

BULANCEA GABRIEL

Asistent doctorand

Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic

Universitatea Dunărea de Jos Galați

**ESTETICA ȘCOLII VIENEZE
(VIENNESE SCHOOL AESTHETICHS)**

Abstract

In the German and Austrian culture from the beginning of the XX century, Schönberg, the representative of expressionism in music, took a post-romantic subjectivity in order to freeze its tension and turn it into mere construction, exacerbated the tension of subjectivity in order to reach at its disfiguration. His works, over which Hanslick's shadow providentially dominates, embody the paradox of affective acuity, doubled by an extreme lucidity like ice flowers descending from the height of the grey sky.

Delimitări noționale

În cuprinsul culturii germane și austriece de la începutul secolului al XX-lea Schönberg, reprezentantul expresionismului în muzică, va prelua subiectivitatea postromantică pentru a-i încremeni elanul în construcție, va exacerba tensiunea subiectivității pentru a ajunge deodată la desfigurarea ei. Lucrările lui, peste care planează providențial umbra lui Hanslick, vor întrupa paradoxul acuității afective dublată de o extremă luciditate asemenea unor flori de gheață ce se coboară din înaltul cenușiu al cerului.

*

Pentru cunoscători există două perioade în istoria muzicii desemnate cu o astfel de titulatură. *Prima școală vieneză* este formată din triada Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791) și Beethoven (1770-1827), a căror activitate creatoare ce definește trăsăturile stilului clasic s-a desfășurat în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, în timp ce cea

de-a doua școală vieneză, cuprinzând perioada de început de secol XX, îi are ca reprezentanți pe Arnold Schönberg (1874-1951) și cei mai de seamă ucenici ai săi Alban Berg (1885-1935) și Anton Webern (1883-1945). Protagonistii celei de-a doua școli vieneze sunt cei care au conturat manifestul expresionismului în arta muzicală, aceasta fiind singura care îndeplinește criteriile unei adevărate școli de creație.

O școală de creație presupune din partea membrilor ei adoptarea unor tehnici comune de compoziție, publicarea unui manifest, a unui program care să exprime viziunea estetică a acestora, formularea unor principii care dinamizează și organizează întreaga lor creație, a unui acord preferențial de concepții și idealuri. O astfel de școală se formează în jurul unor indivizi care păstrează permanente legături, care discută și-și clarifică viziunile pe care le promovează în artă. În acest sens, Schönberg, Berg și Webern vor întemeia în 1919 „Societatea pentru execuții muzicale particulare” în al cărei manifest, redactat de Alban Berg, erau amintite

Analele Universității Dunărea de Jos

următoarele: „Pregătirea îngrijită, fidelitatea absolută a execuțiilor; audierea repetată a acelorași opere; sustragerea concertelor de la influența corupătoare a vieții muzicale oficiale, refuzarea competiției comerciale, indiferența față de orice formă de eșec sau succes.”¹ Ea este strâns legată și de o anumită arie geografică, exprimând sensibilitatea și mentalitatea unei anumite etnii sau comunitați.

Dacă în cazul celei de-a doua școli vieneze sunt păstrate astfel de criterii care să justifice pe deplin denumirea de școală de creație, nu putem afirma în totalitate același lucru în cazul primei școli. Mozart îl admiră pe Haydn și învață de la el studiindu-i compozițiile, dedicându-i mai târziu cele șase cvartete celebre. Și Haydn, chiar dacă mult mai în vârstă, afirmă că a învățat mult de la Mozart. Geniul lui Beethoven este remarcat de Mozart și într-o anumită perioadă va lua lecții de compoziție și cu Mozart și cu Haydn, dar a fost nemulțumit de amândoi, spiritul lui liber nefiind înrăurit prea puternic de personalitățile celor doi. Contactele ulterioare dintre cei trei sunt rare și de scurtă durată acest lucru nepermițând coagularea unei orientări comune de tipul celei anterior formulate. Plecând de la aceste premize am considerat îndreptățit faptul de a nu mai face vreo referință strictă în titlu. Nu există decât o singură școală vieneză, cea dominată de figura lui A. Schönberg, inițiatorul ei. Putem vorbi în primul caz de stil sau cultură clasică care însă, nu îndeplinește atributele unei școli de creație, astfel că, mai departe vom lua în considerație o singură semnificație când vom face referință la școala vieneză.

1. Sensul larg și restrâns al expresionismului

Afirmăm mai devreme că această școală este strâns legată de manifestul expresionist, care îmbracă în muzică o formă particulară de expresie dată de utilizarea

Filosofie

excesivă a tonalității lărgite ce avea să ducă la descoperirea atonalității și mai târziu la întrebuintarea principiilor dodecafonice și seriale. O dată cu descoperirea disonanței aceasta a fost încorporată elementului armonic, armonia disonantă devenind expresia supremei pasionalități în muzică.

Expresionismul se definește într-un sens larg ca artă a emoției ce are în centru preocuparea artistului de a reda spectrul propriilor sale trăiri sufletești, de a obiectiva pasiunile care-l domină în momentul actului creator lăsându-se în voia instinctului, a imboldului inconștient, a stihilor dezlănțuite de propria sa natură umană. Din acest punct de vedere „expresionismul este o constantă care s-a manifestat în arta preistorică, în artele arhaice, în arta antică târzie, în arta medievală și în secolul al XVII-lea [...] o tendință permanentă a artei, caracteristică trăirilor nordice, care se accentuează în perioadele de criză socială, sau de descumpănire spirituală.”² El „poate include la fel de bine și de total sculptura medievală romanică, barocul german, manierismul italian, arta neagră primitivă, preromantismul, romantismul german, unele aspecte ale preraphaelismului etc.”³ Expresionismul înseamnă într-o primă accepție descătușarea violentă a emoției tradusă prin accentuarea formelor și culorilor în arta plastică, prin cultivarea fricțiunilor armonice dublate uneori de o ritmică extrem de fluentă în arta muzicală. Expresionismul în sens mai larg îl găsim în arta de pe insulele sudoceanice, la azteci, în Africa, în catedralele gotice prin stilul flamboiant, la Grunewald și El Greco, în timp ce în arta muzicală se întrezăresc preocupări *expresioniste* în Renaștere la Luca Marenzio, Niccolò Vicentino, Cipriano da Rore, Gesualdo da Venosa sau în Baroc la Claudio Monteverdi, H. Purcell, Baldassare Galuppi și J.S.Bach.

În sens restrâns expresionismul se referă la comunitatea de artiști numită *Die*

Analele Universității Dunărea de Jos

Brücke (Podul) întemeiată la Dresda în 1905 ce-i are ca figuri de referință pe Ernst Ludwig Kirchner și pentru o perioadă mai scurtă pe Emil Nolde, și la mișcarea *Der Blaue Reiter (Cavalerul albastru)* apărută la München în jurul anului 1910, care-l are ca figură centrală pe pictorul Vasili Kandinsky. Părinții direcți ai expresionismului sunt Van Gogh, Edvard Munch, James Ensor, Paul Gauguin având drept bază ideologică filosofia lui Kierkegaard caracteristică în special expresioniștilor germani.

În perioada imediat următoare primului război mondial, ideile expresioniste continuă să-și exercite influența atât în artele plastice cât și în literatură, în muzică și în cinematografie. Tendințe expresioniste se regăsesc în creația lui Alberto Giacometti, Marc Chagall, Amedeo Modigliani, Francis Bacon etc.

2. Izvoarele artei expresioniste

Expresionismul apare ca o previziune a suferinței celor mulți, a holocaustului declanșat de primul și al doilea război mondial. Plutea în aer un sentiment de nelămurită neliniște declanșat de răsturnarea oricărei ierarhii valorice sau mai bine spus de relativizarea lor, de asumarea unei libertăți absolute care fascina și strivea ontologia umană. Omul devenea conștient de propria lui devenire, de propriile lui limite, fiind marcat la orice pas de iminența morții, de sentimentul de vină, de suferința lui neîntreruptă. Neputând să le înfrunte va goli de conținut orice ideologie, care până atunci clădea echilibrul lui interior, centrându-și existența în jurul acestor spaime, pe care le va ridica la nivelul unor categorii filosofice. Atunci își va inaugura propria lui religie, axată pe teroare, pe sentimentul puterii, pe dominarea despotică a celorlalți, pe satisfacția prilejuită de strivirea lor, pe haosul instinctelor primare. Numai el ca individualitate luciferică putea garanta temelia universului fizic, moral sau metafizic.

Filosofie

Suferința oamenilor devenea o simplă statistică, interesul lui primordialitate funciară, egoismul virtute teologală. Iată-l dezgolit de orice spiritualitate, bântuit de demonii conștiinței, infierând cea mai mică slăbiciune a celorlalți. Supraomul nietzscheean se autoproclama regele universului și al propriei conștiințe, pe care în felul acesta o dezavua. Era asemenea unui faraon mutilat de orice fărâma de umanitate, în care slăbiciunile sale deveneau coșmaruri ce mușcau din albia secată a ființei lui, cavernă în care amintirea morții celor mulți amplifică strigătul acestora într-o disperată angoasă.

Omul modern, omul începutului de secol XX, pare a fi căzut pradă haosului, instinctelor descătușate. Preocupat de pura instantaneitate prin desprindere de trecut și de tot ce înseamnă tradiție umanistă el devine o ființă solitară, expusă întâmplării, la cheremul forțelor oarbe care compun mecanismul universului. Plecând de la această concepție egocentrică asupra lumii pe care o vede deservită propriilor interese, va ajunge cu timpul să fie stăpânit de teamă față de aceasta, să o privească drept un oponent al său, o realitate care amenință ființa lui. Sentimentul de înstrăinare va marca însăși viziunea lui în relațiile cu ceilalți semeni ai săi. Acaparată de singularitatea lui, incapabil să se dăruiască lor, își va crea religia lui în care iadul se va fundamenta pe existența celorlalți. Ceilalți, iată iadul, confirmă un tip de ființare în care gradul de izolare capătă dimensiuni paroxistice. Omul pare să înainteze către neant. Cuprins de acest elan distructiv, el contemplă disperat dar și trufaș posibilitățile sale existențiale de a decide sinuciderea sa, de a se arunca în neantul unei libertăți absolute. Sub pretextul că cercetează aceste forțe izbucnite din subconștient, psihologia moderna va justifica în mod tacit această neorânduială de elemente anarhice, de

Analele Universității Dunărea de Jos

pierdere a unei unități interioare pe care de la Freud încoace omul nu și-o va mai recăpăta.

Artistul expresionist devine sensibil la toate aceste semne ale timpului său și încearcă să-și atenționeze semenii printr-o artă dominată de exces de emotivitate, într-o încercare disperată de a umple hăul spiritual căscat la picioarele sale. El devine barometrul care înregistrează cu acuitate datele pe care i le oferă realitatea umană, exacerbând expresia tocmai pentru a face vizibilă această realitate. În artă își va permite orice abatere de la cursul firesc al ei de până atunci, biciuind conștiința surdă a oamenilor, orbirea lor. Ea va fi străbătută de un puternic substrat social declarând război stărilor de fapt care marcau societatea contemporană, proiectând în viitor imagini utopice ale unor renașteri spirituale. Înșelarea așteptărilor provocată de încrederea în rațiune îl va orienta pe artist către o atitudine subiectivă ce valoriza nuanțele propriilor lui trăiri.

Expresionismul reprezintă ecoul artistic al existențialismului. Oglindind experiența umană în adâncime artistul redă de fapt propria lui decadere, acel implacabil marasm interior. Pesimismul filosofiei existențialiste va marca estetica expresionistă provocând mutații la nivelul mijloacelor de expresie. Și pentru unii și pentru alții *subiectul* se află în centrul preocupărilor lor, subiectul care nu mai este nici măcar obiect al cunoașterii, ci un individ surprins în existența lui concretă. Evoluția alertă a tehnologiei precum și evenimentele social-politice vor declanșa în sânul mișcărilor ideologice și artistice de la începutul secolului XX o reacție de recul față de rațiune, idealism, sistem, gândire. Manifestările trupului, pasiunile, simțurile, nevoile primare dar și nevoia de praxis, faptele lui, ceea ce-l determină și formează pe individ, libertatea lui de decizie și responsabilitatea, toate acestea caracterizează persoana umană, clădesc existența lui. Considerați părinți ai

Filosofie

existențialismului, Kierkegaard și Nietzsche vor detrona imperiul filosofiilor idealiste, gândirea lor fiind dusă mai departe de Heidegger, Sartre, Camus, Jaspers fiecare oferind soluții și perspective noi la problematica umană. Sentimentul absurdului, al unei înstrăinări profunde între om și viața sa, vidul spiritual care transformă lumea într-o înfinitate de cioburi scânteietoare, situațiile limită, singurătatea, angoasa, durerea, bătrânețea, moartea vor constitui subiecte predilecte ale filosofiei existențialiste. Toate acestea vor clădi viziunea artistică a expresionismului

Amelia Pavel descrie expresionismul ca decurgând dintr-o experiență contradictorie, fiind în același timp abstracție, ca o sărăcire sau depășire a concretului, din punct de vedere al limbajului, și empatie, ca o îmbogățire a experienței concretului, din punct de vedere al conținutului, al substanței ideologice, de reprezentanții curentelor revoluționare. Expresionismul va însemna o permanentă risipă de o asemenea intensitate încât ceea ce va mai rămâne va corespunde doar emoțiilor instinctuale, sau dimpotrivă, o permanentă abstractizare a emoțiilor, o cerebralizare a lor până când se va pierde substanța emotivă a acestora. Ambele atitudini promovate nu fac decât să nege realitatea emoțiilor. Pe de o parte ne vom confrunța cu spaime existențiale, convulsii metafizice care vor genera o artă nonfigurativă, pe de altă parte vom avea încercarea de a explica tot în dauna fondului emotiv, o estetică ezoterică ce acaparează sentimentele umane și le desfigurează. Trăind în mod acut cea sfâșiere interioară între „abstract și ascetic în măsura în care izvorăște dintr-o experiență de zbucium, de spaime existențiale și istorice presimțite și prevestite; carnal și armonios în măsura în care are conștiința, amintirea și năzuința contopirii și înțelegerii euforice a omului cu universul în care trăiește și a cărui istorie o face”⁴, artistul expresionist va

Analele Universității Dunărea de Jos

îmbrățișa o estetică ce va avea la bază aspirația către unitate, o unitate născută din contopirea contrariilor, sperând să realizeze acea mult râvnită *coincidentia oppositorum* la nivel artistic. Experiența spirituală se va manifesta cu violență în limitele unui limbaj care se va exprima în mod frenetic promovând tonalitățile cele mai ostile, tensiunea ascuțită a contrastului, extremele cele mai îndepărtate aduse laolaltă căutând descătușarea oricărui balast emotiv.

Artistul expresionist devine conștient de unicitatea și caracterul inefabil al emoției dar și de incapacitatea acestuia de a o comunica. O barieră de nepătruns pare să separe indivizii între ei făcând imposibilă comunicarea dintre aceștia. Nu am în vedere comunicarea emoțiilor definite în general prin bucurie, iubire, neliniște, ci incapacitatea de a transmite caracterul particular al acestora. Bucuria mea este diferită de bucuria celui alt prin faptul că în ea se răsfrânge o experiență de viață distinctă. Această însingurare devine caracteristică artei expresioniste. De aici poate incapacitatea noastră de a gusta și înțelege arta expresionistă. Singurul lucru, afirmă arta expresionistă, care unește destinele noastre este conștiința propriei noastre singurătăți. „Sunt singur, pare să spună lucrul, deci prins într-o necesitate împotriva căreia nu poți face nimic...deoarece sunt ceea ce sunt fără păreri preconceptuate, singurătatea mea știe de singurătatea voastră.”⁵

Dumnezeu este singurul care poate face posibilă comunicarea. Nu rațiunea, nu noțiunile și limbajul articulat, nu empatia sau arta, ci doar Dumnezeu. Când vorbesc în acest context de comunicare mă refer la acel tip de comunicare deplină, netrunchiată și nefărămițată, cu sens mai degrabă de comuniune. Prin păcat omul pierde această facultate de a comunica. Păcatul înseamnă îndepărtarea lui Dumnezeu din viața noastră, înstrăinarea și însingurarea noastră. Păcatul îl redă pe om neantului. Filosofia existențialistă

Filosofie

nu este decât un preambul la suma de orori care vor defila pe podiumul istoriei. Arta, rațiunea, limbajul sunt urmări ale păcatului, sunt modalități permise de Dumnezeu pentru a face față abisului dintre noi. Arta este expresia milei lui Dumnezeu care nu permite să rătăcim într-o însingurare totală. Chiar dacă imperfecte, aceste modalități de comunicare reușesc parțial să instituie un climat de comuniune. Omul l-a refuzat pe Dumnezeu însă Dumnezeu nu-l refuză pe om, ci lasă la îndemâna lui aceste sacramente. Acestea fac posibilă comunicarea dintre oameni și, oricât de mult și-ar dori omul, ele nu pot înlocui pe deplin absența Lui. Ele nu sunt decât ruinele a ceea ce cândva a însemnat prezența lui Dumnezeu.

3. Izvoarele expresionismului în muzică

Pragul ce separă secolul XIX de secolul XX marchează o derulare tot mai accentuată a evenimentelor științifice și culturale care modifică total perspectiva asupra lumii, a posibilităților de cunoaștere specifice omului. În Franța este tradusă lucrarea lui Hartmann *Filosofia inconștientului* (1877), H. Bergson lansează *Eseul asupra datelor imediate ale conștiinței* (1889), iar Freud începe să pună la punct metoda psihanalizei cu studii asupra istoriei (1895) și asupra visului (1900). Tot în 1900, Max Planck publică teoria cuantelor conform căreia undele nu pot fi emise într-o cantitate arbitrară, ci numai în anumite pachete pe care le-a numit cuante. Anul 1905 este anul în care este enunțată teoria relativității restrânse a lui Einstein prin care se afirmă că nu există un sistem de referință absolut față de care să putem raporta fenomenele mecanice, iar viteza luminii devine o constantă universală identică în orice sistem de referință indiferent de direcția de propagare a acesteia. Încremenirea într-un anumit tip de mentalitate ancestrală care se rezumă doar la datele senzoriale ale experienței va fi complet

Analele Universității Dunărea de Jos

eradicată. Știința va deveni mai strâns înrudită cu filosofia fructificând capacitatea acesteia de a generaliza informațiile primite de la realitate într-un sistem unitar și coerent. Determinismul mecanic este depășit, timpul și spațiul devenind realități fluctuante, însăși cunoașterea obiectivă devenind o cunoaștere subiectivă, în care observatorul influențează, fără voia lui, derularea evenimentelor și proceselor de orice tip. Este perioada în care omul realizează primele aparate de zbor, descoperă că universul cuprinde miliarde de galaxii, fiecare galaxie înglobând miliarde de sori într-o mișcare de permanentă expansiune și formulează faimosul principiu al incertitudinii.

În artă se petrec mutații majore care vor marca profund cursul acesteia. În Franța, simbolismul și impresionismul, arte care deschid posibilitatea de a explora subconștientul prin adoptarea unor tehnici de creație ce constituie un preambul la arta nonfigurativă, vor aluneca pe panta artei fauviste, cubiste și futuriste, experiența personală a artistului fiind cea care va domina de acum înainte orice manifestare creatoare. Tonul radical al noilor orientări va fi dat de cele două tablouri ale lui Edouard Manet, *Dejunul pe iarbă*(1863) și *Olympia*(1863), care vor ridiculiza academismul artei prin propunerea unei arte amorale. Subiectul scandalos reprezenta o împunsătură la adresa artei oficiale încremenită în rutină, canoane și convenții care nu mai știau să valorifice inspirația artistului. Atacul din partea *refuzaților* se va desfășura pe flancul conduitei morale, știind că acesta este punctul nevralgic al unui individ fățarnic și filistin. Pretextând o artă amorală se viza de fapt problema cea mai spinoasă a artei, dacă ea trebuie să se desfășoare sub auspiciile emoției sau al firului călăuzitor al rațiunii. Dacă în materie de canoane n-ar fi reușit să-i impresioneze atunci au căutat să atragă atenția propunând o falsă problemă: Care este granița

Filosofie

dintre o artă morală și imorală? În secolul XX, Duchamp revine cu problema raportului dintre artă și nonartă, la fel cum Magritte se va exprima în privința distincției dintre realitate și artă. Anul 1883 constituie și anul primei expoziții a impresionistilor pentru ca trei ani mai târziu Claude Monet să reitereze într-o variantă decentă același subiect. Evenimentele se derulează cu repeziune. Numai zece ani despart momentul de botez al grupului de impresionisti de la pânza lui Monet, *Impresie răsărit de soare*(1874), de primele experiențe neoimpresioniste ale lui George Seurat cu pânza *După amiază la Grande Jatte*(1884). Anul 1886 marchează ultima expoziție a pictorilor impresionisti și publicarea manifestului simbolist de Jean Moréas. Aproape sincronă cu experiența arleziană a lui Vincent van Gogh care pictează pânza *Stoguri de fân lângă o casă*(1888), în 1890 Monet pictează același subiect într-o manieră personală. Anul 1890 este anul morții lui Vincent van Gogh acesta lăsând în urmă celebrul testament pictural *Lan de grâu cu corbi*. Având ca punct de referință pictura lui van Gogh, mișcarea fauvistă, adeptă a expresiei, coincide cu afirmarea mișcării germane *Die Brücke*(1905). Matisse și Derain încep să picteze în acel stil liber care va fi denumit fauvism. Doi ani mai târziu, în 1907, Picasso va pune în criză mișcarea fauvistă prin tabloul *Domnișoarele din Avignon* care va deschide faza cea mai revoluționară a artei moderne, cubismul.

Cultura nordică aduce un nou tip de sensibilitate mai profundă și mai atentă la revelarea aspectelor legate de cadrul social. Aici se remarcă disjuncția existentă între panteismul francez care dizolvă personalitatea artistului și opoziția pe care o resimte artistul expresionist în raport cu lumea înconjurătoare. În timp ce pictorul impresionist primește în mod pasiv impresii de la realitate și le redă pe pânză fără să intervină cu voința lui, pictorul expresionist își propune să modeleze realitatea

Analele Universității Dunărea de Jos

conform sensibilității lui, să o deformeze până când simte că reușește să surprindă ideea care sălășluiește în interiorul lui. Această disjuncție apare evidentă dacă amintim că în timp ce Claude Monet picta fațada catedralei din Rouen în mai multe ipostaze(1894) Edvard Munch dădea glas propriilor sale neliniști în *Țipătul*(1893) și *Angoasă*(1894). Expresionismul, apărut la începutul secolului XX în spațiul german, renunță la grația seducătoare și la ornamentul inutil promovând exprimarea cu violență a emoțiilor. Mișcarea, având un profund protest social, va marca nu numai artele plastice ci și literatura, teatrul, filmul, muzica.

Spațiul muzical al culturii germane din secolul al XIX-lea a fost marcat de senzualitate pătimasă și iubire nevrotică, de metafizica neîmplinirii sentimentale și nostalgia purității pierdute, de fiorul tristanesc și iluzia unei restaurări umane în plan erotic sau mistic. La o primă vedere este straniu faptul că un popor considerat rece în raportul relațiilor umane a fost în stare să promoveze ca arhetipuri culturale imaginea unui Tannhauser, Lohengrin, Tristan sau Parsifal. Cum se poate oare ca eroii amintiți, stăpâniți de frământări interioare extrem de profunde și nuanțate, de idealuri și aspirații nobile să fie reprezentativi pentru sufletul unui popor peste care planează trufaș norii propriilor ideologii? Copleșit de slăbiciunile sale sufletul devine însingurat și pustiu. Patimile care-l domină se răsfrâng în conștiința individului ca o ruptură de ceilalți și mai ales de sine. Preocupat mai mult să le analizeze decât să le domine, individul se adâncește în universul trăirilor sale devenind un extrem de rafinat și profund psiholog. Punând accentul pe sentiment, înțeles ca realitate ce autentifică ființa umană, romanticii nu fac decât să deschidă larg barajele resurselor sufletești, să propună ca realitate ultimă descătușarea lor neglijând aspectele morale ale sufletului, nevoia lui de echilibru și plenitudine solară. Cerul apolinic

Filosofie

al clasicismului se tulbură instaurându-se negurile și tumultul dionisiac al romantismului. O dată cu romantismul și mai ales cu postromantismul arta muzicală intră în criză.

Romanticii sunt virtuozii până în adâncul ființei lor. Virtuozitatea, dincolo de aspectele ei tehnice, cunoaște o cotă neîntâlnită la epocile anterioare în explorarea și redarea sentimentului, în dezvăluirea celor mai fine aspecte ale activității sufletești. Remarcarea sinelui devine țintă primordială care declanșează noi impulsuri creatoare cu un profund efect asupra fondului stilistic moștenit de la clasici. Categoria frumosului se asociază acum mai degrabă cu intuiția și fantezia ca urmare a imersiunii în subconștient. Restauratorii intuiției, romanticii, vor micșora contribuția inteligenței până la a o suprima. Această atitudine apare ca o reacție adversă la pretenția rațiunii de a explica toate problemele vieții morale, psihologice și sociale și de a se substitui în ultimă instanță lui Dumnezeu. Echilibrul clasic este înlocuit cu o pasiune unilaterală ce deschide nelimitate căi de acces imaginației cu prețul pierderii echilibrului interior.

Arta romantică este dominată de lirism, esența ei constând în redarea cu forță a sentimentelor, într-o expresie impresionantă care-și extrage seva dintr-o imaginație arzătoare lipsită de orice constrângeri. Atributele frumosului clasic precum ordine, proporție, claritate intră în plan secund. Frumosul romantic pare a însemna mai degrabă lipsă de ordine și proporție, dând naștere unor noi constelații de categorii. Dantesc, luciferic și prometeic, oniric, misterios și nostalgic, îmbătător, zguduitor și patetic, monumental, înălțător și stimulant, elegiac, liric și poetic sunt numai câteva nuanțe pe care le întruchipează categoria frumosului detronată de prioritatea semnificațiilor raționale. Sentimentele se muzicalizează, cum spunea esteticianul Henri

Analele Universității Dunărea de Jos

Delacroix, conștiința devine o imagine fluidă a universului sonor ce sapă neîncetat în albia de granit a convențiilor umane. Pasiunea naște muzica și muzica naște pasiune, una se hrănește prin cealaltă ca-ntr-un torent de lavă ce-și are combustia în sine însuși. Nimic nu mai există decât muzică și pasiune, contopite în toată amploarea unui extaz. „Romanticii...! Virtuozii până în măduva oaselor, cu înspăimântătoare căi de acces la tot ceea ce seduce, ispitește, constrânge, răstoarnă, dușmani înnăscuți ai logicii și ai liniei drepte, dornici de tot ceea ce este străin, exotic, nemaîntâlnit, de toate opiatele simțurilor și rațiunii.” (Friederich Nietzsche)

Tematica iubirii leagă ca un fir incandescent toate operele wagneriene (căci Wagner avea să fie cel care va duce la apogeu arta romantică și cel care va afirma că totul este reducibil la iubire, că muzica este prin excelență artă a iubirii), fiecare aducând o concepție nouă, o ipostază și o perspectivă aflată în permanentă evoluție. Plecând de la viziunea iubirii care desface nodul blestemului, Wagner trasează harta interioară a propriilor simțiri marcând fiecare treaptă pe care aceasta o cunoaște. Iată iubirea ca zbatere între pasiune carnală și ideal, iubirea ca seducție a transcendentalului, iubirea ca perorație metafizică care trezește fiorul existențialismului, iubirea bucolică sau idilică pentru ca în final să realizeze sinteza tuturor acestor ideologii în creștinismul senzual din Parsifal. Wagner ajunge către sfârșitul vieții la o reconciliere între pulsionile chtonice și înflăcăările idealiste altoind peste acestea un creștinism pesimist de nuanță schopenhaueriană. Cu fiecare operă Wagner va materializa în tot mai multe ipostaze individualismul său. Sufletul devine incapabil să se mai bucure de lucrurile mici, umile, mărunte ale vieții și de aici survine și răceala lui. Preocupat de sine, îi pierde și pe ceilalți și pe sine. Individul coboară în adâncimile sufletului său până la izvorul afectivității sale

Filosofie

tulburând puritatea lui originală. Răul afectează ființa umană nu la nivel superficial ci mult mai adânc alterând însăși geneza sentimentelor. Căința sau credința care îi mână pe eroii wagnerieni nu înseamnă decât un mod de a face caz de ele, tulburarea lor interioară spectacol la care asistă neputincioși, tănuirea identității drept suprem orgoliu și autoidolatrie, iubirea nevroză și neîmplinire. De aici provine aparentul paradox al unui suflet ce împrumută răceala unui sfinx care a închis ochii spre cele mici și smerite, spre cele duhovnicești, care nu se dezvăluie celor ce se cred învățați, pentru a se contempla pe sine.

Wagner va influența crucial făgașul pe care va evolua de acum înainte muzica. Uimitoarea amplificare a expresivității limbajului muzical care va fi promovată de acesta în opera Tristan și Isolda va determina noi experimentări ce vor contura manifestul nedeclarat al postromantismului. Trezită în mijlocul haosului biologic declanșat de expediția nehibzuită către aflarea forului interior al energiilor sufletești, conștiința, sfâșiată de contradicții, va începe „să oscileze dramatic între tragismul resemnat (*Cântecul pământului*, de Mahler) și nădejdiile utopice (*Poemul extazului*, de Skriabin), între senzualitatea pătimașă (*Salomea* și *Elektra*, de R. Strauss) și elevația cea mai spiritualizată (simfoniile lui Brukner).”⁶

4. Categoriile estetice și stilistice

Arnold Schönberg a publicat de-a lungul vieții sale numeroase scrieri, articole, eseuri și a avut o bogată corespondență cu diverse personalități ale culturii, din care răzbate o extrem de interesantă viziune estetică. Cele mai importante lucrări teoretice elaborate de Schönberg sunt: *Harmonielehre* (1911), *Structural Functions of Harmony* (1948), *Style and Idea, Essays* (1950), la care se adaugă volumul *Arnold Schönberg, Briefe* (1910-1951) culese și editate de Erwin Stein.

Analele Universității Dunărea de Jos

4.1. Conceptul de artă și de atitudine estetică

Atunci când definește arta, Schönberg o identifică cu spiritul de revoltă al artistului a cărui menire este să se identifice cu destinul omenirii, să participe la suferința sau bucuria acestuia. Concepție de sorginte romantică (Ravel avea să-i numească pe reprezentanții școlii vieneze drept romantici) conform căreia artistul devine un tribun al poporului, iar arta lui trebuie să slujească acestuia și să nască sentimentul fraternității universale între oameni, Schönberg amplifică caracterul de revoltă și oroare al artei atunci când nedreptatea afectează o masă mare de oameni, așa cum avea să se întâmple în timpul primului și celui de-al doilea război mondial. El devine conștiința acestora redând-o cu toată forța de expresie. Țipătul îngrozit de revoltă și durere pentru soarta umanității, spaima în fața războiului devin ecoul nedeclarat al artei lui. Sensibilitatea lui de artist este profund afectată de realitatea socială în care el însuși este angrenat atunci când va fi înrolat în armată în timpul primului război mondial. Dotat cu o inteligență vie el va transpune implicit și la nivelul limbajului sonor această experiență. Conștiința apocaliptică, presentimentul unei iminente catastrofe mondiale devin surse de inspirație atunci când va purcede la dizolvarea sentimentului tonal și la instaurarea atematismului și anarhiei în muzică. Arta devine identică expresiei, o expresie desfigurată și redusă la strigătul organic al ființei descărnată de orice realitate spirituală.

Experimentând pe panta postromantică Schönberg decide să renunțe la orice lucru care amintește de tonalitate, travaliu tematic sau construcție formală în spirit tradiționalist, o dată cu cele *Trei piese pentru pian* op.11 scrise în 1908. Cu un an în urmă Pablo Picasso va distruge pentru totdeauna bazele *picturii frumoase*,

Filosofie

compunând un grup de figuri în care se anulează orice urmă realistă. Este vorba de lucrarea *Domnișoarele din Avignon*, lucrare care destramă sentimentul frumosului și instaurează în artă un nou mod de a privi lumea bazat pe o sinteză constructivă ce-și avea sursa în imaginația artistului. Ideea de mutație radicală pare să domine cercurile artistice. Renunțând la tonalitate, care avea o tradiție de mai multe sute de ani, Schönberg instaurează în arta muzicală principiile hazardului. Tot ceea ce amintea de veche tradiție era negat cu vehemență. Dihotomia consonanță-disonanță este atenuată prin suprimarea primului termen al acestei relații și înglobarea caracteristicilor lui celui de-al doilea. Disonanța pretinde să devină consonanță, în acest fel materializându-se în muzică acel țipăt, ecou în conștiința artistului a suferinței celor mulți. „Arta este țipătul celor care trăiesc în destinul omenirii, neîmpăcându-se cu el; care nu slujesc prostește motorul forțelor obscure, ci se aruncă în angrenajul aflat în mișcare pentru a-i înțelege structura; care nu-și apleacă ochii pentru a se pune la adăpost de emoții, ci îi deschid adesea pentru a vedea ce trebuie văzut, care, totuși, îi închid adesea pentru a percepe ceea ce simțurile nu rezolvă, pentru a privi înăuntru ceea ce doar aparent se petrece afară. Și în interiorul lor, în ei are loc mișcarea lumii; afară nu răzbește decât un ecou – opera de artă”⁷ va afirma Schönberg.

Încercarea lui de a defini arta în general alunecă discret pe panta delimitării atitudinii artistului. Atitudinea artistică se identifică cumva la Schönberg cu socialul, își trage substanța mai degrabă dintr-o realitate extraestetică, de natură socială. Schönberg trasează două tipuri de atitudini care se completează una pe alta și întregesc ființa artistului. Pe de o parte el amintește de atitudinea celui care se expune oricărui tip de emoție, a celui care lasă să viețuiască în sine fenomenul estetic pentru a extrapola ulterior

Analele Universității Dunărea de Jos

această stare în domeniul raționalului, în cadrul domeniului de cugetare și reflecție interioară. Disocierea aceasta dintre atitudinea celui dedicat actului de trăire estetică, a celui care convertește impresiile primite de la realitate în trăiri estetice și atitudinea reflexivă, care își are ca punct de plecare primul tip de atitudine dar, care pentru a subzista trebuie să o suspende pe aceasta (acest lucru este semnat de închiderea ochilor) apare delimitată în introducerea celebrei *Estetici* a filosofului Nicolai Hartmann care afirmă că „dăruirea estetică este fundamental alta decât a cunoștinței filosofice care se îndreaptă spre ea luând-o ca obiect. Atitudinea estetică în genere nu înseamnă atitudinea esteticianului. Cea dintâi este și rămâne atitudinea celui care contemplă și creează artistic, pe când cea din urmă este atitudinea filosofului.”⁸ Schönberg admite coexistența celor două atitudini în persoana artistului acest lucru amintind de aforismul lui Nietzsche „muzica eliberează spiritul, înaripează gândirea, te face pe atât de filosof pe cât ești mai muzician.”⁹

În actul creației, compozitorul se lasă condus de principii care nu mai au caracter rațional-discursiv, el este preocupat să surprindă și să altereze cât mai puțin posibil forma pe care o îmbracă ideea din lăuntru lui. Atunci când compune sau contemplă creația lui el refuză să-și explice cauzele și principiile care determină o astfel de evoluție. Totuși, foarte ușor el absolutizează propriile trăiri atunci când într-un limbaj de sorginte schopenhaueriană afirmă că „compozitorul dezvăluie esența lăuntrică a lumii și exprimă cea mai adâncă înțelepciune într-un limbaj pe care rațiunea sa nu-l înțelege, tot așa cum somnambulul în stare de magnetism ne oferă revelații despre lucruri în legătură cu care în stare lucidă nu are nici o idee.”¹⁰ O forță misterioasă pare să pună stăpânire pe conștiința lui în momentul în care creează, a cărei natură nu-i este deloc cunoscută. O forță

Filosofie

pe care o consideră superioară și căreia i se supune docil ascultând de fiecare imbold al ei. Și totuși el este conștient de realitatea ei, admite să sălășluiască în inima lui să ia parte la propriul festin, întovărășindu-se cu ea și făcându-și-o familiară. Este izbitoare asemănarea lui Schönberg cu eroul romanului *Doctor Faustus* de Thomas Mann când denumește această forță numind-o *comandantul suprem*. Putem oare să ne îndoim de semnificația unei astfel de expresii ca fiind alta decât cea care ne vine prima în gând? Nu vom adânci o astfel de idee pentru a nu cădea în arbitrar și ridicol. Am considerat necesar să consemnez așa ceva cu intenția de a sublinia faptul că la Schönberg acea forță care-l constrânge în creație nu este o forță oarbă, anonimă ca la Goethe, ci se întrupează în logosul cuvintelor, căpătând statutul unei realități vii care palpită în inima artistului. „Comandantul Suprem mi-a poruncit să pornesc pe noi culmi.”¹¹ De altfel, Schönberg a fost un om preocupat de problematica religioasă. Evreu fiind, în 1921 se convertește la catolicism pentru ca în 1933, în semn de protest față de regimul instaurat în Germania și a politicii acestuia împotriva evreilor, să se reconvertească la iudaism. Ovidiu Varga, în cartea lui *Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu*, face referire la permanența preocupărilor din domeniul spiritual-religios amintind totalitatea lucrărilor lui Schönberg ce au la bază o asemenea tematică: *Seraphita*, navelă mistică de Honoré de Balzac din care au rămas doar câteva schițe muzicale, oratoriile *Scara lui Iacob* și *Dansul morții principilor* a căror muzică a fost în parte scrisă, o piesă de teatru cu titlul *Drumul biblic* scrisă de Schönberg, opera neterminată *Moise și Aron*, ruga ebraică *Kol-Nidre*, *Supraviețuitorul din Varșovia*, piesa orchestrală *Preludiu la Geneza*, *Psalmi și Psalmi moderni*.

Intransigent cu opiniile celorlalți, el era convins de valoarea artei lui, dușman cu

Analele Universității Dunărea de Jos

cei care-i puneau la îndoială credința în idealul lui, condescendent cu cei care nu împărtășeau aceleași păreri cu ale lui. Poziția aceasta de permanentă defensivă se dezvoltă ca urmare a reacțiilor dezaprobatore pe care le primește o dată cu fiecare primă montare a lucrărilor lui. Deși puține, începând cu premiera la *Noapte transfigurată*, lucrare de factură postromantică, „un lung și languros oftat post-Tristan”¹² cu un scenariu ce provenea dintr-un poem de Richard Dehmel, scandalul nu a mai încetat niciodată. Considera muzica drept o artă care transmite un „mesaj profetic dezvoltând o formă superioară de viață spre care evoluează omnia.”¹³ Reușind să o smulgă din realitatea lumii profunde el devine conștient că expunerea ei reprezintă un act eroic de curaj, că realizarea ei a decurs dintr-o necesitate interioară și nicidecum din adecvarea la un gust artistic îndoielnic care este propus de un public diletant. Schönberg va trebui să-și înfrunte colegii dezvoltând argumente extrem de minuțios elaborate în favoarea compozițiilor lui aspru criticate de aceștia. În opinia lui „artistul care are curaj se încrede pe de-a-ntregul în instinctul său... Și nu numai cel care se încrede în instinctul său are curaj; iar numai acela care are curaj este un artist.”¹⁴ Numai cel care adoptă o atitudine ce ascultă de propriul lui instinct, numai cel care își menține verticală poziția și-și pleacă voința doar la ceea ce-i dictează inspirația, numai acela își păstrează nealterat statutul de artist. Libertatea artistică a lui Schönberg este profund ancorată în apriorismul ideilor sale și nu numai că nu admite rabat în fața părerii celorlalți însă refuză să asculte de propria lui formație intelectuală pe care o dezmente afirmând că este „sclavul unei constrângeri interioare mai puternică decât educația primită,... obligat să asculte de o concepție care fiindu-i înăscută are o putere mai mare decât formația inițială.”¹⁵

Filosofie

Cu acest arsenal de concepții se avântă la drum Schönberg atunci când se lasă cuprins de explorarea teritoriilor nedefrișate ale atonalismului mistuit de glasul unor îndemnuri lăuntrice. El taie fără regret liantele care sudau organic sunetele între ele construind în fiecare moment al evoluției sonore o contraparte tonală.

4.2 Opera de artă muzicală

Artistul este profund ancorat în realitate însă, el are în același timp capacitatea de a se sustrage acesteia pentru a privi în interior pentru a conștientiza impactul pe care aceasta îl are asupra fondului emotiv al lui, pentru a analiza realitatea interioară atunci când se simte constrâns de o rațiune superioară. În felul acesta printr-o tainică conjugare a elementului reflexiv și perceptiv ia naștere opera de artă văzută ca un reflex al orânduirii interioare. Totodată el are certitudinea că opera de artă intervine în ordinea lumii pentru a restabili echilibrul ei astfel că, angajamentul lui artistic capătă și o dimensiune morală pe care el este dator să și-o asume.

Cele mai reprezentative lucrări din perioada postromantică pe care le-a compus Schönberg sunt fără îndoială sextetul *Noapte transfigurată op.4 (1899)*, cantata *Gurrelieder(1901)* fără număr de opus pentru soliști, coruri și orchestră și poemul simfonic *Pelléas și Melisande(1903)*. El preia linia inițiată de Wagner și a continuatoților săi Mahler, Bruckner, Reger în sensul accentuării tot mai mult a sentimentului de destrămarea tonală, utilizând tonalitatea lărgită ce viza de fapt potențarea oricărei forme de expresie, în special a celei armonice. Schönberg vorbește despre „tendința spre muzica înțeleasă ca expresie, tendința manifestată cu maximă forță la Beethoven. Limitându-se inițial la unele elemente ale execuției (tempo, caracter, instabilitate) și ale dinamicii (accente, crescendo, diminuendo, schimbări bruște), ea

Analele Universității Dunărea de Jos

se sluji tot mai mult și de armonie și mai ales de slaba obișnuință a acesteia de a fi întrebuințată într-un asemenea scop. Ceea ce duse la modulații neașteptate și surprinzătoare, la pasaje expresive, la succesiuni ciudate de acorduri, la acorduri interesante și, pe lângă aceasta, la noi pasaje melodice, nefolosite până atunci, la succesiuni neobișnuite de intervale etc., ca să nu mai vorbim despre ritm și despre schimbările în structură, în construcția bucății și în sudura părților constitutive ale temelor (frază, motive etc.). Este limpede că toate aceste tendințe, acționând în direcție excentrică, operau în sens opus tendinței care urmărea să fixeze, să facă perceptibil și să mențină eficace un centru armonic și că compozitorii de după Wagner au fost constrânși să-și conceapă formele într-un mod diferit de cel dinainte.”¹⁶

Perioada următoare, cea atonală, conține ca piese reprezentative cele *Trei piese pentru pian*(1908) op.11, monodrama *Așteptare*(1909) op.17 pentru solo și orchestră și *Pierrot lunaire*(1912) op.21, un ciclu de 21 melodrame pentru voce și grup instrumental. Prin lichidarea gândirii tonale și dizolvarea coeziunii dintre sunete nu va mai exista o ierarhie în mânăuirea celor 12 sunete din totalul cromatic. Fiecare sunet va căpăta o valoare egală cu a celorlalte, muzica fiind lipsită de unitatea pe care i-o acorda tonalitatea. De aceea Schönberg va fi preocupat să reconstituie pe altă cale de astă dată unitatea pierdută. În 1912 Schönberg își întrerupe creația, dedicându-se unei aprofundate meditații asupra căilor de viitor ale artei sale.

Marea cotitură spre constructivismul serial din muzică va coincide cu descoperirea principiilor expresionismului abstract din pictură. Sunt anii celei mai intense activități a grupului *Cavalerul albastru*, ani în care Schönberg va întreține o strânsă colaborare cu aceștia în calitate de pictor de astă dată. În 1911 Kandinsky va intra în contact strâns cu Schönberg, cu care are un schimb reciproc de

Filosofie

influențe. Compozitorul și pictorul ajung la rezultate asemănătoare, unul cu muzica atonală și celălalt cu abstracționismul și cu câteva opere teatrale. Anul 1917 este anul în care irump primele viziuni care se plămădeau în adâncul conștiinței sale artistice. Noua metodă de orânduire a sunetelor purta numele de *Komposition mit zwölf Tönen* (ulterior numită dodecafonie) și era astfel definită de autorul ei: „Metodă de a compune cu 12 sunete care nu sunt înrudite între ele. Ea constă, în primul rând, în folosirea neîncetată a unei serii de 12 sunete diferite. Aceasta înseamnă, evident, că nici un sunet nu este repetat în sânul seriei și că aceasta utilizează toate sunetele gamei cromatice, deși într-o ordine diferită de cea a acestei game. Nu este într-un nimic identică cu gama cromatică.”¹⁷

Câteva explicații suplimentare sunt necesare. Seria nu este identică cu tema muzicală. Ea îndeplinește rolul pe care pe care îl îndeplinea tonalitatea și anume aceea de a asigura coeziunea interioară a sunetelor atât în plan melodic cât și în plan armonic sau polifonic. Totodată ea este cea care structurează lucrarea la nivel macroformal, rol deținut și de tonalitate, numai că de astă dată totul decurge dintr-un lucid constructivism care avea să frângă aripile inspirației. Expresia patetică, caracteristică perioadelor anterioare ale lui Schönberg, este înlocuită de o aridă elaborare a întregului opus muzical în care seria suferă toate variațiunile de natură contrapunctică: augmentări și diminuări ritmice, seria în oglindă sau recurentă, recurența seriei răsturnate sau răsturnarea seriei recurente etc., astfel încât să nu se repete, cum spuneam mai devreme, nici unul din elementele seriei până când aceasta nu era epuizată.

Sub aspect melodic seria evita orice structură care amintea de atracția tonală (mai mult de două arpegii majore sau minore la rând, marșurile armonice sau desenele caracteristice tonalității), fiind preferate în

Analele Universității Dunărea de Jos

constituirea ei intervalele disonante, cele care presupun dificultate intonațională (cvarțe mărite sau cvinte micșorate, septime și none mici și mari). Totodată, în realizarea melodiei era evitat travaliul tematic, transpunerea seriei împreună cu variantele amintite mai sus pe toate cele 12 trepte ale totalului cromatic lăsând loc unei incomensurabile varietăți.

Sub aspect armonic sunt posibile orice combinații pe verticală mai puțin cele de esență tonală. Schönberg dorea ca seria să reflecte armonia iar aceasta să devină o componentă a constructului sonor care să ia naștere nu din imprecizia inspirației ci din rigoarea logică a rațiunii. „Am fost întotdeauna preocupat de dorința de a fundamenta structura muzicii mele în mod conștient pe o idee unificatoare, care trebuia nu numai să producă și celelalte idei, dar și să determine acompaniamentele și acordurile lor, armoniile.”¹⁸ Cu alte cuvinte, armonia devine o expunere pe verticală a seriei, un aranjament care ia naștere în mod lucid din elementele acesteia.

Contrapunctul, mult mai des întrebuințat decât armonia constă din expunerea seriei și a variantelor acesteia la cel puțin două voci aducând în ordine sunetele respective fie prin mișcări oblice, fie prin atacuri simultane. Derularea ei la diverse voci poate să se desfășoare mai rapid sau mai lent în raport una față de alta, să fie expuse variantele seriei concomitent sau prin decalare.

În 1923 Schönberg compune *Cinci piese pentru pian* op.23 care vor utiliza pentru prima dată conștient această metodă de compoziție. Până în 1936 va compune și alte lucrări în aceeași manieră din care merită să reținem opera *Moise și Aron* și *Concertul pentru vioară și orchestră* op.36.

Începând cu anul 1939, an în care compune *Simfonia nr.2 de cameră* op.38, va încerca să realizeze o sinteză între limbajul atonal-dodecafonic și cel tonal, scriind într-

Filosofie

unul din ultimele sale articole numit *On revient toujours* că mai sunt încă multe lucruri de spus în limba bătrânului Do major. Este perioada în care compune cantata *Kol Nidre* pentru recitator, cor și orchestră op. 39, *Concertul pentru pian și orchestră* op.42 și lucrarea *Supraviețuitorul din Varșovia* op.46.

4.3. Frumosul și sentimentul frumosului

Atunci când se vorbește despre estetica expresionistă se admite ca generală accepția că aceasta pleacă de la reconsiderarea categoriei urâtului, că în arta expresionistă urâtul are puterea de a polariza toate celelalte categorii și de a le subsuma sieși, acestea fiind reductibile la urât. O astfel de concepție este limitată așa cum de altfel se încearcă a se identifica urâtul cu disonanța muzicală sau cu violența culorilor aplicate pe pânză, cu caracterul straniu și imprevizibil al stărilor exprimate prin intermediul artei expresioniste. Ar însemna ca un mare segment al artei, care de-a lungul perioadelor stilistice recurge la astfel de procedee, să fie repudiat.

Schönberg nu amintește niciodată cu privire la arta lui că ar promova estetica urâtului ci dimpotrivă este mai degrabă preocupat a defini categoria frumosului în contextul ei. Pentru el frumosul are mai degrabă valoare rațională, în care raționalul nu se mai rezumă la facilitatea de a identifica limbajul expus. Frumosul rațional capătă un statut superior celui în care acesta era înțeles în centrul noțiunilor de proporție, integritate și claritate. Categoria frumosului are în vedere în continuare relația care se instituie între opera de artă și auditoriu, însă de astă dată de pe altă poziție. Schönberg nu mai permite nici o îngăduință slăbiciunilor publicului, de aceea succesul nu-l interesează. Pentru el publicul trebuie să fie format din oameni educați, devotați și capabili în a desluși adevărul care sălășluiește în artă. Cu alte cuvinte publicul trebuie să fie la înălțimea exigențelor cerute de el, exigență pe care și-o

Analele Universității Dunărea de Jos

impune mai ales sieși. „Numai compozitorul cel mai instruit devine capabil să compună pentru amatorul de muzică bine instruit.”¹⁹

În zilele noastre, poate mai mult ca niciodată, muzica este înțeleasă într-un mod hedonist, ca agrement, ca fond în cadrul căruia noi ne desfășurăm cele mai variate îndeletniciri, fără a fi preocupați în mod special de aceasta. Ea umple spațiul cotidian, fie că este vorba de muzică de calitate sau nu, încercând să satisfacă un tip de senzualitate sonoră. Ea devine artă ambientală. Împotriva unei astfel de mentalități (mentalitate care s-a manifestat din totdeauna în cursul epocilor istorice) ia atitudine Schönberg, propunând o artă la care efortul și disponibilitatea interioară constituie condiția necesară receptării unei astfel de artă. „Muzica nu trebuie să servească de podoabă, ea trebuie să fie adevărată.”²⁰

Fiind conștient de caracterul ermetic al artei lui, Schönberg concepe frumosul ca pe o experiență individuală cu caracter inițiativ. Percepția lui scapă percepției marelui public, aprecierea unei opere de artă constând în aprecierea celor câțiva. „Frumosul nu provine dintr-o experiență colectivă, ci din experiența câtorva.”²¹ În felul acesta el aspiră la universalitate întrucât tendința lui Schönberg este de a-l feri de interpretările subiective, parțiale și părtinitoare, de consimțământul pe care-l acordă subiectul în individualitatea lui, de orice atitudine care caută să psihologizeze noțiunea de frumos.

Câteva calități îl fac de recunoscut. Frumosul este recognoscibil prin firescul manifestărilor sale, prin lipsa oricărui caracter artificial, factice, sentimental. Acest lucru nu înseamnă că opera de artă în care se întrupează nu ar transmite emoții. Dimpotrivă, emoțiile devin mult mai vii, mai nuanțate și mai diverse, ele se sustrag sentimentalismului periferic pentru a căpăta profunzime și intensitate. Emoțiile devin autentice atunci când sunt profund resimțite și sunt exprimate

Filosofie

cu simplitate și profunzime. Ele sunt resimțite chiar de artistul care le eternizează cu o deosebită violență și durere. De aceea, „pentru a nu trebui să supraviețuiască propriei dureri, artistul o face nemuritoare prin opera de artă.”²² Totodată, frumosul este recunoscut acolo unde nu se urmărește obținerea unor avantaje personale: materiale sau profesionale. Trebuie desprinsă noțiunea de frumos de orice caracter meschin, de pragmatic sau utilitate imediată. El decurge din necesitatea interioară a artistului care simte nevoia de a se exprima în plenitudinea forțelor creatoare fără să fie constrâns de vreo finalitate comercială. „Artistul – spune Schönberg – îmi aduce aminte de măr: la un moment dat, independent de voința sa, el începe să înflorească și să producă. Mărul ignoră valoarea comercială a ceea ce produce și nici nu cere s-o cunoască. Cu un compozitor autentic se întâmplă la fel: el nu se întreabă dacă producția sa va căpăta agrementul specialiștilor artei serioase. El încearcă pur și simplu necesitatea de a se exprima și se exprimă.”²³

În altă parte Schönberg pune frumosul în strânsă legătură cu accesibilul și trebuința interioară resimțită de cei mulți, atribuind acestuia o semnificație psihologică. „Frumosul nu există decât din momentul când profanii, cei ce nu produc, încep să-i simtă absența. Nu se manifestă mai devreme, căci nu constituie o veritabilă nevoie pentru artist. Acestuia nu-i trebuie decât adevărul. Îi este suficient că s-a putut exprima, că a putut spune ceea ce trebuia spus, după legile inerente naturii sale de artist.” Dacă totuși opera realizată de artist este și frumoasă, aceasta se întâmplă „fără ca el să o fi căutat, pentru că el nu tinde decât spre adevăr.”²⁴ Pe de o parte, Schönberg identifică frumosul cu adevărul, în care acesta are o realitate de natură rațională, pe de altă parte, frumosul capătă un aspect echivalent oarecum nevoii de a satisface o trebuință interioară și un sentiment. „Forma de artă, și mai ales în

Analele Universității Dunărea de Jos

muzică, vizează îndeosebi comprehensibilitatea. Destinderea pe care o încearcă un auditor, satisfăcut când se vede capabil de a urmări o idee, dezvoltarea ei și rațiunile unei asemenea dezvoltări, această destindere este, psihologic, aproape de ceea ce am putea numi sentimentul frumosului. Valoarea artistică cere această comprehensibilitate nu numai în vederea unei satisfacții intelectuale, dar și pentru a satisface emotivitatea. Ideea creatorului trebuie să fie expusă într-un fel inteligibil, oricare ar fi emoția pe care el a încercat să o evoce. Compoziția cu 12 sunete n-are alt scop în afara comprehensibilității.²⁵

5. Concluzii

Fiecare dintre cei trei reprezentanți ai școlii vieneze va evolua pe trei direcții distincte. Webern va fi preocupat de abolirea oricărui conținut extramuzical în lucrările lui, fiind cel care se aliniază în mod desăvârșit frumosului de esență hanslickiană înțeles ca formă muzicală cinetică. Opusurile lui, a căror dimensiune însumată nu depășește durata a câtorva ore (aproximativ 3 ore de compoziție într-o viață de om), vor avea drept caracteristici principale concentrarea și esențialitatea. Subliniind aceste trăsături specifice creației lui Webern, Schönberg afirmă că „fiecare privire se poate întinde într-un poem, fiecare suspin într-un roman. Dar a exprima un roman printr-un simplu gest și o fericire printr-o singură respirație presupune o concentrare pe care n-o găsești decât acolo unde orice sentimentalism este absent în aceleași proporții.”²⁶ Webern aspira să realizeze o artă „în care să nu mai existe nici o deosebire între știință și creația inspirată.”²⁷ Pentru el lucrarea muzicală țâșnește din intuiție, intuiția constând în conjugarea atitudinii reflexive cu trăirea afectivă, în îmbinarea construcției aride cu lirismul. El va deschide drumul neoseriaștilor de la mijlocul secolului al XX-lea în care se va urmări

Filosofie

controlul absolut asupra fiecărui parametru muzical (melodie, ritm, nuanțe), serializarea tuturor acestora constituind o direcție lipsită de perspectivă pentru arta muzicală.

Celălalt, Alban Berg, va pleda pentru o umanizare a sistemului serial, pentru o sinteză între tonalitate și atonalism-dodecafonism. Lucrările lui, extrem de puține la număr (doar 7 cu număr de opus), cum ar fi *Cvartetul de coarde* op.3, operele *Wozzeck* op.7 și *Lulu*, *Concertul de cameră* pentru vioară pian și 13 instrumente de suflat, celebrul *Concert pentru vioară și orchestră* supranumit *În amintirea unui înger*, vor materializa un frumos de natură romantică ce rezultă din fuziunea științei muzicale cu arta literară. Este soluția pe care o oferă Berg în utilizarea acestei tehnici de compoziție, utilizare motivată de necesitatea redării unor trăiri selenare din spectrul sentimentelor umane. Nu tehnica în sine îl preocupă pe Alban Berg ci justificarea întrebuirii ei.

Mentorul lor, Arnold Schönberg, va pendula către sfârșitul vieții între cele două atitudini, marcat pe de o parte de conștiința desconsiderării unor legi psihologice care a făcut incomprehensibil mesajul artei lui, pe de altă parte de intransigența unui individ care a descoperit una dintre cele mai spectaculoase tehnici de compoziție muzicală.

NOTE

1. SAMUEL, Claude, *Panorama de l'art musical contemporain*, Gallimard, Paris, 1962, p.204.
2. HUSAR, Alexandru, *Izvoarele artei*, Ed. Meridiane, București, 1988, p.197.
3. PAVEL, Amelia, *Expresionismul și premisele sale*, Ed. Meridiane, București, 1978, p.18.
4. idem, p.19.
5. FÜRST, Maria; TRINKS, Jürgen, *Manual de filozofie*, Ed. Humanitas, 1997, p.157.

Analele Universității Dunărea de Jos

6. BĂLAN, George, *Muzica temă de meditație filosofică*, Ed. Științifică, București, 1965, p.235.
7. apud. BĂLAN, George, idem, p.238.
8. HARTMANN, Nicolai, *Estetica*, Ed. Univers, București, 1974, p.3.
9. NIETZSCHE, Friedrich, *Cazul Wagner*, Ed. Muzicală, București, 1983, trad. din limba germană și prefață de Alexandru Leahu, p.35.
10. apud. ILIUȚ, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol.III, Ed. Muzicală, București, 1997, p.133.
11. apud. SCHONBERG, Harold, *Viețile marilor compozitori*, Ed. Lider, București, 2000, p.561.
12. SCHONBERG, Harold, *Viețile marilor compozitori*, Ed. Lider, București, 2000, p.562.
13. apud. SCHONBERG, Harold, idem., p.561.
14. apud. ILIUȚ, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol.III, Ed. Muzicală, București, 1997, p.131.
15. idem.
16. apud. BĂLAN, George, *Op. cit.*, p.242.
17. idem, p.244.
18. idem, p.259.
19. apud. ILIUȚ, Vasile, *Op.cit.*, p.133.
20. ibidem.
21. apud. BĂLAN, George, *Op. cit.*, p.261-262.
22. idem, p.262.
23. ibidem.
24. apud. BĂLAN, George, *Op. cit.*, p.266.
25. idem, p.268.
26. idem, p.267.
27. idem, p.263.

Bibliografie

1. BĂLAN, George, *Muzica – temă de meditație filozofică*, Ed. Științifică, București, 1965.

Filosofie

2. DEBICKI, Jacek; FAVRE, Jean-Francois; GRŪNEVALD, Dietrich; PIMENTEL, Antonio Filipe, *Istoria artei-pictură, sculptură, arhitectură*, trad. Corina Stancu, Ed. Enciclopedia Rao, București, 1998.
3. FAURE, Élie, *Istoria artei-arta modernă 2*, trad. Irina Mavrodin, Ed. Meridiane, București, 1988.
4. FIRCA, Clemansa Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900 – 1940)*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2002.
5. FLEMING, William, *Arte și idei*, trad. Florin Ionescu, Ed. Meridiane, București, 1983.
6. FÜRST, Maria; TRINKS, Jürgen, *Manual de filozofie*, Ed. Humanitas, 1997.
7. GOLÉA, Antoine și VIGNAL, Marc, *Larousse - Dicționar de mari muzicieni*, trad. Oltea Șerban-Pârâu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000.
8. HARTMANN, Nicolai, *Estetica*, Ed. Univers, București, 1974.
9. HOFFMAN, Werner, *Fundamentele artei moderne*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1977.
10. HUSAR, Alexandru, *Ars longa - probleme fundamentale ale artei*, Ed. Univers, București, 1980.
11. HUSAR, Alexandru, *Izvoarele artei*, Ed. Meridiane, București, 1988.
12. ILIUȚ, Vasile, *De la Wagner la contemporani, vol.III*, Ed. Muzicală, București, 1997.
13. IORGULESCU, Adrian, *Timpul muzical - materie și metaforă*, Ed. Muzicală, București, 1988.
14. JASPERS, Karl, *Texte filosofice*, Ed. Politică, București, 1986.
14. NIETZSCHE, Friedrich, *Cazul Wagner*, Ed. Muzicală, București, 1983,

Analele Universității Dunărea de Jos

- trad. din limba germană și prefață de Alexandru Leahu.
15. PAȘCANU, Alexandru, *Armonia*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1982.
16. PAVEL, Amelia, *Expresionismul și premisele sale*, Ed. Meridiane, București, 1978.
17. SAMUEL, Claude, *Panorama de l'art musical contemporain*, Gallimard, Paris, 1962.
18. SANDU-DEDIU, Valentina, *Wozzeck. Profeție și împlinire*, Ed. Muzicală, București, 1991.
19. SCHOENBERG, Harold C., *Viețile marilor compozitori*, trad. Anca Irina Ionescu, Ed. Lider, București.

Filosofie

20. SHAND, John, *Introducere în filosofia occidentală*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1998.
21. VANCEA, Zeno, coord. științific, *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
22. VARGA, Ovidiu, *Quo vadis musica? Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu*, Ed. Muzicală, București, 1983.
23. VASILIU, Laura, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900 – 1920)*, Ed. Artes, Iași, 2002.
24. VIGNAL, Marc, *Larousse - Dictionnaire de la musique - la musique des origines à nos jours*, 1987.