în *Tannhäuser* ele sunt mult mai complex considerate.

În general se remarcă din punct de vedere muzical în această operă, ca și în *Olandezul zburător*, amploarea și rolul

important al paginilor pur orchestrale - în cazul de față, uvertura, introducerea cântăreților din actul 2, preludiul actului 3 ca și - spre deosebire de *Olandez* - o oarecare inconsecvență stilistică, inconsecvență ce părea depășită în opera precedentă. Acest fapt se poate explica și prin faptul că lucrul la această operă se întinde pe mai multe decenii, el privind de fapt în special în părțile introductive și finale și neatingând centrul operei. Dar și anvergura tematicii abordate este cu totul alta, această tematică conținând multe elemente contradictorii.

Cu această operă a vrut Wagner să cucerească Parisul - adăugarea în acest scop a *Bachanalei* ca balet în actul 1 a provocat însă scandal la Paris, deoarece Opera franceză îi pretinsese ca acesta să apară abia în actul 2. Prin prelucrarea versiunii prime s-a ajuns însă la un dezechilibru al formei, ampla "Bachanală a lui Venus", adăugată după aproape douăzeci de ani de ani, accentuând, chiar exagerând caracterul demonic al zeiței și fiind diferită stilistic de restul muzicii. Wagner nu a fost niciodată mulțumit cu această soluție. Se spune că în ultimile sale luni de viață ar fi gândit încă la o nouă versiune: el afirmă că ar fi rămas lumii dator cu acest lucru. Cert este faptul că nici o altă operă nu l-a preocupat o perioadă de timp atât de îndelungată - cele patru versiuni diferite existente, niciuna perfectă, dovedesc acest lucru.

#### **4. Descrierea operei *Tannhäuser*: Uvertura, actul 1**

Opera debutează printr-o amplă pagină orchestrală, o uvertură în care apar majoritatea leit-motivelor principale (asupra noțiunii de leit-motiv vom reveni): „motivul reînțoarcerii pelerinilor” (*Heimkehr-Chor der älteren Pilger*), cel „al mântuirii” (*Gnadenheil-Motiv*), asemănătoare unui coral larg, cu caracter armonic modal, apoi „motivul regretului” (*Reue-Motiv*), cu secvențarea saltului de octavă ascendentă însoțit de un mers descendent cromatizat, motivele "Bachanalei lui Venus": 5 motive scurte dar extrem de pregnante, bazate pe un acord micșorat, repetiții de celule melodice cromatizate, ritm punctat, apoi „motivele sirenelor”, primul cu o disonanță nerezolvată, al doilea bazat pe un arpeggiu major, „motivul pasiunii dezlănțuite” (*Figur der entfessenden Leidenschaft*) - un motiv foarte caracteristic în valori de trezecidoimi intens cromatizate și

secvențate (care în uvertură acompaniază tema corului pelerinilor), plus „motivul preamăririi lui Venus” (*Venusverherrlichungs-Motiv*), cu caracter festiv, de marș (unii comentatori au văzut chiar în opoziția între subtilitatea insinuantă a „muzicii venusiene” și această temă quasi-eroică o primă ruptură stilistică în muzica la *Tannhäuser*), apoi „motivul clopotelor”, „al mâniei” (*Zorn-Motiv*), „al fidelității” (*Glaubenstreue-Motiv*) etc. De remarcat nu numai importanța pe care o ocupă „motivele venusiene” din punct de vedere al plasticității, al numărului sau spațiului muzical acordat, dar și faptul ca ele constituie un fel de fundal permanent, la care se revine periodic, ca la o idee obsedantă. Din uvertură - care se încheie triumfal - se trece fără pauză la primul act, ce folosește cu precădere aceleași motive.

Actul 1: *Tannhäuser* este ținut captiv în lumea zeiței Venus, lume dedicată exclusiv eroticului. Cu toate că este privit el însuși ca un zeu, *Tannhäuser* dorește să revină în lumea obișnuită și evocă imaginea Mariei - împotriva încercărilor zeiței dragostei de a-l reține, împotriva perspectivei evocate de nu i se ierta niciodată rătăcirea lui. În timpul dialogului lor răsună repetat - alături de „motivul famecului prin dragoste” (*Liebesbann-Motiv*) - și „motivul preamăririi lui Venus”, precum și - de mare efect - unul din motivele sirenelor, ca un ecou îndepărtat, în fundal. La pronunțarea numelui sacru al Mariei, lumea lui Venus dispăre. *Tannhäuser* revine în lumea obișnuită, într-un peisaj idilic, în care răsună cântecul unui păstor pe fundalul unui coral. El se întâlnește cu cavalerii, ei pregătind-se apoi în comun pentru sărbătoarea și concursul cântăreților de pe Wartburg. Apare și Elisabeth, nepoata prințului, atracția între ea și *Tannhäuser* fiind evidentă, apar apoi figuri legendare de Meistersingeri ca *Wolfram von Eschenbach*, *Walter von der Vogelweide*, maestrul *Eckart*...

Actul 2, inițiat prin „motivul fericirii” (*Glückseligkeits-Motiv*), cu o nonă ascendentă foarte caracteristică, descrie dialogul între *Tannhäuser* și Elisabeth, care trezește în amândoi speranța unei iubiri pure. Motive muzicale mai importante sunt, pe lângă motivul amintit (*Glückseligkeits-Motiv*), „motivul rătăcirii” (*Verwirrungs-Motiv*), cele două teme-motive foarte pregnante ale intrării cântăreților (*Einzugsmarsch der Gäste*), apoi „motivul cântăreților” (*Sänger-Motiv*), „tema implorării”

(*Thema der Fürbitte*), fanfare, marșuri, ca și ariile ample ale lui Elisabeth. Dar în timpul concursului ce are loc, Tannhäuser divulgă, într-un fel de orbire sau transă, șederea sa în lumea lui Venus, ceea ce este interpretat de toți ceilalți ca o blasfemie. Readucerea insinuantă cu acest prilej a motivelor venusiene din primul act are un efect muzical foarte puternic. Numai intervenția lui Elisabeth îl salvează pe Tannhäuser, căruia i se permite să implore iertarea cerului printr-un pelerinaj la Roma. Acest act secund este tradițional construit, pe numere închise, iar motivele sale principale, cu excepția „marșului cântăreților”, par mai puțin pregnante decât cele din actul 1. Se poate observa că, în timp ce muzica ce descrie lumea lui Venus se bazează pe o prelucrare motivică foarte liberă, tot restul operei, cu puține excepții (relatarea despre Roma din ultimul act), conține tradiționalele numere închise ale operei clasice, respectiv arii, duete, coruri etc. strofice, legate prin recitative.

În lunga introducere instrumentală a actului 3, un adevărat poem simfonic de sine stătător, ca și după aceea, apar „motivele disperării” (*der Gebrochenheit*), cu nuanțe aproape tristanești, „al regretului” (*Reue-Motiv*), apoi „al sărbătorii mântuirii” (*Gnadenfest-Motiv*), „al blestemului” (*Fluch-Motiv*), „tema mântuirii” (*Erlösungsthema*). Elisabeth așteaptă în zadar reîntoarcerea lui Tannhäuser. Papa i-a refuzat iertarea, afirmând: "mai degrabă va înverzi acest toiag uscat din mâna mea decât vei fi tu mântuit". Mai ales „motivul disperării” (*der Gebrochenheit*) conferă acestei muzici o notă melancolică necunoscută până atunci. Vestitul Meistersinger Wolfram îl împiedică pe Tannhäuser să se cufunde din nou, în disperarea sa, în lumea lui Venus; acesta moare cu gândul la Elisabeth, în timp ce pelerini veniți de la Roma aduc vestea că toiagul papei a dat frunze verzi, ceea ce semnifică mântuirea lui Tannhäuser printr-o justiție divină mai presus de papă. (Descrierea severității papei, identificat în persoana lui Urban al 4-lea, expresie a atitudinii anti-papale a lui Wagner, a provocat reacția negativă a bisericii, respectiv interdicția inițială a operei în Austria catolică). Acest act cunoaște o paletă expresivă foarte extinsă, iar trecerea de la atmosfera apăsătoare a introducerii, la stagnarea aproape totală a acțiunii (moment în care apare și celebrul "cântec al luceafărului de seară"), apoi la o frământare

interioară chinuitoare (în care ni se amintește de lumea lui Venus prin motivele respective), pentru a se încheia prin sonoritățile festive ale finalului, îl anunță pe marele maestru al „polifoniei sentimentelor umane”, pe Wagner din *Meistersinger*. Opera se încheie cu intonarea sărbătorească de către cor a „motivului pelerinilor” și „al mântuirii”, așa cum începuse uvertura. Puțini oameni mai sunt capabili, după trăirea acestei adevărate simfonii a simțirilor umane celor mai adânci și contradictorii (pentru că muzica lui Wagner, în pofida tendinței accentuate spre grav, sumbru, tragic, poate morbid, conține și această dimensiune: a sărbătorii luminoase), să-l mai judece critic pe compozitor, să-l analizeze lucid, să discearnă originalitatea și convențiile, care se întrepătrund neîncetat în acest act.

Spre deosebire de leit-motivele de mai târziu, motivele din *Tannhäuser* au numai rolul reamintirii unei idei, ele revin mai ales neschimbate și cu același text. Se impun în această operă opozițiile de planuri, gesturile ample, eroice, ritmul adesea de marș, culminațiile impunătoare, marile crescendo-uri, avântul unei muzici construite cu precădere pe secvențe, cromatisme, rezolvări cu întârzieri ale disonanțelor; dar și pe repetări inutile ale unor idei, gesturi emfaticе, poate obositoare, imagini muzicale destul de impersonale, uneori parcă nefinisate... Muzica "venusiană" a fost însă o premieră absolută, prin caracterul ei insinuant sau extatic senzual - Wagner intenționa chiar inițial să numească noua operă *Venusberg - Muntele lui Venus*.

### **5. *Tannhäuser* - o (psih)analiză a temei din punctul de vedere al lui Carl-Gustav Jung**

Numeroasele prelucrări ale lui *Tannhäuser*, chiar după prima audiție din 1845, dovedesc preocuparea lui Wagner referitoare la problema discrepantei dintre iubirea spirituală și cea corporală, ca și încercarea de a înțelege contradicțiile psihice fundamentale ale existenței omenești. Frământat de tendințe contrare ireconciliabile, pasionat până la fanatism, incapabil de compromisuri, disprețuind soluțiile moderate ale altora, acest *Tannhäuser* nu poate decât să provoace dezgustul celorlalți și să eșueze. Societății strict reglementate a



Wartburgului îi opune el libertatea erotică absolută din Venusberg, dar în zelul său trece cu vederea singura soluție care ar fi putut să-i ofere ceea ce-și dorea: iubirea lui Elisabeth. Venus simbolizează aici, mai mult decât alte personaje similare cum ar fi zeița germanică *Holda*, Erosul pur. Tannhäuser se distruge astfel nu numai pe sine, dar distruge și pe cei ce-l înconjoară și-l iubesc. *Este vorba aici de Wagner însuși, sfâșiat între tendințe contrarii, revoluționar și pensionar al unui prinț, burghez german și amant imoral al fiicei sau soției celor ce l-au admirat și sprijinit, egocentric, lipsit de scrupule, șovin dar și frământat de viziuni supraomenești.* De aceea nu putea oferi *Tannhäuser* o soluție plauzibilă a conflictului între Venusberg, Wartburg și Roma, de aceea nu putea ajunge această operă nici cel puțin la o unitate stilistică - *Tannhäuser* nu mai cunoaște coerența, densitatea și radicalitatea tematică din *Olandezul zburător*.

De fapt, acest conflict în jurul unei iubiri eșuate apare deja cu opera *Olandezul zburător*, de asemeni prezentată la Dresda în 1841 și va reapare, ca soluție a mântuirii prin dragostea necondiționată sub alte forme, atât în *Lohengrin* (1848) cât, sub aceiași formă conflictuală, chiar și în ultima sa operă, *Parsifal* (dacă ne gândim la enigmatică figură feminină a lui *Kundry*).

Este vorba fără îndoială de ceva mai mult decât o anumită figură feminină care-l preocupă pe Wagner. Este vorba de rolul dragostei, al femeii în viața sa ca o *perspectivă a ieșirii dintr-o criză*. În acest sens se referă psihologul Carl-Gustav Jung, un adept inițial al lui Sigmund Freud, în psihologia sa analitică, la rolul feminității. Sub numele de *anima* acordat unui arhetip al inconștientului colectiv specific bărbaților (*animus*-ul fiind arhetipul corespunzător, specific femeilor), Jung înglobează în acest arhetip psihic *tot ceea ce se leagă de rolul femininului la nivelul cel mai general*. Nu este vorba deci de o anumită femeie - deși acest arhetip poate fi proiectat asupra unei femei concrete - ci *de căutarea neîncetată a ei*, sub diferitele aspecte în care poate apare o femeie în viața unui bărbat - ca mamă, soră, fiică, iubită fizică sau ideală, eventual divină, ca simbol al înțelepciunii, ca muză... Pentru realizarea *individuației* (astfel numește Jung atingerea maturității unei personalități, mai ales pe plan intelectual) este nevoie de

"integrarea animei", adică, de *realizarea unei armonii interioare între elemente de tip masculin cu cele de tip feminin*: este vorba de un proces intern pur psihic, dar care se sprijină pe date din viața reală. Acesta ar fi și sensul simbolic al "mântuirii printr-o dragoste necondiționată" - este vorba de *un fel de pretenție exagerată pentru o dragoste care nu poate exista practic, decât poate mai ales în relația între mamă și fiul ei...* Un bărbat care pretinde o asemenea dragoste este un bărbat infantil, nematurizat psihic pe deplin: o asemenea dragoste conduce inevitabil la sacrificiul personajului feminin, la anihilarea *animei*, deci în niciun caz la o sinteză care ar putea definitiva procesul de individualitate. Dar nici acceptarea necondiționată a erosului nu poate conduce la un echilibru - în acest caz este sacrificată libertatea personalității masculine. Evocarea unui plan ezoteric-religios în acest context nu face decât să sporească și mai mult tensiunea din interiorul acestui conflict, ca și să diminueze șansele rezolvării lui, deci a obținerii acelei "mântuirii" dorite, care domină reprezentarea femininului la Wagner de la *Olandez* și pînă în *Parsifal*. Între Venus și Maria nu poate exista conciliere... Toate personajele feminine ale lui Wagner ilustrează aceste simboluri conflictuale, clarificate la nivel psihologic într-o oarecare măsură abia în secolul al XX-lea.

## **6. Intrecerile între Minnesăngeri**

Minnesăngerii erau poeți-compozitori ai secolului al XII-XIV-lea, autori ai unor cântece de dragoste (*Minnesang*), dar nu numai, în tradiția trubadurilor provensali sau a poeziei vechi franceze a trouverilor. Între cei mai cunoscuți reprezentanți se numără Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Ulrich von Singenberg, Burkart von Hohenfels, Gottfried von Neifen, Tannhäuser însuși. În secolul al XIV-lea tradiția lor este înlocuită treptat prin tradiția *Meistersingerilor*, evocată de Wagner într-o altă operă, *Maeștrii cântăreți din Nürnberg*, a cărei concepție datează deja din timpul lucrului la *Tannhäuser*.

Cu acest prilej ar fi de remarcat că tradiția veche a concursurilor artistice - deci, *ale artei privite ca sport, întrecere, cu învingători și învinși - presupune tocmai o artă cu reguli bine fixate, care permite sau chiar pretinde, impune, o creativitate*

*limitată*. Tocmai acest aspect provoacă rebeliunea, reacția agresivă în sens auto-destructiv a lui Tannhäuser. Este, din nou, vorba de Wagner însuși, care nu mai poate suporta convențiile operei clasice, dar și pe cele ale unei vieți burgheze.

## 7. Predecesorii lui Wagner

Viața culturală europeană între revoluția franceză și 1848 a fost marcată de romantism, exprimat mai ales în literatură. Acesta se caracterizează prin înclinarea către lumea interioară a subiectivismului, a simțirilor inefabile sau a unei atitudini melancolice, uneori ironice, dar și a sentimentului naturii, a reprezentării tendinței către imensitate, a depășirii granițelor; după cum vedem, este o lume destul de contradictorie. Vom aminti doar câteva nume din prima generație de romantici, cum ar fi gruparea "*die Heidelberger Romantiker*" (Achim von Arnim, Clemens Brentano, Jakob și Wilhelm Grimm), sau, în Franța, François-René de Chateaubriand, Madame de Staël. A doua generație de romantici include nume ca Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Joseph von Eichendorff, Victor Hugo, Alfred de Musset. În această perioadă au fost redescoperite poezia populară ca și miturile ancestrale ale popoarelor (frații Grimm, Hans Christian Andersen), ca și interesul pentru limbile naționale sau culturi străine, exotice. În romantismul muzical se pot distinge patru sub-perioade, între 1820-1910, definite prin cezuri în anii 1815 (Congresul de la Viena), revoluțiile din 1830 și 1848, respectiv deceniul premergător primului război mondial. Prima perioadă, a romantismului timpuriu, preia tradiția clasică vieneză, de exemplu prin opera târzie a lui Beethoven, Schubert, apoi prin Weber, Marschner sau Rossini: Weber moare în 1826, Beethoven în 1827, Schubert în 1828. Rossini scrie în 1829 ultima sa operă, *Wilhelm Tell*, o *grand-opéra* după model francez. A doua perioadă - romantismul propriu-zis - produce în special muzică instrumentală: Chopin, Schumann, Mendelssohn Bartholdy, dar și muzica cu program a lui Berlioz, ca și creația de început a lui Liszt și Wagner. A treia perioadă - romantismul târziu - ar cuprinde operele târzii ale lui Liszt, Wagner și Brahms, Wolf und Bruckner ca și pe cea a

compozitorilor aparținând școlilor naționale. În fine, o a patra perioadă - post-romantismul - ar fi reprezentată prin Mahler, Strauss, Pfitzner, Reger. Wagner ar ocupa deci o poziție centrală în așa numitul „romantism târziu”. Romantismul muzical - evocat inițial de scriitori ca pe o utopie - apare mai târziu decât cel literar, are în schimb o viață mult mai lungă.

Contextul în care apare și se manifestă Wagner se centrează în jurul *grand-opéra* franceze, o combinație de spectacol scenic, prezentare de mari masse de oameni, acțiune tensionată, balet și muzică, gen în care s-au manifestat Gasparo Spontini (*La vestale*, 1807), Daniel François Esprit Auber (*La muette de Portici*, 1822), Gioacchino Rossini (*Wilhelm Tell*, 1829) și mai ales Giacomo Meyerbeer (între altele, *Robert le diable*, 1831, *Les Huguenots*, 1836). Această perioadă a inclus și unele influențe ale muzicii din timpul revoluției franceze (Jean-Francois Lesueur, profesorul lui Berlioz și Gounod). Marile opere germane ale timpului au fost *Fidelio* de Ludwig van Beethoven (în trei versiuni: 1805, 1806, 1814), operele lui Weber, mai ales *Freischütz* (1821), considerată "opera națională romantică germană", apoi *Euryanthe* (1823) și *Oberon* (1826), de asemeni opere mai puțin cunoscute azi cum ar fi *Faust* de Louis Spohr (1816), *Undine* de E. T. A. Hoffmann (1816) și *Der Vampyr* de Heinrich Marschner (1828). Ar fi de amintit, cel puțin din punct de vedere al tematicii, și *L'Elisir d'amore* (1832) de Gaetano Donizetti.

## **8. Despre inovațiile lui Wagner**

Este una dintre temele cele mai frecvent abordate de muzicologia germană. După ce preia foarte mult de la Meyerbeer și de la *tradițiile operei eroice franceze* în *Rienzi*, Wagner se orientează prin *Olandezul zburător*, *Tannhäuser* și *Lohengrin* către *opera romantică germană* pe linia lui Weber sau Marschner. Odată cu tetralogia se manifestă însă ideea "operei de artă totale", ideea operei în care toate artele contribuie la realizarea dramei, acesta devenind acum țelul vieții sale. Dar *Meistersinger* revine parțial la numerele închise (arii, recitative) din *Olandezul zburător*.

Textele (toate libreturile îi aparțin) apar în ultimele sale opere într-o metrică liberă, formule ca recitativul sau aria sunt

evitate, în favoarea unei așa numite "melodii infinite". Deoarece și muzica trebuie să reflecte drama în modul ei specific... În acest sens se consideră Wagner și un continuator direct al lui Beethoven din simfonia a 9-a. "Melodia infinită" ar fi, în înțelesul acordat de Wagner însuși, forma în care muzica "exprimă inexprimabilul", prin țesătura sa densă de motive conducătoare (leit-motive), cuplaje și variațiuni ale acestora. Noțiunea de *leit-motiv* provine nu de la Wagner (care amintește doar de *Grundthema* / "tema de bază" sau *Ahnungsmotiv* / "motiv sugestiv") ci de la Hans Paul Freiherr von Wolzogen, care o folosește din 1876 cu privire la acele motive mai pregnante ce apar în legătură cu anumite personaje, situații, sentimente sau contexte ale acțiunii. Noțiunea a fost aplicată și de Friedrich Wilhelm Jähns (1871) cu un înțeles mai restrâns la muzica lui Weber. Liszt descriese deja în 1849 acest procedeu și dăduse chiar nume unor *leit-motive* wagneriene - acesta ar fi numai un exemplu de marea înțelegere pe care a avut-o întotdeauna Liszt pentru Wagner, înțelegere care nu a fost cătuși de puțin reciprocă. *Leit-motivele* comentează, explică, fac aluzii subtile sau elucidează noi sensuri ale acțiunii dramatice prin reprize, variațiuni, asocieri, conducând la o coeziune sporită a operei în ansamblul ei în plan muzical. *Ele își dezvăluie sensul lor numai prin reluări repetate, oglindind și proiectând viitorul asupra trecutului și invers, realizând un fel de țesătură specială aproape independentă, un fel de comentariu continuu al semnificațiilor.* Tehnica amintirii prin motive muzicale peste granițele unui număr fix de operă obișnuit exista ocazional încă din secolul al XVIII-lea, de exemplu la Christoph Willibald Gluck (1714-1787), ca și la André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813), Étienne Méhul (1763-1817), apoi mai târziu la Louis Spohr (1784-1859), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), Carl Maria von Weber (1786-1826), Heinrich Marschner (1795-1861); s-ar putea găsi o legătură și cu "ideea fixă" din muzica cu program a lui Hector Berlioz și chiar în Mozart din *Così fan Tutte*. Aceste *leit-motive* cunosc însă la Wagner o întrebuintare sistematică, mai ales începând cu *Der Ring der Nibelungen*, incluzând și *Tristan und Isolde* ca și *Meistersinger*. Mai ales într-o muzică atât de densă și atent concepută la nivel simfonic ca aceea din *Tristan* dezvoltă Wagner această tehnică până la virtuozitate. În acest sens, *Tannhäuser* oferă un prim

prilej de experimentare; într-adevăr, lumea marilor conflicte interioare reprezintă un teren ideal pentru utilizarea leit-motivelor.

Inovațiile wagneriene sunt însă nenumărate: refolosirea ideii de *Barform* (preluată în *Tannhauser* sau *Meistersinger* de la versurile Minnesängerilor, dar existentă și în cântul gregorian ca și în cel al trubadurilor), figura feminină unică, fără precedent în istoria operei, a lui Kundry din *Parsifal*, în același timp seducătoare ca și pătimitoare, felul ei de a cânta, de la șoptit până la strigăt. Un capitol special ar merita să fie dedicat folosirii cromatismelor, înlănțuirii disonanțelor (de ex. a întâzierilor cu rezolvare într-o altă întâziere), a "amânării" cadențelor, a secvențelor - domeniu în care s-ar putea vorbi despre un adevărat manierism wagnerian, preluat de nenumărați alți compozitori.

## **9. Despre noul ethos muzical wagnerian. Expresivitate și expresionism**

Mai presus însă decât inovațiile la nivelul armoniei sau construirii melodiei (care provin, după cum am arătat, în mare parte de la Weber, Berlioz, Liszt, Meyerbeer), și chiar a "operei totale" - Wagner însuși s-a referit nu la "operă" ci la "drama muzicală" - este vorba în muzica wagneriană de *un nou ethos muzical*: în locul unei desfășurări logice a discursului muzical, în locul unui echilibru perfect al formei - ultimele urme ale clasicismului sau ale teatrului francez clasic - este vorba acum de o muzică ce vrăjește auditorul, îl hipnotizează, cucerește, îi întunecă puterea de judecată - prin multiplele cromatisme ambigui din *Tristan* sau chiar prin acordurile consonante dar greu de analizat funcțional, cu caracter mistico-imnic, din *Parsifal*, prin linia melodică amplă, majestuoasă, prin șirurile nesfârșite de secvențe, prin creșterea neînfrânată a tensiunii. Muzica nu mai este un „joc savant, elegant al inteligenței pe planul sunetelor” ca pe vremea clasicilor vienezi, ci o acțiune mult mai puternică pe plan pur senzorial, în definitiv - oricât de ciudată ar părea asocierea - de ceva nu foarte departe de muzica dervișilor sau de alte practici muzicale ce provoacă o stare de transă. Ideile muzicale wagneriene obsedează pe auditor mult timp după încheierea auditei unei opere. *Das*

*Erhabene - sumbra, tragica măreție wagneriana, plină de o forță oarbă, supra-omenească, mistica sa întunecată - asocierea constantă cu noaptea sau cu moartea, sugerată de filozofia lui Schopenhauer, produce un sentiment de fatalitate, face ca alte muzici să apară prin comparație cu ea minore, slabe, mai ales ușurate. Aceasta, dacă se trece cu vederea și se acceptă figurația sau pseudo-polifonia uneori simpliste, ce acompaniază la Wagner multe idei principale, ca și lungile momente absolut convenționale pe plan muzical, care încadrează adeseori cele câteva momente de realizare artistică inspirată, aproape supraomenească. Și, desigur, dacă se acceptă în principiu faptul că muzica a devenit prin Wagner un fel de drog ce întunecă judecata.*

## **10. Urmașii lui Wagner. Reacția anti-wagneriană**

Opera lui Wagner reprezintă un punct absolut culminant al muzicii romantice. El ocupă către finele secolului al XIX-lea o poziție asemănătoare celei ocupate de Beethoven la începutul aceluiași secol. Inovațiile sale muzicale ca și conceptele sale teoretice au devenit un fel de datorie pentru compozitori ca Anton Bruckner und Gustav Mahler, dar și Max Reger, Richard Strauss, Hans Pfitzner, au influențat însă indirect și compozitori ca Alexander Scriabin, Ferruccio Busoni, Ernst Krenek ca și pe mulți alții. Cu toate că în Franța într-o anumită perioadă noțiunea de muzică romantică era asociată destul de critic cu cea de muzică germană, iar muzica franceză se definea prin antiteză față de cea germană, nici această muzică nu s-a putut sustrage fascinației wagneriene, mai mult sau mai puțin manifestă la compozitori ca Ambroise Thomas, Camille Saint-Saëns, Georges Bizet (a cărei operă *Carmen*, 1875, a devenit simbolul operei franceze a sfârșitului de secol), Jules Massenet, Paul Dukas, și, foarte indirect, prin reacție contrară, chiar Claude Debussy (*Pelléas et Mélisande*, 1902). Doar paralelismele armonice ale lui Debussy, ce conduc la dizolvarea caracterului tonal al unei muzici diatonice sau liniile melodice pur pentatonice sunt incompatibile cu Wagner. Armonia din *Tristan* a deschis însă indirect noi drumuri, ale căror ecouri târzii au condus la atonalismul unui Arnold Schoenberg, iar opere ca *Salome* (1905) de Richard Strauss

sau *Wozzeck* (1925) de Alban Bergs sunt aproape de neconceput fără a se referi la Wagner.

Vom trece peste binecunoscuta adversitate deschisă a lui Hanslick (*Vom musikalisch Schönen*, 1854) privitoare la amestecul de arte, în numele unei "arte pure", pentru a ne referi doar la câteva aspecte exclusiv muzicale. Prin Wagner se trece de la noțiunea de "muzică expresivă", așa cum era ea înțeleasă în perioada clasicismului (Beethoven nota în al său opus 33: *con una certa espressione parlante*), la "expresionism", la o supra-accentuare a expresivității, Wagner fiind un precursor al acestuia. Expresivitatea însăși ar dicta unele mici abateri - de exemplu metronomice - de la reguli, așa cum sunt ele prevăzute în partitură. Expresionismul - definit inițial ca opoziție față de impresionism în domeniul artelor plastice din jurul lui 1910 și aplicat la muzică abia după 1918 - exagerează însă până la distorsionare orice element expresiv. Aceasta accentuare a expresivității a fost mult timp privită ca de la sine înțeleasă, cu toate că o reacție împotriva expresivității exagerate a existat chiar în secolul al XIX-lea: Nietzsche l-a atacat în 1888 pe Wagner din acest punct de vedere, considerând că "arta ar fi astfel trădată prin teatralitatea execuției".

Era normal ca și expresionismul să provoace curând o reacție negativă. După primul război mondial compozitori ca Paul Hindemith, apoi mai ales Igor Strawinski, vor declara un război deschis "lumii expresive burgheze", optând - de la pentru execuția "fără nuanțe" - până la conceperea unei muzici anti-romantice voit inexpresive, seci, uscate, eventual ironice, bazate pe o armonie manifest diatonică sau modală. Aceste caracteristici au persistat la unii compozitori francezi ca Maurice Ravel sau "Grupul celor șase", chiar după depășirea unei perioade explicit neo-clasice din perioada interbelică, fiind formulate corespunzător de Jean Cocteau sau de Strawinski în "Poetica muzicală" (1939/40). Prin această reacție s-a urmărit o distanțare, obiectivizare a muzicii, o eliminare a caracterului de vrajă, exagerare a expresivității muzicii wagneriene ca și post-wagneriene, dar - odată cu acesta - s-a pierdut și caracterul ei profund serios, grav, meditativ, solemn; atenția este acordată acum mai ales parodiei, glumei, anecdotei picante... Nu odată s-a afirmat că această reacție împotriva expresivității nu este



mai puțin o formă de dependență față de aceasta - dar cu semn invers. Iar în ultimele decenii ale secolului al XX-lea revenirea la romantism și expresivitate pe o linie post-modernă a unor compozitori inițial avangardiști a părut - după consecvența aventură anti-wagneriană a lui Strawinski - cu atât mai șocantă.

## **11. Enescu și Wagner**

O asociere a acestor două nume este atractivă pentru publicul român din multe puncte de vedere. Este vorba mai întâi de recepția lui Wagner în România, recepție pentru care Enescu a făcut foarte mult. Dar mai este vorba și de admirația constantă cu care l-a înconjurat Enescu pe Wagner. Astfel comentează el informația despre boicotul lui Wagner în Franța de după 1945: "O consider o mare nedreptate - ar fi întrucâtva explicabil, deoarece Wagner s-a purtat întotdeauna rău cu Franța". În cele ce urmează voi cita câteva idei în acest sens, formulate de Enescu.

"Wagner și Brahms nu erau așa departe unul de altul cum îi place lumii să creadă... Scopul amândouă era cel mai sublim și mai nobil; diferența principală între ei doi consistă că lui Brahms îi lipsea elementul senzual pe care-l aflăm la Wagner". "Însă compozitorul de care sunt legat carnal este Wagner. El mi-a dat cele mai puternice emoții. Astăzi, după atâtea decenii de la primele atingeri cu muzica Pan-ului de la Bayreuth, mă cutremur încă. Vă rog să mă înțelegeți: Wagner îmi produce o răscolire fizică, îmi scormonește întreaga ființă, mă zdruncină din temelii... Wagner mă chinuie și mă răscolește, printr-o priză tactilă, care se generalizează apoi și care mi se propagă în toate visceralele". "Pentru Wagner... am un fel de slăbiciune trupească, carnală. E o afinitate a simțurilor". "O, nu, eu nu sunt un discipol al școalei franceze, sunt un impregnat al wagnerismului. De la vârsta de șapte ani eu trăiesc prin Wagner și numai prin el. Am studiat, am trăit în Franța, sunt aproape jumătate copilul ei, dar nu am urmat școala franceză și nu sunt de acord cu ea decât de câțiva ani încoace de când ea însăși a evoluat spre wagnerism". "Când, pe la șase sau șapte ani, am ascultat pentru prima oară Wagner am avut o comoziune: muzica nu poate fi decât aceasta. Pe Mozart, firește, nu l-am înțeles decât mult mai târziu. Dar Wagner cu

muzica lui severă, gravă, m-a copleșit. După Wagner a venit Brahms, apoi Beethoven, Schubert..." (Citatele sunt preluate din: Laura Manolache, "George Enescu. Interviuuri din presa românească. 1898-1946". Ediția a II-a. București, 2005).

Aceste gânduri ale lui Enescu exprimă cum nu se poate mai bine ideea rezonanței iraționale, quasi-hipnotice pe care o provoacă Wagner chiar auditorilor săi celor mai avizați. Este vorba de acel "iz de stupefiante" de care vorbea Vieru, citat la început...

## **12. Mitul wagnerian. În loc de concluzii**

Mitul Wagner a lăsat urme nu numai în muzică, ci și în literatură, estetică sau filozofie, dacă ne gândim la Friedrich Nietzsche, Thomas Mann, Ernst Bloch, Theodor W. Adorno. Acest mit și-a construit o ideologie proprie în jurul unor idei ca *eposul vechi eroic germanic*, ale cărui personaje și motive au fost „actualizate”, deci adaptate mai mult sau mai puțin arbitrar și privite simbolic pe linia influențelor unor curente de idei ale acelei epoci, privite mai larg, cum ar fi cele naturiste ale lui Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), anarhist-utopice ale lui Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), anarhist-revoluționare ale lui Mihail Alexandrovici Bakunin (1814-1876), ateiste ale lui Ludwig Feuerbach (1804-1872), pesimiste ale lui Arthur Schopenhauer (1788-1860), până la unele idei ale lui Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) sau ale tinerilor adepți ai lui Hegel, August Comte (1798-1875), sau ale unui creștinism pervertit. *Mitul artei privite ca revoluție naturist-mitologică-creștin-pesimistă a fost și este parte constitutivă a cultului lui Wagner la Bayreuth.*

Wagner a făcut întotdeauna politică, a luptat ca să impună ceva: tipul nou de dramă muzicală, mitologia germană, persoana proprie, ideologia sa destul de confuză cu accente mistice, creștine și păgâne în același timp, naționalist-șovine, antisemite. Nu este de mirare faptul că mitul său a fost preluat și degradat de ideologia nazistă, o compromitere de care el se eliberează azi cu mare greutate. Nu este de asemeni de mirare nici că popularitatea constantă de care se bucură în toate domeniile se reflectă și prin preluarea unui fragment din concursul cântăreților de pe Wartburg din *Tannhäuser* (actul al

2-lea, scena 4-a, prima secțiune) ca... reclamă pentru renumita marcă de bere Radeberger. Este desigur un detaliu grotesc, dar grotescul este una din formele contemporane de exprimare ale unei admirații nemărginite, respectiv rezultatul ei parodic. Și Wagner este astăzi, ca și acum un secol și jumătate, fie admirat și idolatrizat, fie urât și respins - fără rezerve și fără a-l putea judeca logic.

\* Textul de față preia cu schimbări minime textul unei emisiuni referitoare la *Tannhäuser*, prezentată la postul de radio "România Muzical" în toamna lui 2007.