

## Melodia infinită\*)

de Wilhelm BERGER

„Melodia este liberarea gândului poetic ...“

Wagner

Marea artă este creată pentru a impresiona nemijlocit trăirea și gândirea, vibrațiile muzicii se adresează sufletului pentru a găsi aici condiția prielnică comunicării expresiei măiestre, pentru a răsună în noi generând entuziasm, conducând astfel spre o cit mai adâncită cunoaștere. Rațiunea vine să împlinească acest proces, realizând și impunând ordine într-un ocean de impresii, separând sau unind apoi lucrurile, clarificând unele aspecte sau precizând funcționalitatea momentelor diferite, înțelese însă greșit — și toate — ca segmente ale unui întreg de formidabilă cuprindere.

Astfel se arată a fi contactul nostru cu opera lui Richard Wagner, ca și rostul convorbirilor noastre pe care am plăcerea să le conduc \*).

Prilejul de a contempla aici la Bayreuth o bună parte a creației lui Richard Wagner, de a trăi în atmosfera înaltei arte, ne oferă din plin posibilitatea pătrunderii în largul universului artei wagneriene. Reprezentațiile succesive la care am luat parte ne-au adus acumulari tot mai bogate, venite în valuri, copleșitoare prin multitudinea elementelor pe care le-au purtat spre noi, punând la încercare receptivitatea noastră, capacitatea de înțelegere a lucrurilor în totalitatea lor.

Nicicum nu putem să ne propunem să rezolvăm în numai câteva ore de seminar un noian de probleme, să găsim răspuns întrebărilor atât de diferențiate pe care le poate ridica fiecare, simțindu-se îndemnat fie prin natura problematicii poetico-filozofice aflată în cauză, fie prin particularitățile și complexitățile partiturilor audiate. Vom încerca așadar pentru început deslușirea unor trăsături principale și definitorii, stabilindu-ne astfel puncte de sprijin și de referință, în scopul obținerii unei viziuni de ansamblu.

Vă propun să ne concentrăm atenția asupra conceptului de melodie. Este un domeniu prioritar, o dimensiune esențială în gândirea lui Richard Wagner. De aici pornește totul, la el se rezumă în ultimă instanță totul.

În viziunea lui Wagner, cea mai perfecționată operă de artă este drama muzicală. Ca element suprem al muzicii înțeleasă ca mij-

loc de expresie în drama muzicală, melodia primește o investitură fără precedent. „Melodia este liberarea gândului poetic infinit condiționat spre conștiința adânc simțită a celei mai înalte libertăți a sentimentului: ea este nearbitrarul voit și arătat, neconștientul conștient și clar vestit, necesitatea justificată a unui conținut infinit cuprinzător, condensat din ramificațiile sale cele mai îndepărtate spre cea mai precizată exteriorizare a simțirii“.

Această frază axiomatică din *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner* (volumul IV, pagina 142), explicitează diferența dintre conceptul de „melodie infinită“ (care transcede cuvântul poetic, melodia exprimând și obiectivizând dincolo de imagistica și semantica versului) și conceptul de „melodie absolută“ (de ordin instrumental, provenită din melodia pură de dans, nelegată de cuvânt, abstractă deci), diferență adâncită în scrierea *Eine Mitteilung an meine Freunde* (volumul IV din opus citat, paginile 224—226).

Tot aici, (pagina 223), Wagner — care cu privire la metoda sa de compoziție păstrează paradoxal o tăcere aproape totală — desemnează în linii străvezii procesul de încropire a tehnicii leitmotivice: „Mi-amintesc că — încă înainte de a trece la realizarea propriu-zisă a *Olandezului zburător* — am proiectat mai întâi balada Sentei din actul doi, ca vers și melodie; în această piesă expusesem inconștient simburile tematic al întregii muzici a operei: a fost tabloul condensat al întregii drame, așa cum stătea în fața sufletului meu; când am vrut să stabilesc titlul acestei lucrări terminate, m-am simțit îndemnat să o numesc „baladă dramatică“. În timpul realizării finale a compoziției, imaginea tematică primită s-a extins involuntar ca o țesătură desăvârșită asupra dramei în întregul ei; trebuia doar — fără să fi vrut inițial — să dezvolt mai departe și deplin, spre direcțiile lor proprii, germenii tematici diferiți care erau continuați în baladă, și astfel aveam în fața mea stările principale de expresie ale creației poetice ca de la sine în configurații tematice precizate... Asemănător am procedat apoi în *Tannhäuser* și în sfârșit în *Lohengrin*; numai că aici nu aveam înaintea mea o piesă înainte terminată, ca acea baladă, ci imaginea în care se adunau razele tematice, căci o creasem mai întâi pe ea, din structurarea scenelor, din creșterea organică a acestora din ele înșile, lăsând-o să apară în formă modificată pretutindeni, acolo unde era necesară pentru înțelegerea situațiilor principale“.

Sistemul organismelor motivice care conferă dinamicitate „melodiei infinite“ se conjugă cu

\*) În perioada 26—29 august 1974, compozitorul Wilhelm Berger a condus la Bayreuth un *Seminar de muzicologie Wagner*. Textul de față reprezintă prima din cele patru prelegeri susținute de autor ca invitat al Festivalului de la Bayreuth, prelegeri pe care le publicăm în paginile revistei noastre.

„mecanica orchestrală“. Aceasta nu este scop în sine, ca în „muzica absolută“ sau în „pictura sonoră“, „mecanica orchestrală“ trebuie să fie „mijloc al expresiei“, îndreptat asupra „subiectului expresiei“, pusă, deci în slujba „conținutului unitar artistic“ în care „forma unitar artistică“ este doar o reprezentare a conținutului general dat de ideea poetică a dramei. „Expresia muzicii“ în devenirea ei continuă absoarbe, valorifică și dezvoltă cele mai fine și sugestive particularități ale „mecanicii orchestrale“, condiționând complexități simfonice de o fenomenală masivitate și suplețe, un colorism sonor de nemăintâlnită putere de diferențiere, întrepătrunderea unor ansambluri vocale și simfonice în vîltoarea „etern-devenindului“. Acțiunea scenică este focarul în care se concentrează poezia formativă a dramei și muzica implicată în ea. În consecință, „mecanica orchestrală“ coboară într-un „abis mistic“, orchestra invizibilă răsunînd dintr-un loc ascuns privirii ascultătorilor, „abisul mistic“ separînd „realitatea de idealitate“, proiect tradus în viață prin fundarea, acum un secol, a teatrului din Bayreuth, numit Festspielhaus.

Cu alte cuvinte, Wagner desăvîrșește obiectivarea motivului și a melodiei, înlocuind comentarea orchestrală a substanței simbolice prin simfonizarea totală a elementelor supuse devenirii în cadrul unor cicluri imense, pînă la complexitatea dovedită în *Tetralogie*, în *Tristan și Isolda* și apoi în *Parsifal*. Adică, începînd cu opera *Olandezul zburător* (1841) — pornind de la miezul ei, balada Sentei —, Wagner adîncește și extinde tehnica leitmotivică, mai precis plurifuncționalitatea melosului motivic conducător, esențial determinat dramatic și expresiv determinant într-un flux muzical vocal-instrumental, mărind și generalizînd apoi implicațiile simfonice ale devenirii neconținute în cadrul unor dezvoltări simfonice care cuprind drama muzicală în întregul ei, drama muzicală sincretică fiind scopul expresiei. Din această cauză, operele din ultima perioadă au fost caracterizate fie „Orchesteroper“, fie „Symphonische Oper“.

Muzica — înțeleasă ca o artă ale cărei evenimente se desfășoară în timp, al cărei conținut se relevă prin mulțimi de stări și deveniri purtate de microelemente de timp ce se încheagă în macrotemporalitatea întregului — această muzică începuse pe la mijlocul secolului XIX să se definească tot mai mult și stăruiitor printr-o înnoitoare folosire evolutivă a substanței melodice. A existat fără îndoială un larg concurs al marilor romantici cu privire la cercetarea sistematică a resurselor imanente materiei sonore melodice, proces care străbate în fel și chip spațiul și timpul. Unul din cele mai concludente exemple îl oferă *Simfonia a patra* — concepută în anul 1841 și definitivată un deceniu mai tîrziu — de Robert Schumann. Aici, partea a patra reprezintă dezvoltarea, repriza și coda primei părți, cu alte

cuvinte, una și aceeași substanță — întreaga simfonie posedă numai trei conducte-modele generatoare — trece prin toată lucrarea, pentru a culmina, pentru a primi un caracter final, pentru a aduce concluzia și dezlegarea conflictului simfonic. Aici este vorba nu de o re-aducere ciclică, identică sau formal variată, a unor elemente anterior expuse, nu numai de derivări și regrupări motivice — prin divizare, răsturnare, recurență, procedee adiționale — atît de frecvente în muzica barocă și clasică, ci de o reinvestire calitativ semnificativă, de metamorfozarea expresivă și astfel structurală a unor entități tematice generatoare și continuu înnoitor-simbolice pe planul evoluției, al conținutului.

Al doilea exemplu strălucit este *Tetralogia Inelul Nibelungului* (1853—1874) de Richard Wagner, ciclul de proporții uriașe, în care filiația și evoluția motivelor conducătoare, în veșnică schimbare, condiționată de sensul acțiunii dramatice, susține în întregul lui arc dintr-un *Aurul Rinului*, *Walkyria*, *Siegfried* și *Amurgul zeilor*, menținîndu-și nu numai o funcționalitate scenic-dramatică, ci și dramatic-muzicală, exprimînd astfel pe cea mai înaltă treaptă idealul romantic al poeticului în muzică.

Leitmotivul wagnerian acreditează așadar variabilitatea expresivă și pregnant semantică a unor prototipuri sonore, înțelese ca celule generatoare de sentiment și de sens declarat, adică polifuncționalitatea motivului — simbol în evoluția acțiunii muzical-dramatice, corelînd, pe plan pur muzical, începutul cu sfîrșitul, apariția cu dispariția, iar ciclicitatea fenomenelor înscriindu-se între aceste puncte cardinale.

La începutul secolului XIX, prin 1801—1802, în *Prelegeri despre literatura frumoasă și artă* (volumul întii, pagina 178, al ediției din Heilbronn, 1884), August Wilhelm Schlegel definise arhitectura și muzica drept arte de cea mai severă științificitate. Acest lucru, deplin valabil în perspectiva aceluși timp, gîndindu-ne numai la *Arta fugii* de Johann Sebastian Bach, avea să se adeverească prin noul constructivism — departe de a fi acuzabil ca formalism — atît de pronunțat și creator în „noul val“ al simfoniei romantice tîrzii. În 1853 apăruse la Leipzig cartea lui Hauptmann, intitulată *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, în cuprinsul căreia conceptul timpului muzical — stăruiitor analizat anterior de Kant, Schlegel, Schelling și Hegel în prelegerile lor de estetică — se lega strîns cu factorii principali ai discursului muzical desfășurat. Un nou sentiment al timpului, al dinamicii sonore, al simetriei în timp, al fluxului și refluxului tensiunilor sonore în temporalitatea oferită lor prin procesul compozitiv, se asocia cu jocul culorilor și al intensităților sonore fin gradabile, iar prin aceasta spațiul orchestral primea măsuri și etajări mai sensibile. Nu întîmplător acesta este mo-

mentul în care Liszt, Wagner și apoi Brahms caută înnoirea conceptului muzical asupra spațiului și timpului, în interiorul căroră se înscriu evenimentele muzicale în diversitatea lor inepuizabilă. „Arhitectura muzicală“ devine, într-un fel nou, cadrul unei arte de idei, de conținut, prin perfectarea proceselor formative de ordin motivic.

Dar să ne aducem aminte ideea lui Wagner: „Melodia este liberarea gândului poetic infinit condiționat spre conștiința adânc simțită a celei mai înalte libertăți a sentimentului...“ Acum să scrutăm orizontul esteticii aceluși timp. Estetica hegeliană a avut darul de a genera nu numai reflexii succesive ci și reacții puternice, deopotrivă pe planul gândirii cât și al creației muzicale. Muzica, privită în sistemul artelor, era supusă unor considerații care vizau direct ființa și modul ei de existență. Prin înalta ei autoritate, cugetarea hegeliană solicita cutezanța compozitorilor, contrariați și iritați nu fără temei, iar această stare de lucru se simte în scrierile lui Wagner; mărturisit sau nu, numeroși compozitori de seamă de după cel de al patrulea deceniu al secolului XIX au fost nevoiți să-și confrunte gândurile și intențiile cu opiniile exprimate de Georg Wilhelm Friedrich Hegel în celebrele *Vorlesungen über die Aesthetik (Prelegeri de estetică)*, publicată de elevii acestuia în anii 1837—1838).

Estetica idealistă postkantiană a dezbătut cu intensitate două aspecte, absolutizate în sisteme metafizice opuse, anume Estetica conținutului (*Gehaltsaesthetik*) și Estetica formei (*Formaesthetik*). Această luptă, dusă de Schelling, Hegel, Schopenhauer, Schleiermacher și Herbart nu a rămas fără urmări pentru muzicienii romantici, deoarece cuvintele de ordine ale diferitelor școli de gândire filozofică măreau confuzia, și așa destul de pronunțată. Conflictul dintre estetica conținutului și estetica formei a cuprins și gândirea muzicală, mutându-se în planul concretului și al aplicației, al practicii și problematicei de creație, pentru a transgresa în cele din urmă hotarul secolului XIX. Însă, teza lui Friedrich Schleiermacher, expusă în prelegerile de estetică (redactarea ultimă datând din anul 1832—1833) — *Vorlesungen über Aesthetik* — publicate postum (1842), teză conform căreia opera propriuzis estetică depinde de gradul de perfecțiune prin care exteriorul corespunde interiorului, substituind conceptul de frumos prin cel al perfecțiunii artistice, oferea muzicienilor un temei sigur, un criteriu pentru interpretarea creațiilor de geniu din trecut, a capodoperelor, ca și un criteriu înnoitor pentru direcționarea intențiilor componistice în plină amplificare. Corespondența exteriorului (a formei) și interiorului (a mesajului) prin intermediul gradului de perfecțiune (a elaborării și limbajului în multitudinea dar unitatea aspectelor componente) devenise un ideal, înalt dar călăuzitor, în ultimă instanță realizabil

atit pe planul muzicii cu conținut explicit (deci programatică) cât și implicit (adică pură, absolută), relativizând astfel dualitatea: muzică independentă (față de orice factor exterior ei) și muzică dependentă (prin preexistența, absorbția și posibilitatea de suprapunere a unor elemente sau sfere noționale exterioare ei). Cu alte cuvinte, speculația intensivă, pătrunderea filozofică a universului artei precum și analiza fenomenologică (în accepțiunea clasică a termenului) au condus compozitorii, personalități muzicale proeminente la găsirea unor soluții viabile.

Liszt — în reflexiile sale despre *Simfonia Harold în Italia* de Berlioz — afirmase următoarea idee: „Muzica cuprinde în ea, în capodoperele ei, tot mai mult capodoperele literaturii“. Trăsătură de unire și echivalare ridicată la rang de concept de creație, această teză a oferit muzicii orchestrale o deschidere spre un conținut nou, spre o problematică învederată de o nouă conștiință artistică, determinând însă implicit nevăzuirea și lărgirea conceptului de formă muzicală. Această necesitate se exprimă în cuvintele concluzive, formulate de Franz Brendel cu privire la formă, în mare, sprijinindu-se pe gândirea lui Richard Wagner: „Forma nu este nicidecum un lucru existent pentru sine, finit odată pentru totdeauna. Cu fiecare ideal nou de frumos se schimbă și forma, precum se confirmă de-a lungul tuturor epocilor anterioare din istoria artei sunetelor, și numai din acest punct de vedere poate fi lămurită problema. Dacă conținutul este frumos, dacă opera este în stare să satisfacă principala condiție a întregii arte, de a produce o impresie artistică pură, atunci forma este justificată, oricare ar fi ea“.

Nu-și păstrează oare aceste gânduri și astăzi deplina lor actualitate? Același Franz Brendel, subliniind că muzica reprezintă „una din culmile conștiinței moderne“, afirmă în 1852: „Contemplând consecințele acestei conștiințe noi cîștigate asupra creației artistice, vedem în primul rînd cum simpla facere de muzică în domeniul muzicii instrumentale pure dispare din ce în ce. Misiunea artiștilor prezentului nu este nicidecum un joc gol cu sunete, noi zărim o joncțiune mai profundă cu poezia și aspirația către conținut, o strădanie spre o semnificație mai adîncă, spre o expresie caracteristică“. Și pentru a încheia acest tur de orizont se cuvine să cităm o constatare lucidă a acestui autor: „S-a obținut un punct de vedere, prin care învățăm să sesizăm arta muzicii ca una din cele mai înalte și importante componente ale vieții spirituale, noi fiind în stare prin această concepție de a recunoaște și regăsi conținutul spiritual al diferitelor epoci“.

Faptul că arta muzicii este prețuită ca una din cele mai înalte și importante componente ale vieții spirituale reflectă din plin și gândirea, aspirația și creația poetului-muzician Ri-

chard Wagner. El se impune ca un mentor al muzicii noi, care caută și îmbogățește vertiginos condiția prezentului și a viitorului.

Abia acum putem să ne dăm seama ce forțe și adevăruri filozofice radiază din ideea lui Wagner: „Melodia este...“ „necesitatea justificată a unui conținut infinit cuprinzător, condensat din ramificațiile sale cele mai îndepărtate spre cea mai precizată exteriorizare a simțirii“. Iată menirea supremă a „razelor tematice“, iată finalitatea procesului de întregire, a unei îndelungate deveniri continue pornită din simburele tematic al întregii muzici a operei“ ce înmănușează deopotrivă „expuneri inconștiente“ cât și gradații riguros controlate, din registru în registru, amalgamând intuiția și știința într-un tot inseparabil; este expresia artistică de complexitatea dramei muzicale, unde muzica este „un mijloc al expresiei“, „scopul expresiei“ fiind drama (cum precizează Wagner în introducerea la scrierea *Oper und Drama*). Expresia, înțeleasă ca factor suprem și scop, guvernează muzica: proprietățile caracteristice ale frumosului muzical, ale ordinii și armoniei sonore, ale echilibrului și simetriei, ale simplității și diversității, ale polifoniei variaționale și omofoniei acompaniate, ale conținutului și formei, toate se orientează și primesc semnificații artistice legitime prin funcția suverană a expresiei. Relieful melodic este în acest proces principalul exponent al expresiei, iar sensurile expresive ale conductului tematic găsesc sublinieri și potențări în infrastructura armonică, și ea străbătută de voci și substanțe secundare, corelative față de relieful melodic. Diferențierea, particularizarea, corelarea și din nou ramificarea fină și continuă a motivelor tematice devin procedee sistematice în creația lui Wagner.

De fapt, și în esență, melodia infinită provine din recitativul acompaniat, „cîntul vorbit“ constituind o modalitate wagneriană fundamentală, în care recitativul — Sprachgesang — de durată imensă se integrează în desfășurarea orchestral-vocală, continuă. În scrierea *Eine Mitteilung an meine Freunde* (opus citat, volumul IV, pagina 324), Richard Wagner se destăinuie: „Întotdeauna am avut mai multă înclinare pentru melodia largă care se extinde îndelung, decât pentru melismul scurt, sfișiat și contrapunctic asamblat al muzicii instrumentale de cameră propriu-zise“. „Melodia infinită“ conduce spre edificarea unor secțiuni vocal-simfonice caracteristice, a căror formă nu este dată prin observarea criteriilor muzical-arhitectonice, ci prin natura psihologică și sensurile dramei. „Melodia infinită“ infirmă așadar canonul formelor structurate pe numere, unitatea de bază în desfășurarea acțiunii dramatico-muzicale fiind scena și succesiunea scenelor grupate. Cu alte cuvinte, „melodia infinită“ este un mijloc de dizolvare a formelor de tradiție, înlocuind structurile organice ale anteriorității, repre-

zentînd saltul de la criteriile generale de formă muzicală spre criteriile particulare, netipice și unice, proprii fiecărei lucrări în parte.

Richard Wagner vedea în finalul *Simfoniei a IX-a* de Ludwig van Beethoven cheia spre drama muzicală totală — „das allgemeine Drama“. Admirator și exeget al artei beethoveniene, Wagner pune în anii de tinerețe temelia unei gândiri orchestrale care nu va rodi pe tărîmul simfoniei propriu-zise, ci pe cel al dramei, precizată ca „Musikdrama“ cu înțeles de „Gesamtkunstwerk“, Simfonia, ca gen de sine stătător, nu-l putea satisface pe gânditorul și inovatorul de imense forțe care a fost Wagner. În scrierea sa *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*, (1840), el își fixase implicit și relația față de Beethoven, față de clasicism, față de concepția simfonică luată ca atare. Acum, după Uventura „Faust“ („care trebuia să formeze doar prima parte pentru o simfonie mare. „Faustsymphonie“), scrisă în 1840 și care încheie un șir de lucrări de orchestră, începe drumul glorios al operei wagneriene care era să fie totodată și cel al simfonismului wagnerian, prin *Rienzi* (1840), *Olandezul zburător* (1841), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1848). La apogeul artei sale apare în 1859 *Tristan și Isolda*, un manifest fără precedent al simfonismului romantic de anvergură wagneriană și totodată poartă spre tot ce este nou în simfonismul modern.

După hotărîrea fixată în scrierea *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850), Wagner își concepe apostolatul lui în muzică în chip de Musikdramatiker. În această viziune, orchestrei îi revine misiunea „de a pune în mișcare, de a reprezenta formativ și de a metamorfoza motivele muzicale“.

Melodia infinită este fluxul incomensurabil al simbolurilor, iar expresia ei comunică mai presus de puterea cuvîntului, deoarece: „Melodia este liberarea gândului poetic infinit condiționat spre conștiința adînc simțită a celei mai înalte libertăți a sentimentului: ea este nearbitrarul voit și arătat, neconștientul conștient și clar vestit, necesitatea justificată a unui conținut infinit cuprinzător, condensat din ramificațiile sale cele mai îndepărtate spre cea mai precizată interiorizare a simțirii“.

În încheierea acestei succinte expuneri doresc să citez două idei ale lui Richard Wagner, idei, ce se întregesc una pe alta, formulate de Wagner, în legătură cu poemele simfonice de Liszt — *Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen*, opus citat, volumul V, pag. 191 — ; „Muzica nu poate înceta, niciodată și în nici o relație în care intră, să fie arta cea mai înaltă, arta mintuitoare“. Iar a doua idee sună în următorul fel: „Muzica este arta cea mai măreață, cea mai incomparabilă, cea mai de sine stătătoare și cea mai particulară“.