

STUDII

Clasicismul muzical vienez și canonul Beethoven: marele proiect ficțional al romantismului

Oleg Garaz

Creația lui Ludwig van Beethoven (1770-1827) ar putea fi considerată pe bună dreptate drept câmp al mai multor reformulări sincrone cu caracter de ruptură în planul gândirii tonal-armonice, al formelor și genurilor muzicale, dar mai ales al expresiei. Caracterul, frecvența și importanța acestor mutații devin cu atât mai vizibile cu cât mai clare sunt conținuturile celor două mari bazine canonice vecine – barocul (Bach și Händel) și romantismul muzical, cu un început concomitent cu creația beethoveniană – Carl Maria von Weber (1786-1826) și Franz Schubert (1797-1828), ambii romantici flancând prin propriul lor deces anul decesului lui Beethoven – 1827.

Privind la Beethoven din contemporaneitate, îl putem vedea ca fiind prins într-o menhină între „scylla” trecutului religios-polifonic-retoric deja consumat (Machaut-Palestrina-Bach) și „charibda” unui prezent laic-individualist-organic (C. M. von Weber, Franz Schubert, cu o continuare prin Schumann-Wagner-Mahler). În această imagine ar fi simplu de pus într-o legătură cauzală (1) presiunea crescândă a unui viitor romantic emergent deja în timpul vieții lui Beethoven, (2) conflictul între formarea primită prin descendența Neefe (Bach) - Haydn (Albrechtsberger) - Mozart și nevoia de a-și valoriza potențialul printr-o gândire independentă și (3) frecvența galopantă a

mutațiilor conceptuale și temperaturile tot mai ridicate în planul expresiei*.

Începând cu a doua perioadă de creație (din 1802), Beethoven parcă se „autoexpulzează” chiar din habitatul clasicismului vienez, asumându-și un destin solitar în plan stilistic și, ulterior, prin strădania interesată a compozitorilor romantici, devenind el însuși un dublu referent: ca standard în planul concepției structurale și expresive și în același timp ca referent periodizant.

Dimensiunea și consistența valorică a gândirii muzicale îl impune pe Beethoven, ca și pe Shakespeare, drept un epicentru, un referent cu valoare certă, iar această situație determină o reformulare a perioadelor învecinate cu clasicismul vienez.

Atât barocul, cât și romantismul le-am putea defini în sens istoric drept perioadă prebeethoveniană și, respectiv,

* Pentru a înțelege natura și energia acestei enorme presiuni, ar fi binevenită o comparație între *Fantezia corală*, op. 80, în do minor (1808), pentru pian, cor și orchestră și Simfonia a IX-a (*Corală*), op. 125, în re minor (1817-1824), pentru soliști, cor și orchestră. În ambele lucrări apare un profil tematic cunoscut mai degrabă ca tema variațiunilor din partea a IV-a din Simfonia a IX-a. În realitate, însă, aceasta este a doua variantă, „șlagărul”, pe când prima variantă, reprezintă, de fapt, originalul. Saltul de la *Fantezia corală* la *Simfonia corală* presupune un grad atât de avansat de transformare calitativă a gândirii compozitorului, încât singura analogie pertinentă ar putea fi formulată în termeni de astrofizică, folosind fără nici cea mai mică intenție de hiperbolizare o comparație cu energia necesară distorsiunii spațiului în preajma găurilor negre, însă una comprimată într-un spațiu de patruzeci și cinci de ópusuri și șaisprezece ani diferență. Drept un al doilea argument în acest sens ar putea servi alăturarea Simfoniei a III-a, *Eroica* (1804), cu dedicația suprimată pentru Napoleon, cu *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* [Victoria lui Wellington sau Bătălia de la Vitoria], op. 91, în la minor (1813). În doar nouă ani, Beethoven se reorientează, într-o conformitate totală cu fluxul evenimentelor politice europene, de la cel mai înflăcărat idealism la un evident conformism pragmatic.

postbeethoveniană* chiar în virtutea faptului că însăși creația lui Beethoven se edifică drept o nouă, după cea bachiană, haydniană și mozartiană, bibliotecă de referință stilistică în ceea ce privește standardurile de formă și gen, dar mai ales noua concepție asupra expresiei, una gata formulată pentru a fi preluată și dezvoltată de compozitorii romantici. Imaginând creația lui Beethoven drept referent valoric absolut, creația lui Bach apare drept una ermetică, a lui Haydn – convențională și a lui Mozart – elegant-manieristă. De cealaltă parte a „cumpenei” beethoveniene, romanticii se prezintă, grosso modo, drept o variantă slăbită, diminuată ca dimensiune și energie, manierată, formalistă, și într-un anumit sens, poate

* Raportând gândirea muzicală a lui Ludwig van Beethoven la creația celorlalți colegi de școală – Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn și Wolfgang Amadeus Mozart, titulatura de Titan îl poziționează drept *postclasic*, deoarece nu poate fi imaginat titanismul de substanță beethoveniană ca având ceva în comun cu sonoritățile cvasibaroce ale dramei eroice gluckiste, cu „Londonezele” lui Haydn și cu atât mai puțin cu „macrame”-ul diafan al rococoului mozartian. Comparat cu creația romanticilor – gândirea muzicală a lui Robert Schumann, Felix Mendelssohn sau Hector Berlioz, cu simfonia nr. 1 a lui Johannes Brahms (1833-1897) (considerată de Hans von Bülow (1830-1894) drept a zecea de Beethoven) sau cu simfonia omonimă a lui Gustav Mahler (nr. 1, în Re major, *Titan*, 1888), titanismul beethovenian apare drept unul preromantic. Grandoarea monumentală, patetismul dramatic, extrovertirea energică, apelarea unui auditor colectiv, logica dialectică a conflictului tonal-tematic drept dominantă a gândirii muzicale, vin într-o flagrantă contradicție cu estetica romantică a individualismului subiectiv, a retragerii din lume, a frustrării, anxietății și neurozei. Meritul de a-l recunoaște pe Beethoven drept *titan* – „El a fost titanul care i-a înfruntat pe zeii înșiși” – îi aparține lui Richard Wagner (1813-1883), iar această opinie consună cu afirmația lui Franz Liszt (1811-1886) – „În artă numele Beethoven este sfânt” (în Prefață la transcrierea pentru pian a Simfoniei a V-a). Însă originea termenului și imaginii de *titan* ar putea fi și romanul *Titan*, scris între 1800-1801, de Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825), text care devine un referent imagistic și valoric universal pentru întreg romantismul muzical, începând cu E. T. A. Hoffmann (1776-1822) și până la Gustav Mahler (1860-1911).

chiar „efeminată”, în consens cu acuza lui Schumann adusă lui Chopin.

Spațiul istoric poate fi restrâns și mai mult, la unul de proximitate imediată și atunci prebeethovenieni, adică preclasici în sens propriu devin fiii lui Johann Sebastian Bach – Wilhelm Friedemann Bach (Halle), Carl Philipp Emanuel Bach (Hamburg), Johann Christoph Friedrich Bach (Bücker) și Johann Christian Bach (Londra), la fel precum prebeethovenieni ajung să fie până și propriii lui „colegi” de stil Joseph Haydn și Wolfgang Amadeus Mozart, iar „postbeethovenian” se prezintă a fi romantismul.

Invocând „beethovenocentrismul” formulat de Ivan I. Sollertinski și importanța decisivă pe care figura lui Beethoven ajunge să o dețină atât în cadrul clasicismului vienez, ca stil și școală, cât și pentru romantismul muzical care a urmat, această centricitate se legitimează prin cel puțin patru sensuri tari, toate identificabile drept beethoveniene: (1) principiile dramaturgiei simfonice – genul de simfonie beethoveniană ca specie distinctă atât față de accepția clasică a genului, cât și de cea romantică, (2) principiul de sonată beethoveniană ca gen și formă (32 pentru pian, 10 pentru vioară și 5 pentru violoncel), (3) concertul instrumental beethovenian ca standard referențial pentru concertul romantic și (4) tipologia de cvartet beethovenian, înțeles de romantici drept forma supremă a muzicii absolute (cu precădere începând cu op.127 până la op. 135).

Toate cele patru concepții de gen devin standarde dominante, dacă nu și literă de lege, pentru cultura muzicală europeană pe întreg parcursul secolului al XIX-lea. Clasicismul vienez în general și creația lui Beethoven în particular produc efecte de reanonizare prin schimbul registrului care definește orientarea socială a gândirii și practicii muzicale. De abia în contextul Clasicismului vienez și, mai precis, de abia începând cu a doua etapă a creației beethoveniene – după 1802 (mutația radicală în planul expresiei) – se produce deschiderea înspre un public incomparabil mai larg (consecință a Revoluției Franceze de la 1789, dar și a războaielor napoleoniene), cu toate efectele însoțitoare legate de trecerea de la cultura salonului nobiliar la un spațiu definibil prin ceea ce astăzi numim *opinia publică*, *spațiul public* și *viață publică*, în forme și

relații instituționale radical diferite de ordinea lucrurilor din întreg secolul anterior.

Spre deosebire de creația lui Bach care finalizează epoca barocului, creația lui Beethoven, chiar dacă „aspiră” și esențializează o sumă importantă a principiilor clasicismului vienez, se edifică în egală măsură (mai ales prin aspectele particulare ale creației târzii) drept o anticipare sau, poate, chiar înrâurire a romantismului care i-a urmat. În creația lui Beethoven, și nu în cea a lui Haydn sau Mozart și în nici un caz în creația lui Bach, s-a relevat cu o deosebită putere dialectica între *ceea ce este moștenit și ceea ce este oferit spre moștenire*. Astfel, ar putea fi vorba mai degrabă despre două segmente calitativ diferite, eterogene, ale vieții și creației compozitorului. Acestea ar putea fi văzute ca o cronologie în trei timpi. Este vorba aici despre cele trei „stiluri”, așa cum le-a numit Wilhelm von Lenz în *Beethoven et ses trois styles* (1855), perioade sau etape – 1770-1802, 1802-1814/15 și 1815-1827 – trei cronologii convenționale, un eufemism construit după imaginea vârstelor – tinerețe, maturitate și bătrânețe. Cât de bătrân putea fi Beethoven spre sfârșitul celor doar cincizeci și șapte de ani pe care i-a trăit?

Logica interioară a creației lui ar impune o delimitare clară mai degrabă în două stări, contexte, etape sau perioade pe care le-a parcurs gândirea lui muzicală. Prima, tributară esteticii și ideologiei *clasiciste* și, într-un mod generic, gândirii lui Haydn și Mozart, este eterogenă față de următoarele două, mai „îngemănate” și structurate ca și continuitate. În fapt, este vorba despre o primă jumătate a vieții, o „prima prattica” (1770-1802) – „manieristă”, „antică” și conformistă în egală măsură, de învățare prin emulare a modelelor deja existente, moderne și actuale în acea primă perioadă, și formulare a propriilor opțiuni – și o a doua (1802-1827), „seconda prattica”, una „modernă”, a depășirii modelelor haydnian și mozartian drept deja „vechi” sau „antice”, și de orientare înspre inovarea asumată și susținută până la sfârșitul existenței fizice.

Cronologia în doi timpi, cu o eventuală subdiviziune în două segmente al celui de-al doilea, o susține rolul de „cumpănă” pe care l-a avut în creația beethoveniană segmentul temporal care cuprinde Testamentul de la Heiligenstadt (6 octombrie 1802), finalizarea Simfoniei a III-a, op. 56, în Mi

bemol major, *Eroica* (în primele luni ale anului 1804) și interpretarea acesteia în 7 aprilie 1805 la Viena*.

În prelegerea lui pentru *The Tanner Lectures on Human Values* (17 și 21 mai 1984, Universitatea Stanford)[†], muzicologul american Leonard B. Meyer formulează trei observații referitoare la mentalitatea artistică de tip romantic: (1) reformularea gândirii muzicale de la modelul retoric (metonimic-mecanic), una care operează prin adiție sau concatenare a unor elemente disparate, la modelul de tip organic[‡] (metaforic) care operează prin creștere din interior, (2) valoarea personalității creative rezidă nu într-un conformism față de convențiile sociale și, în orice caz, nu față de oricare autoritate impusă din exterior care până la urmă funcționează pe baza unor reguli artificiale, ci cu singura autoritate naturală a individualității care este a geniului inspirat și (3) valoarea ideologică a originalității care pune preț pe invenție și pe recursul la noutate (inovație). Toate trei observații se identifică perfect cu ceea ce declară Beethoven prin cea de a treia sa

* Episodul temporal cuprins între Testamentul de la Heiligenstadt (1802) și interpretarea simfoniei a III-a (1805) parcă vine într-o continuare logică a unui episod anterior – 1800-1803 – în care Jean Paul Friedrich Richter scrie romanul *Titan*. Surprinzător, însă tema *titanismului* a fost abordată de Beethoven doar în baletul scris între anii 1800-1801 – *Die Geschöpfe des Prometheus* [Creaturile lui Prometheus], op. 43. Chiar dacă baletul a fost compus concomitent cu romanul și, mai mult, s-a bucurat de succes la interpretarea lui în 28 martie 1801, lucrarea se prezintă drept un gen mai degrabă slab ca exemplaritate în creația compozitorului. Tema prometeană reapare în poemul simfonic nr. 5, *Prometeu* (1850) de Franz Liszt (1811-1886) și ca o realizare de vârf – în *Прометей (Поэма огня)* [Prometeu: Poemul focului], Op. 60 (1911), poem pentru pian, orchestră, voci și partida luminii, de Alexandr Skriabin (1871-1915). Ambele lucrări sunt reprezentative în creația celor doi compozitori, însă niciunul dintre ei nu a fost, spre deosebire de Beethoven, considerat „titan” nici în timpul vieții și nici după dispariția fizică.

[†] Leonard B. Meyer, *Music and Ideology in Nineteenth Century*, p. 26-27. Disponibil pe Internet la adresa:

http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/m/meyer85.pdf

[‡] A se vedea în acest sens: Ruth Solie, *The Living Work: Organicism and Musical Analysis*, in: *19th Century Music*, 4/2 (Autumn 1980): p. 147-156.

simfonie: (1) pentru prima dată el operează creșterea întregii simfonii dintr-o singură intonație sau, la limită, temă, concepție pe care el o va dezvolta într-un mod spectaculos în Simfonia a V-a, în do minor, op. 67, *A Destinului* (1804-1808), (2) în materie de expresie și structură el nu se mai conformează cu preceptele unui clasicism convențional, abandonându-le definitiv în favoarea proiectării nemijlocite în muzică a propriului profil psiho-afectiv și (3) miza majoră, care dincolo de orice tributariism și manierism este pusă pe originalitatea inovatoare.

Anume de la a III-a simfonie, *Eroica*, creația lui Beethoven devine detectabilă pentru compozitorii romantici drept ceva recognoscibil ca familiar, o muzică în care ei deja se pot recunoaște, și anume din acest moment creația lui Beethoven devine recuperabilă pentru compozitorii romantici în

* Creația lui Beethoven ar putea reprezentată în imaginea unui sistem planetar, unde în jurul unei singure lucrări cu funcție de epicentru („astrul”, având o funcție asemănătoare cu cea de Tonică în sistemul tonal-funcțional) gravitează mai multe lucrări fie pe traiectorii de apropiere (de anticipare), fie de îndepărtare (de trenă), însă cu o evidentă funcție de „satelit”. Drept astfel de epicentre pot fi considerate cele nouă simfonii în calitatea lor de „piscuri” atinse în urma unei sinteze realizate prin încercări succesive la nivelul genurilor inferioare în ierarhie. Fiind articulată printr-o susținută logică a *rupturii* ca semn al mutației inovative în plan structural și expresiv, această strategie beethoveniană determină „aglutinarea” în jurul unei simfonii a unui grup relativ compact compus din mai multe lucrări de dimensiuni mai mici cu numitorul comun al expresiei. Astfel, Simfonia a III-a, op. 55, în Mi bemol major (1803/04) în calitate de epicentru, apare flancată de trei concerte instrumentale. Pe traiectoria de apropiere se situează Concertul nr. 3, op. 37, în do minor, pentru pian și orchestră (1800-1801), sonatele pentru vioară și pian nr. 5, op. 24, în Fa major (*Frühlingssonate*, 1801), trei sonate, nr. 6, 7 și 8, op. 30 (1803) și Sonata nr. 9, op. 47 (*Kreutzer*, 1803), dar și cele două *sonata quasi una fantasia*, op. 27 nr. 1 și 2 (ambele publicate în 1802). Forma amplificată a Triplului concert pentru vioară, violoncel și pian, op. 56, în Do major (1803), scris în concomitență cu *Eroica*, parcă anunță apariția simfoniei, iar „straniul” Concert nr. 4, op. 58, în Sol major (1805-1806), se situează deja pe traiectoria de îndepărtare, ca și cele trei Cvartete „Razumovski”, op. 59, nr. 1, 2 și 3 (1806) care gravitează și ele înspre *Eroica*, însă deja de pe o traiectorie de îndepărtare.

calitatea ei de referent canonic, o muzică de la care ei și-ar dori să se revendice.

Comentariu 1

Și în cazul lui Beethoven romanticii au procedat în același mod în care l-au tratat pe Bach: prin „dezinstalarea” genealogiei clasiciste și privilegierea unui ciclu de lucrări aparținând genului instrumental – cele treizeci și două de sonate pentru pian*. Astfel, trinitatea sau, altfel spus, genealogia inițiată prin Papa Haydn†, continuând prin Mozart, „fiul”, și culminând cu spiritul nesupus, prometeic, al lui Beethoven, este secționată, iar cel din urmă îi este alăturat lui Bach, devenindu-i „geamăn” în virtutea unor nevoi ideologice ale compozitorilor romantici și ocupând locul lui Händel, „geamănul” exclus.

Carl Dahlhaus scoate în evidență natura acestei permutări: „Formula «Bach și Beethoven», căreia Schumann

* „Clavecinul bine temperat este Vechiul Testament, pe când sonatele lui Beethoven sunt Noul Testament. Trebuie să credem în ambele.”, in: Alan Walker, *Hans von Bülow: A Life and Times*, Oxford University Press, New York, 2010, p. 341.

† După cum arată Tia DeNora, această titulatură – Papa (cu majusculă) – i-a fost acordată lui Haydn de către muzicienii acelei perioade drept semn de afecțiune, de unde putem deduce cu claritate că nu este vorba despre vreo aluzie la titlul suveranului pontif al Bisericii Catolice (Tia DeNora, *Ibid.*, p. 84). Această titulatură – Papa – ar putea avea cel puțin două semnificații. Prima, apelativul respectuos-afectiv ar putea proveni din mediul muzicienilor de la capela Eszterházy, fiind ulterior folosit și de Mozart. A doua, cu sensul de întemeietor, îi atribuie lui Haydn atât înțâietatea „tată” a tradiției clasice vieneze, cât și „paternitatea” asupra genurilor de simfonie, sonată și cvartet, cu accepția relevantă în cadrul acestei tradiții. Deja după moartea lui Haydn, în *Allgemeine Musikalische Zeitung*, nr. 33, din 16 mai 1810, chiar în prima propoziție a articolului intitulat *Ueber Quartettmusik* găsim ambele semnificații: „De când geniul lui Papa Haydn s-a înclinat înspre cvartet și a creat capodopere în acest gen, și prin aceasta a transformat întreg genul, el a oferit iubitorilor de muzică din patria noastră o perioadă fericită, la care au participat și alte popoare europene.”

putea cu greu să-i prevadă enormele consecințe ideologice, diferă de alăturări precum «Bach și Händel» sau «Haydn, Mozart, Beethoven» printr-un raționament care nu este de natură stilistică, ci izvorăște din filosofia istoriei”.*

Observația muzicologului german orientează atenția direct înspre motivul lui Schumann care îl determină să anunțe sosirea unei „noi epoci poetice” și în virtutea căreia s-a procedat la extragerea din mediul stilistic propriu și la „îngemănarea” lui Beethoven cu Bach. Este vorba despre muzica acestei „noi epoci poetice”, care în opinia lui Schumann este „viitoarea muzică” ce va să vină, adică muzica romantică propriu-zisă: „... o revistă pentru «muzica viitorului» încă nu există. Însă singurii redactori posibili ar putea fi, bineînțeles, bărbați precum cantorul orb de la Sf. Toma și capelmaistrul surd care se odihnește la Viena”.†

Or, ceea ce intenționează Schumann nu are nimic de a face cu locul ocupat de Bach și Beethoven în propriile lor spații stilistice, nici cu ierarhiile stabilite în interiorul acestora, și nici cu eterogenitatea estetică sau structurală evidentă între polifona barocă și omofonia clasică vieneză.

Schumann are nevoie de o genealogie care ar valoriza o dată în plus romantismul deja în plină desfășurare, l-ar legitima, însă nu stilistic, nu de așa ceva au nevoie romanticii, ci doar drept cea de a treia cultură care într-un mod logic se prezintă drept „viitoarea muzică”, una privită din optica situației temporale a unor genii ai muzicii instrumentale pure și absolute care au fost Bach și Beethoven.

Schumann are nevoie de o istorie legitimă și nu în ultimul rând de una credibilă. Imaginea acestui dublu canon clasic formulat de romantici străbate întreg secolul al XIX-lea postbeethovenian și este reluată ca o confirmare tardivă deja la începutul secolului XX de către compozitorul, teologul și profesorul german August Halm (1869-1929) în monografia *Von zwei Kulturen der Musik* [Despre cele două culturi ale muzicii] (München: G. Müller, 1913).

* Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, p. 105.

† Dahlhaus, *Ibid.*, p. 106, *apud.* Schumann, *Gesammelte Schriften*, v. II, p. 136.

Comentariu 2

Imaginea lui Beethoven este situată între ipostaza de „al doilea Mozart”, opinie enunțată despre adolescentul Beethoven de Christian Gottlob Neefe (1748-1798), capelmaistru și profesorul lui de la Bonn, și cea de „titan” formulată de Richard Wagner[†], aceasta din urmă dominând imaginarul colectiv până în prezent. Între omul real și imaginea contemporană a compozitorului se interpune într-un mod logic o *selecție discreționară* prin care acesta este reformulat și rescris, prin succesive proceduri de suprascriere. Astfel a fost construită istoria persoanei și creației.

Chiar mai mult, este vorba aici nu doar despre imaginea unei persoane, ci despre un (1) *icon* al întregului clasicism vienez (și într-un mod ironic, împreună cu chipul lui Mozart de pe celebrele ambalaje de bomboane), despre (2) una dintre principalele *embleme* ale muzicii clasice în totalitatea ei (bineînțeles, împreună cu Bach, dar și cu nelipsitul „papa” Haydn) și (3) un *blazon* al însăși ideii de clasicitate (împreună cu Shakespeare și Goethe), oricât de abuzive în ficționalitatea lor ar fi toate aceste trei *indicatoare de identificare*. Iconografia beethoveniană vine astfel în calitate de suport la afirmația wagneriană și nu în ultimul rând drept confirmare a acesteia.

* „Acest tânăr geniu merită să primească un ajutor pentru a putea călători. El cu siguranță va deveni un al doilea Wolfgang Amadeus Mozart dacă va continua tot așa cum a început”; in: *Magazin der Musik* (2 martie 1783), *apud*. A. W. Thayer, *Ibid.*, p. 69.

† Despre evoluția procesului de inventare a imaginii lui Beethoven, a se vedea: Alessandra Comini, *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*, Santa Fe: Sunstone Press, 2008; Scott G. Burnham și Michael P. Steinberg (ed.), *Beethoven and his world*, Princeton: Princeton University Press, 2000; Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley: University of California Press, 1995, Nicholas Mathew, *Political Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, și Peter Kivy, *The Possessor and the Possessed: Händel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*, New Haven & London, Yale University Press, 2001.

Imaginea lui Beethoven însă nu se rezumă doar la *chip* – iconografie sau la anecdotică, la a cărei romanțare Romain Rolland (1866-1944) a contribuit într-o măsură decisivă*. Cea de a doua componentă a imaginii beethoveniene – creația compozitorului – se constituie, ca și imaginea chipului, drept o confirmare a aserțiunii wagneriene, cu atât mai mult că anume lui îi aparține ultimul cuvând în procedura de canonizare a „capelmaistrului surd”.

Comentariu 3

Jumătatea clasicistă (până în 1802) a vieții și creației lui Beethoven reprezintă o realitate determinantă pe cât de profundă, pe atât de intimă a personalității compozitorului. Sintagma „tricefală” Haydn-Mozart-Beethoven este un adevăr tare în substanța lui și reflectă la modul faptic relaționarea celor trei compozitori în imaginea unei duble genealogii autentice – atât atitudinale, cât și conceptuale.

Mozart îi dedică lui Haydn șase cvartete cunoscute drept *Cvartetele haydniene* (nr. 14-19, scrise între 1782-1785 și publicate în 1787 la Viena), a căror interpretare are loc în 15 ianuarie și, respectiv, 12 februarie 1875 în prezența lui Haydn, printre interpreți numărându-se Wolfgang Amadeus însuși la violă. La rândul lui, Beethoven îi dedică primele trei sonate pentru pian op. 2 (apărute în 1795).

Revenind la Beethoven, este cert că oricare ar fi fost înzestrarea lui interpretativă sau componistică, aceasta s-a putut valida valoric doar prin recunoaștere, printr-un consens colectiv care ar certifica, legitima și permite ocuparea unui loc într-o ierarhie referențială. Altfel spus, printr-o publicitate.

* Tematizarea beethoveniană ocupă un loc important în opera scriitorului francez: *Vie de Beethoven* (1903), *Jean-Christophe* (1904-1912, ciclu de romane), *De l'Héroïque à l'Appassionata* (1928), *Goethe et Beethoven* (1930) și *Beethoven. Le grandes époques créatrices: Le Chant de la Résurrection* (1937). Impunându-se drept referențială și rămânând întru totul tributară opiniei romantice, imaginea lui Romain Rolland asupra lui Beethoven (persoană și creație) rămâne drept model pentru ceea ce ar putea fi un „filtru” de (re)formulare ficționalizantă vulgarizatoare.

Începutul recunoașterii lui Beethoven se produce într-un spațiu deja ocupat de mai celebrii lui antecesori – Haydn și Mozart, iar prin fiii lui Bach, cu ecouri profunde până înspre imaginea marelui cantor. Primul, „Papa” Haydn, după cum arată Tia DeNora, cu o reputație variabilă în funcție de locație pe harta geografiei culturale europene, își câștigă faima de celebritate doar spre sfârșitul vieții, la Londra, această achiziție înrâurind și imaginea lui în spațiul de origine*. Al doilea, Mozart, *enfant prodige*, deja deține statutul unei „vedete” artistice internaționale, cel puțin în ochii patronatului nobiliar austriac. Evident, consacrarea reală a lui Beethoven, dincolo de performanțele de care dădea dovadă ca interpret sau compozitor, a putut fi obținută doar prin stabilirea unei relaționări cu primele două personalități.

Mai întâi, însă, au fost relaționate imaginile. Pentru a fi cât mai convingător în ceea ce privește înzestrarea artistică ieșită din comun a adolescentului de doar treisprezece ani care era „Louis van Beethoven”, se potrivea doar imaginea unei autorități incontestabile. Calificativele lui Neefe – „tânărul geniu” și „un al doilea Mozart” – sunt relevante, poate, nu atât ca certificare a valorii unui talent începător, cât, mai ales, a statutului pe care Mozart îl deținea la vremea respectivă. De altfel, alegerea acestui nume ca superlativ absolut, este grăitoare de la sine, mai ales într-o epocă în care abundă nume de personalități marcante în domeniul activității muzicale. Totuși, nici comparația, și nici confirmarea scriptică sau verbală nu este suficientă. Autentică validare a acestei comparații are nevoie nevoie de timp și, bineînțeles, de confirmarea venită de la cel mai înalt nivel. Așa se justifică cererea lui Neefe de ajutor, pentru ca tânărul talent să poată călători. Beethoven trebuie să-și întâlnească referentul și dacă va fi posibil, să-i și devină elev.

Întâlnirea cu Mozart nu este certificată prin documente, fiind cunoscut doar faptul că fie în ianuarie, fie în aprilie 1787, Beethoven vizitează Viena, însă revine la Bonn, unde în ziua de 17 iulie a aceluiași an îi moare de tuberculoză mama. Ulterior, Beethoven și Mozart nu se mai întâlnesc, chiar dacă este vorba despre o perioadă de peste trei ani până la moartea lui Mozart în 5 decembrie 1791. A doua candidatură de o incontestabilă

* DeNora, *Ibid.*, p. 84.

excelență este Joseph Haydn. Prima întâlnire între cei doi are loc în 26 decembrie 1790, în timpul călătoriei lui Haydn la Londra. A doua întrevedere, decisivă, se produce de abia peste doi ani, la șase luni după moartea lui Mozart, în iulie 1792. Beethoven îi prezintă lui Haydn două lucrări care produc o puternică impresie asupra maestrului de abia revenit de la Londra, astfel încât din noiembrie a aceluiași an Ludwig îi devine elev. Este vorba despre cele două *cantate imperiale*: (1) Cantata funerară la moartea imperatorului Joseph al II-lea (eveniment care survine în 20 februarie 1790), pentru soliști, cor și orchestră, WoO 87 (compusă între martie și iunie 1790) și cunoscută și ca și *Joseph Cantata*, și (2) Cantata la Încoronarea lui Leopold al II-lea (la 9 octombrie 1790), WoO 88. În preajma mutării definitive a lui Beethoven la Viena, aceste două lucrări sunt reprezentative în cele două sensuri sau calități pe care le afișează și importanța pe care o au anume în acel moment temporal: primul, implicit, se referă la profesionalismul deja format al tânărului Beethoven (la vârsta de douăzeci și doi de ani) și la valoarea muzicii, pe care peste aproape un secol, atunci când manuscrisele ambelor cantate au fost redescoperite, Brahms însuși o califică în termeni superlativi^{*}; al doilea sens este unul pragmatic, deoarece importanța momentului este una crucială – se produc două evenimente omagiabile prin lucrări de proporții și cu o obligatorie interpretare publică, lucrări mai mult decât potrivite pentru a servi drept carte de vizită pentru intrarea în saloanele și, implicit, în viața muzicală a capitalei imperiale austriece.

În ajunul celei de a doua plecări la Viena, prietenii apropiați își consemnează urările în albumul său de autografe.

^{*} Din scrisoarea lui Brahms către Hanslick din luna mai 1884, Viena: „[...] Cu toate acestea, chiar dacă nu ar exista nici un nume pe pagina de titlu, nu ar exista nici un dubiu în ceea ce privește compozitorul - de-a lungul (întregului text) este întru totul Beethoven! Găsim aici frumosul și nobilul patos, marea sensibilitate și imaginație, puterea, precum și violența expresiei, subsumată la calitatea specială a vocii solistice și a declamației, care ne încântă în lucrările lui de mai târziu!"; in: Josiah Fisk și Jeff Nichols (ed.), *Composers on Music: Eight Centuries of Writings*, Boston: Northeastern University Press, 1997, p. 134.

Dintre toate, emblematică rămân rândurile scrise de contele Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein (1762-1823):

Dragă Beethoven. Pleci la Viena întru împlinirea viselor tale îndelung adunate. Geniul lui Mozart încă este în doliu și deplânge moartea discipolului său. El și-a găsit un refugiu [...] în neobositul Haydn [...]. Printr-o muncă asiduă vei primi spiritul lui Mozart din mâinile lui Haydn. Bunul tău prieten, Waldstein. (Bonn, octombrie 29, 1792)*.

Fără a intra în detalii în ceea ce privește talentul și abilitățile lui Beethoven, Tia DeNora sugerează importanța unei anumite *publicități* care i-a facilitat tânărului aspirant ieșirea la rampa succesului și recunoașterii:

Încerc să recuperez contextul acelor circumstanțe sociale și culturale din care provine acest detaliu particular al mitologiei lui Beethoven. Scopul meu este de a sublinia faptul că ideea despre potențialul lui Beethoven și reluările succesive ale acesteia au fost o condiție a eventualului său succes. Anecdota a asigurat un anumit tip de publicitate și a creat premiza pentru receptarea ulterioară favorabilă a lucrărilor lui Beethoven; cu alte cuvinte, relatarea descrierii talentului lui Beethoven a fost un mijloc de a-l prezenta ca pe cineva care a fost confirmat de către un profesor celebru. Consemnarea lui Waldstein în albumul de autografe al lui Beethoven este relevantă deoarece aceasta este prima dintr-o serie de relatări despre relația lui Beethoven cu Haydn. În toate aceste anecdote, Beethoven este portretizat drept discipolul-minune al lui Haydn, ca primind „din mâinile lui Haydn” mantia lui Mozart și, într-un sens mai larg, onoarea de a fi recunoscut ca un viitor „maestru” compozitor.†

* Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven*, vol. I, trad. Henry Edward Krehbiel, variantă electronică, realizată în 29 august, 2013, p. 126. Textul poate fi apelat la adresa http://www.gutenberg.org/files/43591/43591-h/43591-h.htm#Page_129

† DeNora, *Ibid.*, p. 84.

Dincolo de anecdotică impregnată de manipulări publicitare, renumele, dar și clasicitatea lui Beethoven se datorează unei raportări certe la personalitățile, creația și, în general, tradiția Haydn-Mozart – mijloace tehnice și expresive, genuri precum sonata, cvartetul, concertul instrumental și simfonia, modelele tiparelor formale deja standardizate și, în general, întreg ansamblul de *idiosincrazii* stilistice prin care poate fi identificată tradiția clasicismului muzical vienez.

Comentariu 4

După o primă identitate a lui Beethoven, cea clasicistă, propulsată printr-un consens de promovare, cea de a doua se relevă, aparent, fără nici o susținere din exterior. La limita marcantă a anului 1802, de la care Haydn mai are de trăit doar șapte ani, Beethoven deja deține suficientă autoritate încât să nu mai aibă nevoie de „echipă de imagine”, el rămânând, practic, singurul exponent marcant al tradiției clasice vieneze. Energia consensului clasicist reușește să-l aducă doar până în preajma Testamentului de la Heiligenstadt, moment în care compozitorul își revizuieste complet criteriile, obiectivele, precum și stilul de gândire.

Conformitatea cu consensul deja stabilit în interiorul unui bazin canonic poate fi văzută ca o lege care definește afirmarea unui artist: (1) consensul cu mentalitatea colectivă, stabilit prin determinantele ideologică și estetică și prin care este urmărită realizarea unui impact cât mai puternic și a unei receptări cât mai eficiente (la nivelul gustului public și a rutinelor auditive), precum și (2) consensul în ceea ce privește normele tehnice ale momentului stilistic de actualitate (discurs, forme și genuri) și biblioteca de teme și tipologii de expresie. De ce nu ar mai fi utile „idiosincraziile” standardizate ale tradiției muzicale vieneze? Oare nu în virtutea faptului că sensurile ideologice și estetice ale momentului de actualitate nu mai sunt aceleași?

Mutația asumată de Beethoven la vârsta de treizeci și doi de ani, nu ar trebui receptată ca o „trădare” a idealurilor iluministe, fidelitatea față de acestea fiind confirmată chiar prin *Oda bucuriei* din ultima lui simfonie (a IX-a, 1824), ci drept consecință a unei mutații survenite la nivelul consensului

colectiv global. Anume aici devin relevante câteva concomitențe deloc întâmplătoare: (1) finalizarea romanului *Titan* de către Jean-Paul Friedrich Richter* (1800-1803), prieten și susținător al lui E. T. A. Hoffmann, (2) paralelismul biografiei lui Beethoven cu cea a lui Carl Maria von Weber și Franz Schubert, doi compozitori deja romantici, (3) contemporaneitatea și contactul cu Johann Wolfgang von Goethe (întâlnirea în 1812 la băile Teplitz – în prezent Bad Teplice, Republica Cehă), care împreună cu Friedrich von Schiller (1759-1805) sunt promotorii ideologici ai curentului preromantic *Sturm und Drang*. Cea mai relevantă concomitență o reprezintă Școala de la Jena, a cărei activitate s-a desfășurat între anii 1798-1804, activitate care poate fi considerată drept o primă etapă în formularea și propagarea noului consens romantic. Este vorba despre literații Johann Ludwig Tieck (1773-1853) și prietenul lui, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), despre frații-filologi von Schlegel – August Wilhelm (1767-1845) și Karl Wilhelm Friedrich (1772-1829), despre teologul Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834), despre filosofil Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) și Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), precum și despre poetul Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg (Novalis, 1772-1801).

Este vorba despre un context și, respectiv, consens, totalmente noi, în care imaginea unui „al doilea Mozart” sau „preluarea mantiei lui Mozart din mâinile lui Haydn” nu mai spun nimănui nimic. Printr-un efort comun al literaților, teologilor, filosofilor și nu doar, vocabularul sensibilității și imaginației colective sunt reformulate într-un mod radical, iar Beethoven nu mai este doar cetățean german cu reședință austriacă, ci un cetățean ai unei Europe napoleoniene unificate. Într-un spațiu cu hotarele suspendate, cu ierarhiile reformulate și cu imaginea autorității renegociată, sensul patronatului (mecenariatului), precum și a salonului nobiliar își pierd într-un mod inevitabil exclusivitatea. În 1812, la Teplitz, un cu totul alt Beethoven

* Despre influența romanelor lui Jean-Paul Richter asupra lui Schumann, a se vedea: Erika Reiman, *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, University of Rochester Press, Rochester, 2004.

ignoră procesiunea princiară, întorcându-i spatele și lăsându-l pe Goethe singur să i se închine.

Comentariu 5

Alegerea lui Beethoven drept al doilea, după Bach, element constitutiv al unei genealogii canonice, este determinată, așa cum o relatează Carl Dahlhaus, de „utopia schumaniană a unei fuziuni, în interiorul «noii epoci poetice», a tendințelor eterogene ale unui trecut venerabil – profunzimea contemplativă a lui Bach și sublimul prometeean al lui Beethoven”.^{*} Din totalitatea genurilor practicate de cei doi compozitori sunt extrase doar două *cicluri*, ambele aparținând genului de muzică *instrumentală* și destinate *pianului*: 48 (două volume a câte 24 de preludii și fugi ale Clavecinul bine temperat de Bach) și 32 (sonate) de Beethoven, biblioteci de „standarduri” tehnice și formale (trup), dar și „biblii” ale tipologiilor de expresie (spirit) deopotrivă, două „Testamente” – vechi și nou –, exact așa cum le-a caracterizat Hans von Bülow. Apartenența la genul instrumental nu a fost singurul argument și, poate, nici cel mai important, deoarece, în fapt, a fost vorba despre numitorul comun al *purității* stilistice, calitatea pur instrumentală fiindu-i model și vehicul, singurul argument prin care Schumann reușea să-și imagineze fuziunea celor două stiluri eterogene aparținând unui trecut venerabil, iar eterogenitatea sintactică – de substanță polifonică la Bach și omofonă la Beethoven –, nu mai avea relevanță. Focalizarea pe un singur instrument – pianul – a fost o idee inteligentă a romanticilor și o demonstrație strălucită a faptului că „infinitul mare” al expresiei, discursului și al comunicării complete, fără implicarea unor mijloace eterogene sonorității pure – cântul, dansul, textul poetic sau literar, ideile filosofice, imaginile artei plastice –, este realizabil chiar la nivelul „infinitalui mic” al posibilităților unui singur instrument.

^{*} Carl Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue: une esthétique de la musique romantique*, Editions Contrechamps, Genève, 2006, p. 107. Pentru o analiză amănunțită a concepției despre *Noua epocă poetică*, a se vedea: John Daverio, *Robert Schumann: Herald of a „New Poetic Age”*, New York-Oxford: Oxford University Press, 1997.

Evident, alegerea a fost una „părtinitoare”, iar motivele unei asemenea decizii, la rândul lor, se înșiruiesc într-o genealogie constituită prin scrierile lui Adolf Bernhard Marx (1795-1866), Richard Wagner, Franz Liszt, Hector Berlioz, Robert Schumann, E. T. A. Hoffmann, Ludwig Tieck, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Johann Gottfried von Herder (1744-1803) și coboară până la Jean-Philippe Rameau (teoria armoniei) și Johann Mattheson (1681-1764), care în 1739, într-un mod destul de timid și împăciuitor „a definit muzica instrumentală ca «discurs sonor» sau «limbaj al sunetelor»”, chiar dacă Mattheson îi ia apărarea afirmând identitatea acestui gen cu muzica vocală*. În atmosfera în care muzica fără text însemna muzică fără conținut (Rousseau), o asemenea comparație poate fi considerată drept una vizionară, deoarece aceasta își găsește confirmarea prin succesul compozitorilor de la Mannheim (Stamitz, Cannabich ș.a.) și ascensiunea muzicii lui Haydn.

Ori, canonizarea lui Beethoven este, în principiu, un scop (ideologic) și, în fapt, consecința unei convergențe, deoarece anume creația instrumentală beethoveniană de după 1802 și în special deja cea simfonică se preta drept argument doveditor decisiv pentru ansamblul ideilor și teoriilor romanticilor timpurii despre ceea ce ar putea sau ar trebui să devină muzica în „noua eră poetică”.

Procedura construirii imaginii beethoveniene nu a depins doar de autoritatea textului lui Schumann, evident unul de sinteză, și nu s-a articulat ca o spectaculoasă și fulgerătoare instaurare a Titanului în vârful ierarhiei valorice, ca o analogie la încoronarea în 2 decembrie 1804 a celui alt erou cultural european care a fost Napoleon Bonaparte†. Așa cum o cunoaștem astăzi, imaginea lui Beethoven a fost acumulată treptat pe întreaga durată a secolului al XIX-lea.

* Johann Mattheson, *Der vollkommene Capelmeister*, Hambourg, 1739 (réédition Kassel, 1954), p. 82; *apud.* Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, p. 13.

† A se vedea în acest sens: Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2004.

Robert Schumann și ideile lui despre fuziunea utopică a celor două stiluri eterogene în cadrul unei noi epoci poetice se situează, ca o convențională a doua etapă în procesul de canonizare a lui Beethoven*. Drept limite ale acestui proces pot fi considerate două texte edificatoare: recenzia lui Ernst Theodor Amadeus Hoffmann la interpretarea simfoniei a V-a, apărută în 1810[†] și *Programul* pentru Simfonia a IX-a[‡], scris de Richard Wagner în 1846. Primul identifică prezența aceluiași spirit romantic (sic!) „care respiră în lucrările instrumentale ale celor trei mari maeștri”[§] ai tradiției clasice vieneze, pe când al doilea surprinde în sonoritățile ultimei simfonii beethoveniene o „depășire a limitelor muzicii absolute” și un sfârșit al istoriei simfoniei^{**}. Sintagma „muzica absolută” este pentru prima dată folosită în acest text de Wagner, și nu în celebra lui scriere despre frumosul muzical a lui Hanslick.

Într-un mod schematic, poate fi edificată o structură de suport ideologic-estetic al canonizării lui Beethoven, care constă din trei etape: prima – textul lui E. T. A. Hoffmann

* Textul intitulat *Zur Eröffnung des Jahranges 1835* [La deschiderea anului 1835] apare în *Neue Zeitschrift für Musik*, nr. 1/1835, p. 3.; *apud*. Dahlhaus, *L'Idée*, p. 105.

† Textul apare în două numere consecutive din *Allgemeine Musicalische Zeitung*, prima parte în nr. 40 din 4 iulie 1810, p. 630-642 și, respectiv, a doua, în nr. 41 din 11 iulie 1810, p. 652-659); tot astfel, poate fi consultat volumul lui David Charlton (ed.), *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

‡ „În duminica Floriilor, pe 1 aprilie, el a dirijat ultimul lui concert la Dresda. Cu ocazia concertului anual în beneficiul Capelei, concertul a avut ca lucrare principală Simfonia a XI-a”, in: Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, vol. II, p. 49. Pentru concertele pe care le dirijează, Wagner însuși scrie o serie de texte însoțitoare cu comentarii asupra lucrărilor din programul concertului. Astfel de programe sunt scrise, spre exemplu, atât pentru interpretarea simfoniei a III-a și a uverturii *Coriolan* de Beethoven, dar și pentru montarea propriilor opere – *Olandezul Zburător*, *Tannhäuser* și *Lohengrin*.

§ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, nr. 40, 4 iulie 1810, p. 632.

** Thomas S. Grey (ed.), *Richard Wagner and His World*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2009, p. 480 și urm.

publicat în 1810 – , a doua – textul lui R. Schumann publicat în 1835 – și a treia – textul lui R. Wagner publicat în 1846. Pe lângă faptul că reprezintă o persoană concretă, numele fiecăruia stă și drept simbol pentru o anumită etapă în evoluția gândirii muzicale romantice. Iar consistența lucrărilor beethoveniene a oferit fiecărei etape romantice modele și argumente necesare, de fiecare dată diferite, contextului ideologic-estetic specific.

În „bazinul” lui istoric, E. T. A. Hoffmann este însoțit, prin preocupări ideatice comune, de reprezentanții Școlii de la Jena, în special de Ludwig Tieck și Wilhelm Heinrich Wackenroder, a căror sinteză între sublimul emoționant și muzica instrumentală ca singura autentică, devine pentru Hoffmann un habitat „domestic” al gândirii lui. Punctul de focalizare a fost *ideea muzicii instrumentale* și capacitatea acestora de a-și asigura autonomia fără a recurge la împrumuturi de mijloace din alte domenii ale gândirii și practicii artistice. Câteva idei sunt reprezentative pentru gândirea acestui cuplu trinomic – Hoffmann-Tieck-Wackenroder. Un prim cuvânt-cheie este *romantism*, iar Hoffmann îl aplică muzicii celor trei clasici vienezi – Haydn-Mozart-Beethoven. Al doilea cuvânt-cheie este *poeticitate*, pe care Tieck îl consideră a fi numitorul comun al tuturor artelor – ideea limbajului de dincolo de limbaj și doar muzica instrumentală o înfăptuiește într-un mod autentic, depășind astfel poezia. Al treilea cuvânt-cheie este *inefabil*, iar „muzica exprimă ceea ce cuvintele nu ar putea decât să murmure”.^{*} A patra cheie de lectură este categoria de *sublim*, care în mod univoc duce înspre al cincilea, de *transcendental* și, în final, la al șaselea – *mistic*. Ultimul termen își găsește o formulare doctrinară în concepția de *artă ca religie* la Schleiermacher, iar cumulum terminologic între *sublim-transcendental-mistic* se poate traduce ca *autonomie* a muzicii instrumentale. Această supremație a muzicii *pure* decurge din simplul fapt că prin prezența textului noțional și timbralitatea vie (și nu „artificială”) a vocii, muzica vocală conservă analogia cu psiho-afectivitatea și deci, expresivitatea umană, pe care primii romantici o văd ca pe o limitare. Doar muzica instrumentală autonomă sau emancipată de text, imagine, afectivism, se

^{*} Dahlhaus, *L'Idée*, p. 61.

poate propulsa în teritoriile superioare, transcendente, ale spiritului. Această puritate a muzicii instrumentale își va găsi ulterior, la Schumann, ipostazierea în conceptul de muzică absolută.

Astfel, canonul 48+32 reprezintă un simbol grăitor al eliberării muzicii de tot ceea ce-i este impropriu, iar romanticii pur și simplu inversează sensul termenilor din disputa Rameau-Rousseau. Dacă în binomul *artificial-natural*, artificială era muzica instrumentală și drept naturală apărea muzica vocală, în ideologia romantică acești doi actanți își schimbă locurile, naturală devenind muzica instrumentală atâta timp cât eliberându-se de „împuritate”, aceasta asigură accesul la un autentic nivel spiritual identificat cu natura însăși.

Volumul intitulat *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (Hamburg: Friedrich Perthes, 1799) scris de Tieck împreună cu Wackenroder, cuprinde două texte revelatorii în acest sens. Este vorba despre articolul *Esența intimă și particulară a muzicii și a psihologiei muzicii instrumentale actuale* de Wackenroder (p. a V-a, p. 181) și *Symphonien* de Tick (p. a IX-a, p. 249). Textele reflectă într-un mod fidel complexitatea contextului istoric înspre care converg mai multe orientări conceptuale. Încă sunt vii intensitatea și ecurile doctrinare ale disputei între antici și moderni – Rameau-Rousseau, reînviată de August Wilhelm Schlegel în al său *Über schöne literatur und Kunst* (1801-1804), precum la fel de vie este amprenta ultraemotivității cultivate de orientarea *Empfindsamkeit* sau *Empfindsamer Stil*, care vine în contrapartidă cu teoria afectelor baroce și ca o subspecie a *stilului galant* internațional tinde înspre a se impune în imaginea unui proromantism incipient, urmându-i anti-iluminismul proromantic al orientării *Sturm und Drang*, ca o a doua etapă de pregătire a romantismului. De aici și spiritul metafizic al textelor (metaforic și în egală măsură invocativ-emfatic), dar și inversarea spectaculoasă a negativismului lui Rousseau față de muzica instrumentală și transformarea acesteia într-un portdrapel al romantismului emergent:

Dacă muzica „armonică”, „artificială”, detașată de limbaj și de asemenea de exprimarea afectelor, această muzică absolută instrumentală atât de disprețuită de Rousseau, apărea deodată, printr-o

inversare abruptă a judecății estetice, ca o muzică „veritabilă” – dacă indeterminarea conținutului nu mai este, deci, un defect, ci semnul unui stil „sublim” și că distanța luată prin raportare la un „simplu limbaj al inimii”, acesta este resimțit ca un presentiment al infinitului și nu ca o speculație absurdă și goală, care se pierde în abstracțiune – atunci toate (condițiile) sunt întrunite pentru ca un partizan al „modernilor” să poată trage toate concluziile din intuiția muzicii absolute a lui Wackenroder [...].*

Comentariu 6

O semnificație diferită de cea a lui Hoffmann și Schumann o are moștenirea beethoveniană pentru Richard Wagner[†]. În cadrul romantismului el înfăptuiește o ultimă apelare substanțială și, astfel, o resemnificare în termeni de adaptare a acestei moșteniri deja canonizate la imperativele propriului sistem de gândire și plan de acțiune. Așa cum arată Klaus Klopfinger în monografia lui, Wagner a scris despre Beethoven în șapte ocazii: „*Carnetul roșu* (început în jurul mijlocului lunii august 1835), *Pelerinaj la Beethoven* (nuvelă, Paris, 1840), *Schiță autobiografică* (1842-'43), *Apel către prieteni* (scris la Zurich, 1851), *Muzica viitorului* (scris la Paris, 1860), *Viața mea* (autobiografie, începută în 17 iulie 1865 și încheiată în mai 1880), *Munca și misiunea vieții mele* (titlu original, 1879)[‡], la care putem adăuga textul intitulat *Beethoven*, scris în 1870[§].

* Dahlhaus, *L'Idée*, p. 53.

† A se vedea în acest sens Klaus Kropfinger, *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's reception of Beethoven* (traducere în engleză de Peter Palmer), Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1991, precum și Mark Evan Bonds, *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony*, Cambridge-London: Harvard University Press, 1996.

‡ Klopfinger, *Wagner and Beethoven*, p. 14-15.

§ Textul este publicat în: Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, p. 61-126. Textul este disponibil pe Internet și poate fi accesat la adresa: <https://archive.org/details/smtlicheschrijf09wagn>

Spre deosebire de Hoffmann care inițiază canonizarea lui Beethoven prin celebra sa recenzie la Simfonia a V-a și în continuarea direcției trasate de Adolf Bernhard Marx (1795-1866)* prin monografia lui *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen* (Berlin: Otto Janke, 1863), printr-un important text despre genul de simfonie și Beethoven† și cu o preocupare pentru Simfonia a III-a, Wagner încheie, practic, procesul asimilării lui Beethoven de către romantici prin focalizarea pe Simfonia a IX-a‡.

Suma ideilor și concepțiilor wagneriene apare, însă, drept una legitimată „genealogic” anume în ideea lui Adolf Marx că odată cu Simfonia a III-a, *Eroica*, în și prin ea, istoria muzicii ajunge la propria împlinire. În opinia lui, muzica instrumentală își formulează sensurile plecând de la nivelul sentimentelor și țintind nivelul ideilor, un surprinzător ecou al schemei platoniciene. Adolf Marx gândește muzica instrumentală drept una *ideală*, înfăptuind sensul și conținutul acesteia într-un mod transnoțional, intraductibil, însă perfect inteligibil, așa cum o va spune deja în secolul XX antropologul Claude Lévy-Strauss. Astfel devine imperioasă nevoia unei noi paradigme, pe care deja Wagner o formulează în celebrul concept *Gesamtkunstwerk*. Pentru Wagner, însă, este clar că simpla narare de idei prin intermediul muzicii instrumentale nu este suficientă, deoarece important este modul în care acestea interacționează. Dacă ceea ce au imaginat și formulat

* Ideile și estetica lui Adolf Bernhard Marx sunt detaliat analizate în: A. B. Marx, *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method* (edited and translated by Scott Burnham), Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1997.

† Este vorba despre o consistentă analiză intitulată *Etwas über die Symphonie und Beethovens: Leistungen in diesem Fache* [Câte ceva despre simfonie și Beethoven: realizări în acest domeniu], publicată în *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, nr. 19-21/1824. Adolf Bernhard Marx devine editor la această revistă, lansată în 1824 de către Adolf Martin Schlesinger (1769-1838), iar recenziile și analizele pe care le publică sunt apreciate de Beethoven însuși.

‡ A se vedea în acest sens Christopher Alan Reynolds, *Wagner, Schumann, and the Lessons of Beethoven's Ninth*, Berkeley: University of California Press, 2015.

muzicienii romantici până la Wagner – termeni precum *romantic* (Hoffmann), *poetic-inefabil* (Tieck/Wackenroder), *noua eră poetică* (Schumann), *ideal* (Adolf Marx) – se aliniază într-o succesiune acumulativă și se prezintă oarecum fragmentar, inventarea conceptului de *muzică absolută** și, decurgând de aici, *dramă muzicală*, îl situează pe Richard Wagner într-o ipostază „bachiană” de realizator ai unei sinteze pentru întregul romantism care i-a premers. Simfonia a IX-a a lui Beethoven, comentând-o pe care Wagner a folosit pentru prima dată sintagma *muzica absolută*, iar recitativul instrumental din începutul părții a IV-a, devine semn clar al „depășirii tuturor bornelor muzicii absolute”† și ducând, de această dată înspre ideea *muzicii totale*, sinteza supremă, în care muzica instrumentală își va putea împlini preaplinul ideal-dramatic printr-o concretizare de ordin vocal-poetic. Ori, anume partea a IV-a reprezintă pentru Wagner punctul major de interes, deoarece opțiunea beethoveniană pentru o *altfel* de vocalitate, solistică și corală – instrumentalizată, polifonizată, într-o strânsă întrepătrundere cu partida orchestrală pe criteriul motivic-tematic și astfel angajată într-un extins proces de elaborare – este o concepție cu valoare de prototip pentru viitoarea *dramă muzicală* wagneriană. Rolul unificator al unei singure intonații din care într-un mod organic decurge întreg eșafodajul tematic-structural al simfoniei a IX-a, ca un ecou al acestei metode deja folosite de Beethoven cu douăzeci de ani mai devreme în Simfonia a III-a, *Eroica*, a avut repercusiuni majore asupra genului de simfonie romantică, însă de această dată, de substanță programatică (Berlioz, Simfonia *Fantastică*, poemele simfonice ale lui Liszt și Richard Strauss), în care funcția generativă intonațional-tematică este reformulată în funcția de *leitmotiv*, cu consecințe evidente în concepția wagneriană a sistemului de leitmotive ca factor major de integrare tematică-structurală în concepția dramei muzicale.

* Conceptul de *muzică absolută* este analizat în câteva monografii dedicate acestui subiect: Carl Dahlhaus, *L'Idée*, Daniel K. L. Chua, *Absolute Music* (ambele surse deja citate mai sus) și Mark Evan Bonds, *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford: Oxford University Press, 2014.

† Dahlhaus, *L'Idée*, p. 23.

Simfonia a IX-a a reprezentat pentru compozitor declanșatorul unui avalanșe de idei revelatorii privind o ultimă ipostază a operei de artă romantice – totală, ideală, supremă, sintetică, și, în orice caz, una a viitorului. Ultimul termen atrage atenția printr-o aparentă imprecizie: despre care viitor este vorba din moment ce concepția wagneriană este un ultim proiect estetic intrinsec romantic după care romantismul însuși se dispersează? Revenind la ideea lui Schumann de fuzionare a două stiluri eterogene (Bach și Beethoven), s-ar părea că Wagner duce mai departe această idee de fuziune, realizând o sinteză de ordin superior, o ultimă frontieră a romantismului muzical – simfonizarea dramei muzicale mitologice. Astfel, formulând această sintagmă – opera de artă a viitorului – Wagner afirmă un adevăr: el, Richard Wagner, și concepția lui estetică reprezintă viitorul lui Hoffmann, Tieck și Wackenroder, al fraților Schlegel, al lui Schumann și Adolf Marx. Și împreună cu ei, Wagner se încadrează într-o elaborată genealogie romantică a beethovenismului.

Sfârșitul romantismului a fost încununat de o ultimă dispută privind moștenirea lui Beethoven – o luptă intestinată între compozitorii și teoreticienii romantismului. Pentru unii el reprezenta o venerabilă și sacrosanctă referință valorică absolută (conservatorii brahmsieni), pentru alții el reprezenta începutul unei noi ere în arta muzicală (progresiștii wagnerieni). Primii optau pentru o atitudine oarecum „mimetică”, propunându-și compunerea de lucrări în litera și spiritul tradiției clasicismului vienez, pe când cei din urmă îl receptau pe Beethoven drept model al inovatorismului și deschiderii creative, ca un îndemn înspre noi concepții formale și de gen.

Câmpul muzicii romantice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea era deja suficient de divizat, însă în concepții estetice sau de gen care într-un fel sau altul descindeau din gândirea simfonică a ultimului clasic. Din consistența creației simfonice beethoveniene s-au dezvoltat cel puțin trei filoaane: (1) al simfoniei *dramatice* (Simfonia a III-a, *Eroica*, în Mi bemol major, op. 55, și a V-a, *A Destinului*, în do minor, op. 67) cu o reluare în creația simfonică a lui Johannes Brahms (1833-1897) și Max Reger (1873-1916); (2) al simfoniei *programatice* (Simfonia a VI-a, *Pastorală*, în Fa major, op. 68), dezvoltate de Mendelssohn (Simfonia a IV-a, *Italiană* și uverturi

– *Hebride*, 1830-'32), Hector Berlioz (Simfonia *Fantastica*, 1830), Franz Liszt (Simfonia *Dante* – 1857, și poeme simfonice), Richard Strauss (poeme simfonice); și (3) al simfoniei *vocale* (Simfonia a IX-a, *Oda bucuriei*, în re minor, op. 125), cu ecouri în Simfonia dramatică *Romeo și Julieta* de Hector Berlioz (1839), Simfonia *Faust* de Franz Liszt (1857) și până la Gustav Mahler – *Das Lied von der Erde*, pentru soliști și orchestră (1908-'09), și Simfonia a VIII-a, *A celor o mie de interpreți* (1906-1910).

În planul gândirii instrumentale (simfonice) coexistă cel puțin două concepții fundate de compozitorii romantici pe premisele gândirii beethoveniene: (1) muzica instrumentală pură, de o evidentă substanță nostalgică, neoclasică și astfel tributară (Brahms)* și (2) muzica instrumentală cu program, la care aderă și concepția wagneriană a dramei muzicale ca operă de artă totală. Comunitatea muzicală austro-germană se subdivide în două tabere – a conservatorilor vienezi (Brahms, Clara Schumann, Joseph Joachim, Eduard Hanslick), de partea adversă situându-se *Zukunftsmusiker* – adepții unei arte muzicale noi, cu sediul la Leipzig și grupați în jurul fostei reviste schumaniene *Neue Zeitschrift für Music*. Lupta se dă, astfel, în sânul *Noii școli germane*[†] (Neudeutsche Schule – Liszt,

* Este relevantă o consemnare a lui Eduard Hanslick despre interpretarea Simfoniei a III-a de Brahms: „De fapt, dacă prima simfonie a lui Brahms s-ar putea numi «Appassionata» și a doua «Pastorală», atunci noua simfonie (a III-a, op. 90, în Fa major - n.n.) ar putea fi la fel de bine numită «Eroica», în special pentru «eroicele» prima și ultima mișcare.”; în: Ian D. Biddle, Kirsten Gibson (ed.), *Masculinity and Western Musical Practice*, Farnham-Burlington: Ashgate, p. 143.

[†] Titulatura este introdusă în circuit de criticul și muzicologul german Karl Franz Brendel (1811-1868), următorul, după demisia lui Robert Schumann în 1 iulie 1844, editor și proprietar (din 1 ianuarie 1845) al revistei *Neue Zeitschrift für Musik*. Este vorba, astfel, despre a treia și ultima generație de compozitori romantici. În acest sens, postromantismul muzical (Mahler și Richard Strauss) se situează deja dincolo de bazinul canonic omogen al unui romantism doctrinar, în contextul unui modernism emergent deja după 1870 și în perioada unei dispersii tot mai pronunțate a romantismului ca ideologie și stil de gândire artistică.

Wagner, Brahms). Ambele orientări se revendică de la Beethoven și își revendică ipostaza onorifică de moștenitori ai creației acestuia.

Titulatura inventată de Franz Brendel necesita, la rândul ei, o genealogie legitimatoare, iar numele lui Beethoven devine, și în acest context, indispensabil. În opoziție cu *Noua școală germană* se situează *Alt deutsche schule* (Vechea școală germană) prin figurile lui Bach și Händel, iar Beethoven este considerat drept inițiatorul noii gândiri muzicale germane.

De partea lui, Wagner conotează succesiunea simfoniilor beethoveniene impare (dramatice) în imaginea unui șir acumulativ care culminează în ultima parte a ultimei lui simfonii. Conceptual, însă, compozitorul structurează sensul acestui șir, evident într-un mod interesat, în ideea unui proces de revenire.

Astfel, dacă „«muzica absolută» este pentru Wagner o muzică «detașată» de rădăcinile cântului și dansului”, primele două simfonii impare – a III-a și a V-a – fiind exultate de către romantici drept modele ale muzicii absolute, „dezrădăcinate” sau „detașate”, atunci primul pas în depășirea acestor stări provizorii (în opinia lui Wagner) este anunțat prin simfonia a VII-a, op. 92, în La major (1811-1813), pe care Wagner o consideră a fi „apoteoza dansului”, iar al doilea – prin Simfonia a IX-a, *Corală*, în care același Wagner vede un prototip pentru propriul principiu al *dramei muzicale* sau, altfel spus, o genială intuiție beethoveniană care într-un mod evident prefigurează *drama muzicală* wagneriană în calitatea ei de sfârșit veritabil al istoriei muzicii.

Ultimele două simfonii impare sunt două proceduri de recuperare a unui sens complet al muzicii. În opinia compozitorului, anume această detașare a muzicii absolute reprezintă o limitare, o situație cu rădăcinile în aer, pe când pentru a fi o muzică veritabilă, aceasta trebuie să întrunească cele trei elemente constitutive ale muzicii, însă în accepțiunea antică – „*harmonia* trebuie să rămână legată de *rhythmos* și de *logos*, adică de mișcarea ordonată și de limbaj.”[†] Muzica reprezentând *harmonia* ca premiză a completitudinii, prin

* Dahlhaus, *L'Idée*, p. 24.

† Dahlhaus, *L'Idée*, p. 24.

rhythmos-ul Simfoniei a VII-a și *logos*-ul Simfoniei a IX-a aceasta din urmă este redobândită, însă la un nivel superior al spiralei temporal-istorice în calitatea ei de moment dialectic de echilibru și, în același timp, de amânare a unui logic sfârșit prin muzica absolută și de iminență a acestuia, însă deja în concepția *dramei muzicale* wagneriene. Metafizicul este înlocuit prin sincretic și astfel Wagner oferă istoriei muzicii un spațiu temporal suplimentar pentru a-și împlini cu adevărat sensurile și menirea.

Întregul eșafodaj conceptual edificat cu multă migală în textul *Opera de artă a viitorului* (1849) își găsește o replică adversă în faimoasa scriere a lui Eduard Hanslick – *Despre frumosul muzical* (1854)*.

În gândirea criticului vienez ideea muzicii absolute își găsește, poate, o ultimă abordare *puristă* și în egală măsură *formalistă*, și prin acest fapt scoasă de sub umbrela metafizicului, așa cum aceasta putea fi remarcată la Tieck și Wackenroder. În opinia lui muzica reprezintă un *arabesc sonor mobil*, conținutul muzicii sunt sunetele din care compozitorul construiește atât ideile, cât și structurile *specific* muzicale, de aici decurgând ideea că frumosul specific muzical nu poate fi tradus în cuvinte și nu poate avea nimic în comun nici cu discursul de tip noțional, dar nici cu emoțiile, fie că acestea sunt conținute implicit, ca sugestie, în tensiunile armonice-tonale sau procesuale, fie explicit, în descrieri textuale cu caracter „insinuant”.

O demonstrație suficientă în acest sens o reprezintă *Clavecinul bine temperat* al lui Johann Sebastian Bach, lucrare care nu oferă nici o posibilitate de interpretare emoțional-afectivă. În același timp, Hanslick reacționează într-un mod virulent împotriva muzicii cu program, vizați fiind Richard Strauss, Piotr Ilici Ceaikovski, Franz Liszt, Anton Bruckner, dar și împotriva *dramei muzicale* wagneriene.

* A se vedea o analiză detaliată a concepției lui Hanslick în: Nicole Grimes, Siobhán Donovan, Wolfgang Marx, *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester: University of Rochester Press, 2013. Cartea lui Hanslick suportă șapte ediții între 1854 și 1885.

Punctul de convergență sau coliziune conflictuală între „brahmsienii” neoclasici reprezentați prin Hanslick și „wagneriștii” doctrinari alimentați din scrierile lui Wagner, l-a reprezentat sensul și rolul Simfoniei a IX-a a lui Beethoven.

Dacă pentru Wagner această lucrare a reprezentat dovada supremă a neputinței muzicii instrumentale pure de a se susține altfel decât prin recursul la cuvânt, poezie și text, atunci în opinia lui Hanslick ultima simfonie beethoveniană și mai ales partea a patra a acesteia este o monstruoasă și dovada clară a unei incoerențe estetice. Iar dacă în genul simfonic Beethoven eșuează într-un monumental naufragiu, ideea muzicii instrumentale el o dezvoltă în ultimele sonate și cvartete, ultimul lui refugiu și ultima dovadă a faptului că anume muzica instrumentală pură a fost alegerea ultimă și decisivă a lui Beethoven.

Disputa nu a putut să nu degenereze, situație în care Wagner îl „portretizează” pe Hanslick în Sixtus Bekmesser, personajul mizerabil și ridicol din *Maeștrii cântăreți din Nürnberg* (1862-1868), prin care compozitorul stigmatiza spiritul conservator, academic, formalist, pedant și, în opinia lui, perdant ai neoclasicilor vienezi*.

Din acest moment nu mai este vorba despre moștenirea beethoveniană, ci despre diferențele identitare: autenticul

* O dispută incitată de diferențele pur estetice în abordarea moștenirii lui Beethoven și, implicit, identificarea noilor direcții de dezvoltare a gândirii și practicii muzicale, s-a transformat rapid într-o nemiloasă bătălie ideologic-politică între două spații germanofone: Austria catolică și Germania luterană, între germanii nativi (partida Wagner) și intelectualitatea evreiască (partida Brahms). În acest context, Brahms apare ca un *outsider*, deoarece „el a fost un protestant tipic din nordul Germaniei, atras de senzualitatea și ușurătatea vieneză, similar unui om serios care se îndrăgostește de femeile zâmbitoare și simple la minte” (in: Max Graf, *Composer and Critic: Two Hundred Years of Musical Criticism*, Port Washington: Kennikat Press, 1969, p. 247). Până la urmă, întreaga dispută degenerază în atacuri antisemite orchestrate de Wagner împotriva oponentilor săi vienezi (vizat fiind, evident, Hanslick).

german luteran Wagner versus Hanslick, semi-evreul catolic născut la Praga*.

O apelare deja tardivă a binomului Bach-Beethoven aparține lui August Halm (1869-1929) și Ernst Kurth (1886-1946), autori a câte unei monografii, ambele focalizate pe personalitatea și creația lui Anton Bruckner (1824-1896) în calitatea lui de reprezentant al celei de a treia culturi, romantice, legitimată pentru includerea în canon ca și continuare a primelor două – cultura polifonică (genul de fugă) a barocului și

* Imaginea postumă a acestei dispute nu a fost una onestă, nici decentă: „Compozitorul și criticul Nicholas Slonimsky a facilitat o astfel de utilizare a lui Hanslick prin cartea lui *Lexiconul Invectivelor Muzicale* din 1953, care, în calitate de colecție aparent amuzantă de pasaje din lucrările unor critici care au batjocorit „mari” compozitori, efectiv a atribuit lucrărilor critice ale lui Hanslick rolul unei surse pentru cuvinte destul de răuvoitoare. Astfel, paisprezece fragmente includ binecunoscutele polemici împotriva lui Bruckner, Liszt, Richard Strauss, Ceaikovski și Wagner, care au servit drept nutrient pentru comentatori începând din perioada lui Hanslick. Din păcate, eseul introductiv atât de nesincer al lui Slonimsky „Neacceptarea necunoscutului” contribuie la imaginea negativă a lui Hanslick prin prezentarea unora dintre cele mai frapante fragmente din criticile lui, însă fără a face referire la contextele cultural sau istoric.

Slonimsky însuși nu a fost original în această abordare a criticii muzicale în general și a lui Hanslick în particular: după cum el a recunoscut, precursorul lui proeminent, chiar un model, a fost *Ein Wagner-Lexikon: Wörterbuch der Unhöflichkeit* (Wagner-Lexikon: Dicționar de grosolănie, conținând durități, batjocură, expresii nimicitoare și defaimătoare, care au fost folosite de către dușmani și denigratori împotriva Maestrului Richard Wagner, a operei lui, precum și a susținătorilor săi), de Wilhelm Tappert (1877), care îl citează pe Hanslick contra Wagner de optsprezece ori. [...] Această opoziție a lui Hanslick (și a susținătorilor lui estetic-conservatori) față de așa-numita Noua Școală Germană a lui Wagner și Liszt a fost cauza care nu doar că l-a inspirat pe Tappert să sistematizeze aceste cuvinte, dar deasemenea – două decenii mai devreme – i-a determinat pe compozitorii, interpreții și criticii progresivi din ambianța lui Liszt să-și ridice condeiele împotriva lui Hanslick; in: Grimes, Donovan, Marx, *Rethinking Hanslick*, p. 16.

cultura armonică (sonata și simfonia) a clasicismului vienez^{*}. De abia în acest context devine observabilă slăbirea referențialității lui Beethoven și relevarea tot mai puternică a unui anumit anacronism de care dă dovadă canonicitatea lui. Pentru concepțiile ambilor muzicologi se potrivește denotativul de *construct* teoretic-narativ, însă unul cu o miză *slabă* în contextul unei mutații paradigmatiche moderniste deja inițiate. Referențial în acest context este volumul *Harmonielehre* de Arnold Schönberg cu o primă publicare în 1911 și la o a treia ediție în 1922 (Viena: Universal Edition)[†], ca semn al unor vremuri, mentalități, concepții și probleme deja mult diferite de preocupările romanticilor. Textul lui August Halm – *Von zwei kulturen der musik* (München: G. Müller) apare cu doi ani mai târziu, în 1913, iar în anul următor, 1914, vede lumina zilei o „continuare” – *Die Symphonie Anton Bruckners* (München: G. Müller)[‡], fiind astfel constituită o trinomie canonică – Bach, Beethoven, Bruckner. Este vorba despre trei energii, câmpuri sau modele ale culturii muzicale, toate trei interacționând în ideea dialectică a unui silogism: (1) teză: cultura de tip bachian este cultura *melodiei*, a subiectului de fugă din care crește întreaga lucrare, însă rămânând ancorată în principiul *monotematic*, aici este vorba despre o cultură a *individualității*;

* Chiar și în acest context, deja modernist, este de remarcat funcționarea implacabilă a canonului 48+32, fugile lui Bach și sonatele lui Beethoven, ca simbol edificat într-un mod fundamental și definitiv al identității culturii muzicale europene.

† Prin manualul său de armonie Schönberg continuă tradiția preocupărilor pentru o nouă știință a armoniei fundată de Hugo Riemann: 1887 – *Handbuch der Harmonielehre* de Hugo Riemann (împreună cu Adolf Weidig, Leipzig: Breitkopf & Härtel), urmat la 1890 de *Kathechismus der Harmonielehre* (Leipzig: M. Hesse); 1900 – *Harmonielehre* de August Halm (Berlin: G. J. Göschen), cu o reeditare în 1905 (Leipzig: G. J. Göschen); 1906 – *Harmonielehre* de Heinrich Schenker (Viena: Universal Edition); 1912 – *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* [Condițiile armoniei teoretice și a sistemelor de reprezentare tonală], teză de abilitare susținută de Ernst Kurth la Universitatea din Berna.

‡ Ambele tematizări se regăsesc în: Lee Allen Rothfarb, *August Halm: A Critical and Creative Life in Music*, Rochester: Rochester University Press, 2009.

(2) antiteză: cultura de tip beethovenian este fundată pe *armonie* și ca atare pe interacțiunea de tip bitematic, tipică pentru o formă de sonată ca și câmp de manifestare *pluriindividuală*; (3) sinteză: concepția polifonic-armonică a simfoniilor lui Bruckner ajunge astfel simbol pentru cea de a treia cultură, de substanță romantică – întruchiparea sintezei organice între primele două culturi și principii, însă în contextul exclusiv al genului, gândirii și scriiturii simfonice. Această imagine a trinității de ordin cultural – individual-religioasă (Bach), colectiv-laică (Beethoven), sintetic-transcendentală (Bruckner), poate fi reluată la un nivel pur tehnic și atunci succesiunea celor trei culturi își va găsi legitimarea printr-o trinitate a genurilor muzicale: fuga (Bach), sonata (Beethoven), simfonia (Bruckner)*.

Ernst Kurth are o interpretare proprie a sensului celor două culturi (Bach și Beethoven), revenind asupra expresiei-cheie *muzica absolută* și diferențind două semnificații ale acesteia – una literală și una dialectică: prima, tehnică, indică înspre muzica instrumentală ca una detașată de cânt (și text), a doua – detașată de reprezentarea emoțiilor. „Astfel se poate vedea cu claritate care este dublul sens al cuvântului «absolut; tehnic vorbind el semnifică: detașat de cânt, pe când filosofic: detașat de om”:

Acest sens dublu i-a inspirat lui Kurth o interpretare diferită de teoria lui Halm asupra celor două culturi în muzică reprezentate de Bach și Beethoven și a căror sinteză ar fi fost operată de Bruckner sub forma unei a „treia culturi”. Pentru Kurth, muzica lui Beethoven este „absolută în sens tehnic”, în timp ce dorința de a se

* O imagine oarecum parodică asupra canonului și a posibilității de a-l formula o oferă doi compozitori cu ipotezele care le sunt atribuite. Primul este Hans von Bülow: „Nu sunt decât trei «B» în muzică – Bach, Beethoven și Brahms – ceilalți sunt cretini”. Al doilea este Maurice Moszkowski (1854-1925): „Nu sunt decât trei «M» în muzică – Mendelssohn, Meyerbeer și Moszkowski – restul sunt creștini.”; in: David Conway, *Jewry in Music: Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, (motto).

„detașa de eul subiectiv” „într-un sens spiritual” este mai proeminentă la Bach. „La Bruckner, muzica” (una tehnic vorbind „absolută”) „își atinge cea mai avansată, de după Bach, disoluție în forțele cosmice pure.”*

Beethoven nu mai este prezent în concepția canonică a lui Ernst Kurth, formulată în cele trei monografii, prin care muzicologul elvețian edifică, practic, propria imagine a celor trei culturi ale muzicii europene: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie* [Bazele contrapunctului liniar: introducerea în stilul și tehnica de polifonie melodică a lui Bach; Bern: M. Drechsel, 1917], *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan”* [Criza armoniei romantice în opera „Tristan” de Wagner; Bern: P. Haupt, 1920] și *Bruckner* (Berlin: Max Hesses Verlag, 1925).

Substituirea lui Beethoven prin Wagner și astfel scoaterea lui din ecuația canonică a celor trei culturi (austro-germane) ale muzicii deplasează punctul de echilibru al întregii concepții mai aproape de modernitatea familiară lui Kurth, perturbând un evident echilibru și simetria cronologică, resemnificând toată problematica legată de canon în termenii unei înțelegeri mai clare a priorităților de moment, și în același timp suprimând efectul de „ecranare” exercitată de creația lui Beethoven asupra perioadelor polifonice anterioare, acestea din urmă devenite brusc de actualitate prin emergența atonalității (dodecafonice și seriale) de substanță contrapunctică.

Dintr-o dată se relevă și actualitatea intuiției lui E. T. A. Hoffman că „același spirit, cel al epocii moderne, creștine, se manifestă muzical(mente) în polifonia vocală a lui Palestrina ca și în simfoniile lui Beethoven”†.

După cum relatează Dahlhaus în continuare, Kurth vede același tip de relație între Wagner și Bruckner, între drama

* Ernst Kurth, *Bruckner*, Berlin: M. Hesse, 1925, p. 262; *apud*. Dahlhaus, *L'Idée*, p. 41.

† Dahlhaus, *L'Idée*, p. 41.

muzicală și simfonie, ca două încarnări diferite ale aceleiași idei a *muzicii absolute*, care se topesc una în cealaltă sub semnul unei religii a artei invocată de Halm*, similar unui ecou la ideile lui Schleiermacher.

Efortul lui August Halm de a realiza o actualizare estetică și poate chiar mai mult – una spirituală – a moștenirii lui Bach și Beethoven, chiar dacă a fost vorba despre un efort în esența lui utopic și tributar esteticii romantice, s-a concretizat în două eseuri precum *Unsere Zeit und Beethoven* [Timpul nostru și Beethoven], (revista *Die Rheinlande* nr. 11/1911), *Unsere Zeit und Bach* [Timpul nostru și Bach], (revista *Die Rheinlande* nr. 15/1915), precum și în monografia *Beethoven* (Berlin: Hesse, 1927).

Nelipsite de originalitate ideatică și conceptuală și animate de o autentică vervă analitică și în egală măsură

* „Optica lui Halm asupra formei și conținutului său spiritual nu are nimic de a face cu afectele. Pentru el, forma muzicală este un «Spirit obiectiv» (objektiver Geist), context în care Spiritul înglobează noțiunile de intelect uman și suflet sau esență spirituală, iar după Wilhelm Dilthey (1833-1911), Spiritul obiectiv se referă la manifestările Spiritului: în limbaj, în etică, în instituții politice și sociale, în religie și în artă. Halm consideră forma muzicală drept «realizare spirituală», drept «scop al unui efort intelectual» în sensul biblic al cuvântului sau «spirit muzical întrupat». Ca o manifestare a Spiritului, forma asigură o oportunitate de studiu și conștientizare a valorii înăscute și capacităților logice ale intelectului: «Dobândirea formei este o victorie a spiritului artistic; a recunoaște și a admira victoria este o bucurie (procurată prin) artă». Reducerea formei muzicale la o serie de afecte trivializează muzica, îi ignoră valoarea ei intrinsec culturală ca model al Spiritului obiectiv, privând astfel poporul de o sursă a puterii și unității.”; Lee Rothfarb, *Music Analysis, Cultural Morality, and Sociology in the Writings of August Balm*; Indiana Theory Review, Bloomington: School of Music, Indiana University, 1995, vol. 16, p. 176-177. Textul poate fi accesat pe Internet și este disponibil la adresa:

<https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3748/RothfarbMusicAnalysisV16.pdf?sequence=1>

polemică*, aceste texte i-au asigurat lui Halm însuși un binemeritat loc în panteonul muzicologiei europene. Însă vremurile, ceea ce Halm numește *unsere zeit*, au dovedit că el nu prea mai avea nimic în comun nici cu Paul Bekker, și nici, mai ales, cu Arnold Schering, ambii promovând valorile hermeneuticii muzicale în care pe lângă *mecanicismul* atât de impropriu gândirii muzicologice, Halm vedea izolarea și, în final, privarea muzicii de conținuturile ei culturale și spirituale profunde. „Fereastra” hermeneutică larg deschisă de Kretzschmar și-a relevat până la urmă valoarea de „oglină strâmbă”. După scrierea unei proprii monografii intitulate *Beethoven* (Berlin: Schuster & Löffler, 1911), ca dovadă a unei opoziții ireconciliabile față de Halm, Bekker propune o proprie ipoteză canonică în monografia *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* [Simfonia de la Beethoven la Mahler], (Berlin: Schuster & Löffler, 1918), una de dislocare a concepției lui Halm, substituindu-l pe Bruckner cu Mahler și atribuindu-i, astfel, acestuia din urmă onoarea de a încheia arcul tradiției inițiate de Beethoven în domeniul gândirii simfonice. Irelevanța și mecanicismul unei asemenea concepții este cu atât mai vizibilă astăzi, deoarece în însăși substanța muzicii lui, decât un „moștenitor” și „neoclastic” nostalgic, Gustav Mahler s-a dovedit a fi un compozitor mai degrabă „pre-postmodern”, întors înspre viitorul anilor '60 ai secolului al XX-lea, context în care muzica lui și-a relevat într-un mod în egală măsură surprinzător și spectaculos actualitatea.

O încheiere provizorie și sumbră a traseului parcurs de imaginea canonicității beethoveniene în gândirea analitică europeană a reprezentat-o figura lui Arnold Schering, autor al monografiei *Beethoven in neuer Deutung* [Beethoven într-o

* Este binecunoscută aversiunea lui August Halm împotriva metodei numită *hermeneutică muzicală* inventată de Hermann Kretzschmar (1848-1924), continuată de discipolul său Arnold Schering (1877-1941) și de Paul Bekker (1882-1937). Appreciat de Thomas Mann și întrupat în personajul Wendell Kretschmar, profesorul lui Adrian Leverkühn din romanul „Doctor Faustus”, prototipul real – Hermann Kretzschmar – era aspru criticat de Halm pentru *mecanicismul* analizelor lui muzicale, care contraveneau într-un mod flagrant propriei lui orientări estetice și spirituale.

nouă interpretare], (Leipzig: Kahnt, 1934), urmată de *Beethoven und die Dichtung* [Beethoven și poezia] (Berlin: Jünker und Dunnhaupt, 1936), două încercări de interpretare (destul de grosieră) a gândirii beethoveniene prin prisma narativității de tip literar-poetic, iar lectura dramaturgiei muzicale beethoveniene prin logica gândirii teatrale shakespeariene nu se prezintă altfel decât una slabă și derutantă. După instaurarea regimului nazist, Schering formulează o ipoteză hermeneutică oportunistă, în egală măsură primitivă și abuzivă, asupra germanismului în muzica germană și, implicit, a germanismului în muzica lui Beethoven, o evidentă adaptare la spiritul dominant al vremii și, în același timp, o replică grotescă și parodică la elanul spiritual al lui August Halm, decedat doar cu cinci ani mai devreme.

Astfel, „beethovenocentrismul” formulat de Ivan Sollertinski își atinge limitele, însă își justifică pe deplin sensul de epicentru și cumpănă, dar și rolul de etalon canonic și pe care l-a exercitat în evoluția muzicii europene. Imaginea de „relicvă” a culturii muzicale, așa cum este cunoscut Beethoven astăzi, ascunde în spate o tramă narativă complexă, extrem de intens articulată în imaginea unei *drame evolutive*, implicând și reformulând mentalitatea colectivă și destine artistice, producând coliziuni dramatice prin care arta muzicală însăși s-a redefinit în înaintarea ei implacabilă spre un viitor într-o mare măsură prestabilit prin persuasiunea și, la limită, forța coercitivă a concepției beethoveniene. Beethoven de după Beethoven își reia, practic, existența de după moartea fizică a omului și se perpetuează în imaginea unei combustii autoîntreținute pe întreaga durată a romantismului, depășindu-l și propulsând cultura muzicală europeană direct înspre începuturile modernismului.

A. BIBLIOGRAFIE

Monografii

BONDS, Mark Evan, *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony*, Cambridge-London: Harvard University Press, 1996

BONDS, Mark Evan, *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford: Oxford University Press, 2014

- COMINI, Alessandra, *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*, Santa Fe: Sunstone Press, 2008
- DAHLHAUS, Carl, *L'Idée de la musique absolue: une esthétique de la musique romantique*, Editions Contrechamps, Genève, 2006
- DAVERIO, John, *Robert Schumann: Herald of a „New Poetic Age”*, New York-Oxford: Oxford University Press, 1997
- DeNORA, Tia, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley: University of California Press, 1995
- GRAF, Max, *Composer and Critic: Two Hundred Years of Musical Criticism*, Port Washington: Kennikat Press, 1969
- KIVY, Peter, *The Possessor and the Possessed: Händel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*, New Haven & London: Yale University Press, 2001
- KROPFINGER, Klaus, *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's reception of Beethoven* (traducere în engleză de Peter Palmer), Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1991
- MARX, A. B., *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method* (edited and translated by Scott Burnham), Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1997
- MATHEW, Nicholas, *Political Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013
- REIMAN, Erika, *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, University of Rochester Press, Rochester, 2004
- REYNOLDS, Chrystopher Alan, *Wagner, Schumann, and the Lessons of Beethoven's Ninth*, Berkeley: University of California Press, 2015
- ROTHFARB, Lee Allen, *August Halm: A Critical and Creative Life in Music*, Rochester: Rochester University Press, 2009
- RUMPH, Stephen, *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2004
- WALKER, Alan, *Hans von Bülow: A Life and Times*, New York: Oxford University Press, 2010

Culegeri

- BIDDLE, Ian D., GIBSON, Kirsten (ed.), *Masculinity and Western Musical Practice*, Farnham-Burlington: Ashgate, 2009
- BURNHAM, Scott G., STEINBERG, Michael P. (ed.), *Beethoven and his world*, Princeton: Princeton University Press, 2000

CHARLTON, David (ed.), *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989

CONWAY, David, *Jewry in Music: Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012

FISK, Josiah, NICHOLS, Jeff (ed.), *Composers on Music: Eight Centuries of Writings*, Boston: Northeastern University Press, 1997

GREY, Thomas S. (ed.), *Richard Wagner and His World*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2009

GRIMES, Nicole, DONOVAN, Siobhán, MARX, Wolfgang, *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester: University of Rochester Press, 2013

Articole

SOLIE, Ruth Solie, *The Living Work: Organicism and Musical Analysis*, in: *19th-Century Music*, 4/2 (Autumn 1980): p. 147-156

B. WEBOGRAFIE

Monografii

ROTHFARB, Lee, *Music Analysis, Cultural Morality, and Sociology in the Writings of August Balm*; Indiana Theory Review, Bloomington: School of Music, Indiana University, 1995, vol. 16, p. 176-177. Textul este disponibil pe Internet și poate fi accesat la adresa:

<https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3748/RothfarbMusicAnalysisV16.pdf?sequence=1>

THAYER, Alexander Wheelock, *The Life of Ludwig van Beethoven*, vol. I , trad. Henry Edward Krehbiel, variantă electronică, realizată în 29 august, 2013. Textul este disponibil pe Internet și poate fi accesat la adresa:

http://www.gutenberg.org/files/43591/43591-h/43591-h.htm#Page_129

WAGNER, Richard, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, p. 61-126. Textul este disponibil pe Internet și poate fi accesat la adresa:

<https://archive.org/details/smtlicheschrif09wagn>

Articole

MEYER, Leonard B., *Music and Ideology in Nineteenth Century*, p. 26-27. Textul este disponibil pe Internet și poate fi accesat la adresa:

http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/m/meyer85.pdf

SUMMARY

Oleg Garaz: Classicism in Viennese Music and the Canon Set by Beethoven: the Great Fictional Project of Romanticism

The canon set by Beethoven is a metanarrative of European music culture, similar to the belief in progress, science and emancipation in the Enlightenment, but also to the theses of militant Marxism regarding the inevitable class struggle for emancipation and a luminous future for the entire mankind. In the field of music education, the referentiality of Beethoven's creation stands out as an imperative identified with music itself and in terms of a propaedeutic religion borrowed from a third metanarrative – that of Christianity. A dogma. An exemplary narrative on the life of a “hero”, a “martyr” and a “saint” of European music. A classic of secondary modernity whose value competes with fundamental names of world Classicism such as Homer and Hesiod, Aeschylus, Sophocles and Euripides. A truth situated beyond any hermeneutical doubt or negotiation. We are talking about an image that has become common legacy and transcendental truth, a natural given and an efficient formative instrument in educating future musicians. In other words, a powerful model of authority, an absolute guarantee of the meaning and morphology of the art of music. In terms of postmodern ideology, this faith in metanarrative and authority is the sure way to miss the essential, to lose Beethoven himself together with the profound meanings of music. Since in fact we are not talking about Beethoven, but about a legitimising fetish and fiction – something resembling the stuffed body of the first Bolshevik leader – which has to do with E. T. A. Hoffmann's or R. Schumann's emphatic bet on their own canonicity rather than with the real life of a person called Ludwig van Beethoven. The recovery of the man and his music becomes possible by applying another imperative, an anti-metanarrative one, of dedoxifying deconstruction (Linda Hutcheon), of a bet on the simple and clear understanding of the way in which Beethoven, much like Shakespeare, succeeded in defining the profound meanings of our own humanity.