

MANIFESTĂRILE ROMANTICE ȘI EXPRESIONISTE
ÎN OPERA SALOMEEA DE RICHARD STRAUSS
INTERSECTIONS OF ROMANTICISM AND EXPRESIONISM
IN AN OPERA SALOMÉ OF THE RICHARD STRAUSS

VLADIMIR AXIONOV,

profesor universitar, doctor habilitat în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Influences of recent romanticism, dramatic art of the O. Wilde, Wagner's musical drama and symphonic poem of the F. Liszt are revealed. Different levels and aspects of the conflict in a content of an opera are considered. The specific character of treatment of leitmotives, features of their grouping among themselves is analysed. Parallels between the concept of an opera, the doctrine of the S. Freud and dramatic expressionist art are revealed. Motives of a sexual inclination, fear, obsession, characteristic for behaviour of heroes of an opera are underlined.

Opera *Salomeea* de R. Strauss bazată pe textul dramei omonime de Oscar Wilde (tradusă în germană de Hedwig Lachmann) fiind o lucrare diametral opusă postulatelor „realismului socialist”, nu era încurajată în spațiul ex-sovietic, iar studierea ei a fost strict limitată. În alte țări ale lumii, această operă a ocupat și continuă să ocupe un loc prestigios în repertoriul teatrului liric. Există performanțele imprimări audio și video ale ei, inclusiv cu celebra basarabeancă Maria Cebotari în rolul principal¹.

Oportunitatea studierii operei *Salomeea* este motivată de necesitățile extinderii spectrului de cunoștințe în domeniile esteticii și stilisticii muzicale și teatrale, în ceea ce privește corelarea tradiției și inovației în teatrul liric universal. Rezultatele analizei acestei opere vor contribui la completarea conținutului unor atare discipline didactice universitare precum *Istoria muzicii universale, Istoria și teoria stilurilor în arta muzicală, Analiza formelor muzicale*. În condițiile Republicii Moldova, implementarea informației științifice despre opera *Salomeea* poate servi la impulsivarea intențiilor de renovare a diapazonului repertorial al teatrului liric național.

Opera *Salomeea* ocupă un loc aparte în creația lui Richard Strauss. Ea a fost finisată în anul 1905, în urma poemelor simfonice apreciate ca culmea muzicii simfonice germane de la confluența sec. XIX – XX. Experiența simfonică a condiționat simfonizarea operei, iar noile concepții estetice și tendințe stilistice apărute în primul deceniu al sec. al XX-lea au influențat modernizarea teatrului liric – ceea ce și demonstrează opera *Salomeea* cu o mare putere de convingere. Privită sub aspectele conceptual și arhitectonic, această operă manifestă anumită modificare a dramei muzicale postwagneriene. Fără exegeza estetică și stilistică a operei *Salomeea* este greu de interpretat atât evoluția romantismului târziu, cât și nașterea expresionismului în arta muzicală².

Temeliile metodei și esteticii romantice formulate cândva de Stendhal și Victor Hugo sunt extrem de pronunțate în opera lui Strauss. Ne referim mai întâi de toate la psihologism, la pătrunderea profundă în tainele sufletului omenesc – ceea ce, după Stendhal, vine de la Shakespeare căpătând explorarea culminativă la romantici. Conflictualitatea dramei romantice declanșată de Hugo a atins cota maximă de expresie în opera *Salomeea* până la crearea unui sistem complex al opozițiilor binare.

Nominalizăm numai cele mai de seamă opoziții: 1) între împărăția viciată evreiască și eroii principali (*Salomeea*, *Jochanaan*), 2) între tetrarchul iudaic Irod Antipas aflat permanent în stare nevrotică și soția sa Irodiada neîngrijorată de reflexii psihologice, 3) între *Salomeea* și tânărul sirian *Narraboth* îndrăgostit de *Salomeea* și respins de ea, 4) între erotismul exagerat personificat de *Salomeea* și ascetismul exagerat personificat de profetul *Jochanaan*, 5) între categoriile estetice de frumos și urât pronunțate la diferite nivele semantice. Frumoasa principesă *Salomeea* arată ca un adevărat monstru în scena finală a dramei. În optica *Salomeei* s-a schimbat aprecierea lui *Jochanaan*. În scena a doua din operă, el este caracterizat de *Salomeea* ca fiind urât, strașnică, iar începând cu scena nr. 3, *Jochanaan*

¹ Apud: Maria Cebotari, rec. 1944, Berlin Radio Symphony O/Artur Rother (Preiser 90222);

Maria Cebotari (*Salomee*); Elisabeth Hengen (*Herodias*); Marko Ruthmüller (*Jochanaan*); Julius Patzak (*Herod*); Karl Friedrich (*Narraboth*); Vienna State Opera Orch/Clemens Krauss, cond. (live Covent Garden Sept. 30, 1947), GEBHARDT JGCD 0011/2 TT: 1 hr. 40 min. În <http://classicalcdreview.com/Salome.html>.

² Locul și aportul operei *Salomeea* în creația lui R. Strauss este apreciat la justa valoare în următoarele monografii: [1;2;3;4]. În română și în rusă este tradusă monografia lui E. Krause [5]. V. Konnov menționează tradiția romantică asimilată de *Salomeea* [6]. G. Ordjonikidze accentuează elementele expresioniste în cadrul operei [7].

devine pentru Salomeea exemplu de frumusețe, mult dorit obiect de dragoste.

În muzica operei, Salomeea și Jochanaan sunt prezentate de două grupuri contrare de leitmotive³. Grupul întâi va fi lansat la începutul operei. Uvertura sau Vorspiel-ul lipsește. Scena întâi începe cu replica lui Narraboth „Cât de frumoasă în această noapte este principesa Salomeea”. Replica este precedată de leitmotivul Salomeei având un caracter neliniștit creat de schimbarea frecvență a desenelor ritmice și a direcțiilor de mișcări melodice (tirata ascendentă și salturile descendente) în partida clarinetului întâi *in A* susținut de acordurile flautelor, oboaielor și trompetelor *con sordino*, două piano (exemplul 1). Sensibilitatea eroinei o caracterizează muzica valsantă gingașe a violinelor *divisi* care acționează împreună cu celesta (c.24, exemplul 2).

Celelalte leitmoteve ale Salomeei vizează diferite aspecte ale stărilor ei emotive dirijate exclusiv de pasiunea ei pentru Jochanaan. Mai întâi de toate apare motivul seducerii în partida clarinetului *in A* împreună cu soprano pe fundalul tremoland al harpelor (1 m. în. de c. 76, exemplul 3).

Ex. 1

Ziemlich fließendes Zeitmass. M. d=52

Andante mosso

ppp



Ex. 2



Ex. 3



Höh - - len, wo die Dra-chen hau - sen! Sie
ra - - verns, where the dra-gons make their lair! They

pp

marc.

Acest motiv penetrează întreg spațiul sonor al operei transfigurându-se în procesul de acțiune muzical-scenică. Cea mai acută și sălbatică variantă a acestui motiv menționează începutul monoscenei finale a operei cu capul tăiat al lui Jochanaan (c. 314, exemplul 4). Dorința nestăpănită a Salomeei capătă un caracter obsedat, ceea ce reflectă leitmotivul obsesiei cântat de soprano împreună cu instrumentele cu coarde, *forte*, *molto appassionato*, cuprinzând repetarea insistentă a sunetului ostinat urmat de intonațiile descendente pline de suspin (4 m. în. de c. 123, exemplul 5).

³ B.Iarustovski menționează patru procedee de evoluție a leitmotivelor [8, p. 147].

Ex. 4

Musical score for Ex. 4, showing piano and vocal parts. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, marked with *ff*, *cresc.*, and *p*. The vocal part includes the text "ihn.)" and "(Viertel)".

Ex. 5

Musical score for Ex. 5, showing piano and vocal parts. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, marked with *f*.

Decizia categorică a Salomeei de a-l poseda pe profet anticează strigătul eroinei „vreau capul lui Jochanaan”, ceea ce generalizează leitmotivul dezideratului: unisonul groaznic a două trompete și două tromboane (1 m. în de B, exemplul 6).

Ex. 6

Musical score for Ex. 6, showing piano and vocal parts. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, marked with *ff*.

Leitmotivul pasiunii înflăcărare a Salomeei are un caracter bivalent. Pe de o parte muzica exprimă stare de extaz, pe de alta ea este pătrunsă de un mare avânt liric exprimând compătimirea lui R. Strauss vis-à-vis de drama existențială a eroinei (c. 93, exemplul 7). Acest avânt liric este determinat de reminiscența romantică provenită din liedul baladesc de Carl Loewe⁴. Extrem de pătrunzător și brutal sună ultima apariție a motivului de pasiune grație contrarietății armonice (*la diez* și *la becar* concomitente) incluse în *tutti, fortissimo* (2 m. în. de c. 361, exemplul 8).

Ex. 7

Musical score for Ex. 7, showing piano and vocal parts. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, marked with *p* and *dim.*. The vocal part includes the text "Dein Leib ist weiss wie der Schnee auf den Ber-gen Ju - dä - as. You look as white as the snows on the hills of Ju - dae - a."

⁴ Vladimir Konnov menționează sursa concretă a melodiei împrumutate de R. Strauss din balada *Thom poetastrul* de Carl Loewe, urmaș al lui Franz Schubert în domeniul liedului romantic [6, p. 36].

Ex. 8

ritard. *molto largo*
sehr breit

Sol.
dei - - - nen Mund.
thy - - - mouth.

208
richt

Obiectul de pasiune al Salomeei, Jochanaan, are două leitmotive de bază. Motivul-portret al profetului sună maiestuos și sobru în expunerea coralică a patru corni (3 m. în. de c. 61, exemplul 9).

Ex. 9

fp
(solennemente)

pp

Al doilea motiv axat pe juxtapunerea cvartelor perfecte și a tritonului în partida tromboanelor pe fundalul disonant al instrumentelor cu coarde în registrul grav are un caracter insistent și groaznic simbolizând profecie axată pe așteptarea judecării divine, pe blestemul împărăției desfrânată a lui Irod și Irodiada (7 m. după c. 61, exemplul 10).

Ex. 10

Wieder etwas mässiger.

p

leggiero

Juxta- și suprapunerea acestor complexe motivice sonorizează opoziția romantică a categoriilor diametral opuse.

Un alt procedeu preferat de romantici îl constituie transfigurarea grotescă a chipurilor și situațiilor dramatice. Drept exemplu servește cvintetul evreiesc plasat în centrul scenei a patra din opera *Salomeea* (c. 188) reproducând o mare discuție cvasi-filosofică lipsită de sens numită de V.Konnov „apoteoza absurdului”⁵. Muzica cvintetului provine din dezvoltarea leitmotivului evreilor axat pe juxtapunerea rapidă a două șaisprezecimi urmate de pătrime, pe salturile intevalice ascendente în partida oboaielor și clarinetelor pe fundalul figurațiunilor melodico-armonice ale violoncelor și violelor și pe isonul cornilor și tromboanelor (c. 4, *etwas lebhafter*, exemplul 11).

⁵ Apud [6, p. 40].

Ex. 11

Etwas lebhafter.

Ca și romanele și nuvelele semnate de Novalis, Chateaubriand, opera *Tristan și Isolde* de Wagner, drama lui Wilde-Strauss este pătrunsă de atmosfera nocturnă. Replica lui Narraboth cu care începe opera („Cât de frumoasă în această noapte este principesa Salomeea”) este urmată de fraza *molto espressivo* a violinelor prime și violoncelor *divisi* pe care o putem interpreta ca varianta liberă a motivului de dor de dragoste din *Tristan și Isolde* (m. 6–10, exemplul 12). În unele situații, lumina lunii simbolizează starea de vis senin, în celelalte scene, luna arată „ca o femeie care s-a ridicat din mormânt” (m. 13 – 16). Cu o groapă seamănă cisterna profundă în fundul căreia se află Jochanaan. Un alt loc de acțiune îl constituie terasa mare bogat decorată din palatul lui Irod.

Ex. 12

ist die Prin zes - sin Sa - lo - me heu - te Nacht!
 is the Prin - cess Sa - lo - mè to - night!

Sieh' die Mond - schei - be, wie sie selt - sam aus - sicht.
 See the moon, oh look, how strange the moon seems!

Page. 1

mf molto espr.

dim.

Privită sub aspect arhitectonic, opera *Salomeea* continuă tradiția dramei muzicale a lui Richard Wagner. Despre aceasta mărturisesc scenele de lungă durată urmate fără pauze, axate pe dezvoltarea continuă susținută de sistemul leitmotivic, interpretarea declamatorie a partidelor vocale, sunarea grandilocventă, masivă a orchestrei, mai întâi de toate în cadrul interludiilor sau antractelor simfonice plasate între scenele operei. Strauss utilizează componența cvadruplă a orchestrei simfonice mari îmbogățită de două clarinete suplimentare, grupul lărgit al alăturilor (6 corni, câte 4 trompete și tromboane), o mare baterie de percuție, 2 harpe, celestă, orgă, circa 60 instrumente de coarde.

O trăsătură nouă, în comparație cu operele wagneriene, vizează pătrunderea structurii poetice în

compoziția operii. Ca și poemul simfonic lisztian scris în forma monopartită de proporții, opera *Salomeea* îmbrățișează scenele componente, patru la număr, într-un act mare. De aceea, această operă poate fi apreciată ca opera-poem⁶. Încă un element inovator îl prezintă intervenția dansului încorporat în scena finală a operii. Ne referim la *Dansul extatic al Salomeei cu cele șapte văluri* (9 m. după c. 247). Salomeea interpretează acest dans îndeplinind rugămintea lui Irod având ca scop tainic realizarea dezideratului pe care îl formulează după dans: „Vreau capul lui Jochanaan!” *Dansul cu cele șapte văluri* este tratat ca primul nod al leitmotivelor operii⁷ (al doilea nod leitmotivic se situează în monoscena finală).

Protagoniștii principali din operă, mai întâi de toate Salomeea și Irod, demonstrează elocvent transfigurarea eroului romantic în cel expresionist. Deseori eroii din lucrările artistice ale dramaturgilor și muzicienilor romantici au fost nemulțumiți de lumea din jurul lor, de relațiile curente interumane. De aici reiese singurătatea și îndepărtarea de lume a lui Childe Harold, Manfred, Evgheni Oneghin, Peciorin, a Olandezului zburător sau a lui Wotan. În opera *Salomeea*, singurătatea și îndepărtarea ființelor umane capătă un caracter atotcuprinzător. Narraboth nu vrea să audă cuvintele de avertizare ale pajului („nu te uita la Salomeea”, sc. 1). Salomeea nu acordă atenție sentimentelor lui Narraboth (sc. 2). Mai mult decât atât, ea este indiferentă la sinuciderea lui Narraboth (sc. 3). Ea nu vrea să audă spusele lui Irod (sc. 4). Irodiada nu vrea să pătrundă în starea de frică a soțului Irod (sc. 4). Nimeni nu poate și nu vrea să înțeleagă prezicerile lui Jochanaan. Jochanaan respinge pasiunea principesei Salomeea, o blestemă groaznic (sc. 3 și 4)⁸. În fine, Salomeea rămâne complet solitară sărutând nu obiectul viu al dragostei, ci o parte a cadavrului – capul tăiat al lui Jochanaan.

Deja romanticii aveau multe rezerve față de comprehensiunea conștientă a lumii. „Rațiunea greșește, sentimentul – niciodată”. Această replică pronunțată cândva de Robert Schumann a devenit o adevărată emblemă a creației expresioniste. Reprezentanții expresionismului au pierdut complet credință în construcția rațională a lumii. Hermeneuticii sistematice, conștientizării raționale a faptelor și evenimentelor îi era opusă intuiția, sfera tainică și magică a supra- și subconștientului.

Supraconștientul este interpretat de expresioniști ca o energie spirituală parvenită „de sus”, din sferele transcendentală, ancestrală și arhetipală. Mai multe arhetipuri de așa fel cuprinde Biblia la care au apelat în diferită măsură Paul Klee utilizând simbolicul crucii, Vasili Kandinsky în *Murnau-vedere cu biserica*, Emil Nolde în *Răstignirea*. În această ordine de idei, sunt semnificative oratoriul nefinisat *Scara lui Jakob*, opera *Moses și Aaron*, Psalmul 130 *De profundis* de A.Schönberg, *Cinci canoane*, op. 16 pe textele latine de A.Webern. Autorii operii *Salomeea* au modificat secvențe din capitolul al XIV-lea al Sf. Mathei și din cel al VI-lea al Sf. Mark. Conform acestor capitole din Testamentul nou, Salomeea, cerând tăierea capului profetului, îndeplinește porunca Irodiadei. În opera lui Strauss, profetul Jochanaan devine obiect al pasiunii fatale a Salomeei și, în același timp, cel mai de seamă antipod al ei.

Pătrunderea expresionistă în subconștientul omului este foarte aproape de doctrina psihanalitică elaborată de Sigmund Freud. „Aparatul psihic refulează dorințe, în special cele cu conținut sexual și agresiv, acestea fiind conservate în sisteme de idei inconștiente... Conflictul inconștient este sursa **nevrozelor**”, – scria Freud. Starea de nevrozitate domină pe parcursul operii lui Strauss. Cuvintele de groază, de frică au devenit leitcuvinte ale lucrării în întregime, începând cu replicile ostașului și pajului: „Tetrarchul arată groaznic”, „trebuie să se întâmple ceva groaznic”. Culmea halucinațiilor groaznice se situează la începutul scenei a patra în partida lui Irod. Grație abundenței halucinațiilor de groază opera *Salomeea* a fost numită „visul transformat într-un coșmar”⁹. Anume de la Irod pornește „galeria” eroilor nevrotici caracteristici dramaturgiei expresioniste. Irod intuiește apropierea pericolului strașnic fiind purtătorul de bază al situației de așteptare. Această situație penetrând deja operele lui Wagner, a ieșit în prim-plan în creația expresionistă. Din acest punct de vedere, este semnificativă denumirea primei

⁶ Trăsăturile poetice accentuează Norman Del Mar [1, p. 286]. V.Konov propune comparația compoziției operii *Salomeea* cu forma de sonată în al cărei cadru scenele 1 – 3 îndeplinesc funcția de expoziție, scena a patra este tratată ca dezvoltare, iar monologul final al eroinei este interpretat ca repriză [6, p. 38–39].

⁷ Aici sunt juxtapuse și suprapuse motivele de deziderat (2 m. în. de B), profetie (M), obsesie (1 m. după M), pasiune (1 m. după O, T), seducere (9 m. după R) sensibilitate (6 m. după W).

⁸ Dezacordul mentalității și sentimentelor eroilor menționează dialogurile de discordanță. Boris Iarustovski menționează patru scene dialogate: 1) Salomeea – Narraboth, 2) Salomeea – Jochanaan, 3) Irod – Salomeea, 4) Salomeea – Irod [8, p. 60].

⁹ Apud [9, p. 95].

opere a lui Schönberg (*Așteptare*).

Un alt aspect al stării emotive a Tetrarchului îl constituie atracțiile erotice față de fiica sa vitregă Salomeea. Soția lui Irod, după spusele lui Jochanaan, a avut relații sexuale cu toți bărbații din jur. Dragostea Salomeei pentru Jochanaan se transformă într-o pasiune patologică nestăpănită. Ea vrea să-l aibă în orice condiții, chiar dacă nu în viață, apoi mort. În scena finală a operei, instinctul sexual coincide cu cel de agresiune. Principesei Salomeea îi este adus pe o tavă de argint capul tăiat al lui Jochanaan pe care ea îl sărută extatic. Fiind îngrozit, Irod pronunțește soldaților să ucidă această femeie. Salomeea își găsește moartea sub scuturile ostașilor¹⁰.

Cu toate acestea, finalul teribil al operei nu poate fi interpretat numai ca chintesența erotismului și agresiunii, deoarece însăși muzică cuprinde atât cruzimea expresionistă, cât și un mare avânt romantic. Alături de motivul repetat „dă-mi capul lui Jochanaan”, alături de simbolurile muzicale ale pasiunii fatale, ale setei sărutului capului tăiat (obsesia), sună varianta deformată a melodiei lui Loewe (exemplul 8). Deformarea citatului liric al muzicii romantice simbolizează atât furiozitatea pasiunii Salomeei cât și exprimarea melodramatică a sentimentul de compătimire. Compătimirea strigătoare a marelui muzician potolește explozivitatea expresionistă a situației scenice.

Referințe bibliografice

1. DEL MAR, N. *Richard Strauss, a critical Commentary of his life and works*. London, 1962.
2. OSBORN, CH. *The Complete Operas of Richard Strauss*. New York, 1991.
3. GILLIAM, B. *The Life of Richard Strauss*. Cambridge, 1999.
4. LIEBSCHER, J. *Richard Strauss und das Musiktheater*. Berlin, 2005.
5. KRAUSE, E. *Richard Strauss*. București, 1965.
6. КОННОВ, В. Опера Рихарда Штрауса Саломея (к вопросу о традициях немецкой романтической оперы в XX веке). În: *Tradiții și inovații în muzica sec. al XX-lea*. Chișinău, 1997.
7. ОРДЖОНИКИДЗЕ, Г. Саломея и Электра Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере). В: *Музыкальный современник*. Москва, 1984, вып.5.
8. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Очерки по драматургии оперы XX века*. Москва, 1971, кн.1.
9. MANN, W. *Richard Strauss. Das Opernwerk*. München, 1967.

¹⁰ Scena finală cu capul tăiat îmbrățișează variantele extatice ale motivelor Salomeei (1 m. în. de c. 314), seducerii (3 m. după c. 315), obsesiei (1 m. după c. 319), dezideratului (c. 329), pasiunii (c. 335), profeției (7 m. în. de c. 339), lui Jochanaan (c.341). Ultima fază a scenei (c. 355) se axează pe motivele seducerii, obsesiei și pasiunii.