

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ BUCUREȘTI

Teză de doctorat

Brahms versus Strauss?

Simfonismul german târziu reflectat în creația concertistică pentru pian

REZUMAT

DOCTORAND: OXANA-LORENA CORJOS

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:

PROF. UNIV. DR. VALENTINA SANDU-DEDIU

2017

REZUMAT

Obiectul acestei teze provine din practica mea concertistică desfășurată pe parcursul a peste două decenii. Deși în repertoriul meu figurează lucrări concertante cuprinzând o arie stilistică destul de largă, de la Bach la Rammanninov, trecând prin Mozart, Beethoven și Schumann, afinitățile mele specifice se direcționează spre concertele de Brahms cât și spre o lucrare mai puțin cunoscută, Burlesca de Richard Strauss. Am încercat să transmit câte ceva și din experiența mea personală privitoare la modul de abordare al acestor lucrări, firul unificator între ele constituindu-l în primul rând noua atitudine a solistului față de orchestră, anume aceea de partener egal cu aceasta.

Introducere

Ca instrument solist, pianul s-a evidențiat de-a lungul timpului ca o vedetă incontestabilă, un *primus inter pare* al unei mese rotunde populate de cavalerii diverselor instrumente capabile să susțină un astfel de rol. O dovedește literatura de profil prin vastitatea, varietatea și valoarea sa, genul concertant pianistic însumând sute, poate mii de titluri, unele - relativ puține - reținute de istorie, altele date uitării. Acesta a parcurs diferite etape, de la clavecinul barocului până la marele pian de concert al zilelor noastre, reușind să rămână ca instrument solistic mereu în linia întâi. Evoluția instrumentului a fost determinată și de limbajul orchestral, aflat într-o continuă amplificare cantitativă și expresivă, pianul (ca și toate celelalte instrumente solistice) fiind astfel obligat să-și sporească neîntrerupt capacitățile sonore. Un rol la fel de mare l-a jucat și relativa democratizare a societății de după revoluția burgheză din Franța, pianul pătrunzând treptat în toate familiile mai înstărite din Europa, devenind în scurt timp un instrument la fel de popular ca și vioara în trecut. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, concertele dedicate acestuia au primit o dimensiune neegalată de nici un alt instrument, solistul definindu-se ca partener egal cu orchestra. Au fost create opere nemuritoare, adevărate simfonii instrumentale, concertele lui Johannes Brahms urmat îndeaproape de Richard Strauss, în pofida diferențelor estetice dintre ele, constituind un punct culminant în evoluția genului. Secolul XX a purtat mai departe această tradiție producând noi creații ce în fapt au continuat modelele deja consacrate.

I. Simfonismul brahmsian

Brahms a fost atras de genul simfonic încă de la bun început. Primele sale opusuri, sonatele pentru pian, au fost calificate drept simfonii deghizate, în schimb prima sa încercare de a scrie o simfonie s-a transformat într-un concert pentru pian și orchestră. În acest timp Brahms și-a consolidat și maturizat limbajul într-o direcție ambivalentă, cu o privire concomitentă atât spre trecut, cât și spre viitor. Își dezvoltă astfel neîntrerupt capacitatea de a se exprima plenar prin mijloacele cele mai abstracte. Este catalogat de către adversari „compozitor absolutist”, implacabilul oponent al lui Wagner, incapabil de a scrie o operă, semn al lipsei lui de interes față de dramă și de literatură. Este etichetat a fi „conservator” și epigon al lui Beethoven și Schumann, datorită interesului său manifest către muzica instrumentală, într-o epocă a programatismului în creștere și a proliferării dramei muzicale. Criticii timpului îl cataloghează din poziții opuse, situându-l între un romantic absolut și un ascet muzical ieșit în afara timpului său. În fapt Brahms sintetizează în muzica sa tendințele cele mai diverse integrând printr-o fuziune naturală bogăția expresiei lirice cu complexitatea contrapunctică, fapt ce pune probleme semantice pentru mulți ascultători, făcându-l astfel greu de catalogat pentru unii, chiar și până în zilele noastre.

Elemente stilistice

Brahms privește neîntrerupt spre muzica timpurilor trecute, considerată a fi o sursă de înțelepciune, de inspirație, de control al emotivității și de armonie spirituală. Include în muzica proprie, într-un sens „modern”, forme „arhaice” cum ar fi passacaglia sau preludiile de coral, face uz de teme baroce sau clasice ca bază pentru cicluri de variațiuni și folosește uneori moduri gregoriene în făurirea propriilor sale teme, creează texturi polifonice bogate în care fiecare voce contrapunctică primește o vitalitate și o personalitate proprie.

Supportului ritmic, original și deosebit de complex, contribuie la separarea contrastantă a diferitelor linii, dându-le profil și vitalizându-le printr-o pulsație interioară sporită. În special în mișcările vioaie, pregnanța ritmică joacă un rol precumpănitor. Energia interioară este produsă în mișcările ternare din ritmuri încrucișate și din hemiole. Vitalitatea ritmică provine și dintr-o reconsiderare a echilibrului metru-ritm, în care bara de măsură este adeseori eludată ca reper, în favoarea unor jocuri ritmice ce se desfășoară împotriva ei.

Tratarea armonică (iar prin armonie a tonalității) întrunește elemente vechi și noi. Are o sensibilitate specială pentru scări modale diverse, altele decât majorul și minorul tradițional, moduri folosite uneori pe suprafețe extinse, altele în scurte întorsături cadențiale. Pentru Brahms, ca și pentru toți marii clasici, armonia și tonalitatea determină direct forma, dar predilecția sa de a face uz de tonalități îndepărtate au adeseori un efect cu totul particular. Important pentru el este *contextul arhitectonic*, jocul ortodox al relațiilor tonale tradiționale putând fi adeseori sacrificate în favoarea logicii planului general. Astfel de ambiguități tonale pot fi extinse și la tratarea pe scară largă a **articulațiilor formale**, cum ar fi contopirea principiilor schemei de sonată cu aceea a variațiunilor (*Simfonia nr.4*). În opera matură a lui Brahms pot fi întâlnite varii *ambiguități* asumate la toate nivelele, iar fiecare dintre acestea contribuie la incredibila bogăție a muzicii sale, generând momente cu sensuri duble și uneori triple, fapt ce face ca opera sa să fie percepută diferit, revelând aspecte mereu

noi pentru fiecare generație. Într-un sens mai larg, aceste elemente de ambiguitate întăresc însăși poziția istorică a lui Brahms, situată la răscrucea dintre trecut și viitor.

Simfoniile: prezentare generala

Brahms și-a compus majoritatea lucrărilor orchestrale de largă respirație în decursul unei singure decade, între 1875-85, ca și când ar fi răspuns unui impuls interior. Pornită timid încă din 1862, *prima sa Simfonie* nu a fost terminată decât în septembrie 1876, grosul elaborării având însă loc în intervalul 1875-76. Acestei geneze spasmodice i-a urmat imediat, la distanță de numai un singur an, *Simfonia a 2-a*. Următorii câțiva ani nu au mai produs noi simfonii. În schimb au apărut alte două lucrări concertante majore, *Concertul pentru vioară* și *Concertul nr.2 pentru pian și orchestră*. După acest „răgaz” s-au născut *Simfonia a 3-a*, în 1883 și *a 4-a* în anul succesiv, imitând parcă procesul genezei-pereche al primelor două. Lipsite de orice redundanță, cele patru Simfonii au multe aspecte paralele. Sunt de remarcat evidente apropieri cum ar fi preponderența formelor de sonată și a celor tripartite, lirismul precumpănitor sau orchestrația asemănătoare, bazată adeseori pe o textură de coarde. În fiecare dintre cele patru lucrări se lasă întrevăzută tradiția majoră pe care se bazează, asimilarea creativă și devotamentul față de marii compozitori iubiți, de la Bach la Beethoven și Schubert, la fel și rădăcinile încă mai adânci ale „muzicii vechi”. Se naște în acest fel un dialog activ cu un trecut muzical generalizat introdus de un factor de historicism asimilat, ce-l distanțează în mod hotărâtor de noua tendință al așa numitei „muzici a viitorului”, promovată de Liszt și Wagner.

Simfonia I, în do minor, intensă și concentrată a avut încă de la început un mare impact asupra contemporanilor. La o primă audiție, o impresie lăsată oricărui auditor este aceea de „colosal” în conținut și formă. Filiația directă cu *Simfonia a 5-a* de Beethoven (și cu distinsul ei continuator, Schumann în *Simfonia a 4-a*) se lasă întrevăzută imediat: aceeași tonalitate inițial minoră, cu același mers către un destin solar la omonima majoră adusă într-un final de dimensiuni giganteste; aceeași concentrație motivică austeră din prima parte.

Simfonia a 2-a, în re major a fost receptată cu o încă mai mare căldură de public. Îmbibată de un nobil suflu romantic, scăldată în razele unui re major luminos, și-a cucerit de la început reputația de a fi o „Pastorală” brahmsiană. Elaborarea arhitectonică este mult mai „clasică”, cu fraze mai simetrice, mai clar delimitate cadențial și contraste mai reduse, generând per total o muzică mai relaxată. Ca în nici o altă simfonie toate cele patru părți sunt compuse în tonalități majore ce se disting în general printr-o notă predominant lirică

Simfonia a 3-a, în fa major, este cea mai sintetică simfonie. Ea se remarcă printr-o economie a ideilor tematice turnate într-o crescută fluiditate tonală, potențând în consecință o mai mare coeziune a întregului. Trei din cele patru părți sunt compuse sub forma de sonată de o mare concentrare în care dezvoltările ocupă un loc mult mai redus față de expozițiile și reprizele aferente. Coeziunea internă este asigurată prin folosirea în prima parte a unui *motto*

unificator, iar în final prin exploatarea masivă, în cadrul dezvoltării și a codei, a unor idei provenite din partea a doua și chiar și din prima.

Simfonia a 4-a, în mi minor, se remarcă în primul rând prin originalitatea ultimei sale părți. Pentru Brahms, importanța finalului unei simfonii a fost mereu determinantă, acesta fiind tratat ca momentul hotărâtor în transmiterea mesajului definitiv al unei lucrări. Opțiunea lui de a-și încheia Simfonia de această dată cu o formă mai puțin convențională se explică și prin fascinația pe care o resimțea față de muzica renascentistă și barocă, dar și prin dorința de a elabora o simfonie fără precedent.

II. CONCERTELE PENTRU PIAN DE BRAHMS

Ca o prelungire oarecum firească a limbajului beethovenian de maturitate (Concertul nr.5 - *Imperialul*), cele două concerte brahmsiene se definesc ca un salt înainte, cucerind o nouă culme a capacității de expresie muzicală în general și pianistică în special. Încercând să depășească experimentele înaintașilor direcți (Schumann) sau ale contemporanilor (Liszt), exponenți ai "avangardei progresiste", Brahms revine la un echilibru de tip clasic ce își păstrează însă întreaga încărcătură emoțională proprie timpului său. În același timp reușește o simbioză între două entități tratate până atunci într-un mod distinct, de subordonare. Solistul și orchestra în interacțiune se manifestă acum ca doi parteneri egali, păstrându-și însă fiecare identitatea, dar realizând în același timp un tot unitar din care nici un element n-ar putea lipsi fără riscul de a distruge întregul. Se naște astfel o simfonie *sui generis* care, în afara diversității de culoare datorată imixtiunii solistului instrumentist, se arată din punct de vedere formal ca fiind mai îmbogățită, mai variată, mai sinuoasă, mai neașteptată, mai interesantă chiar decât simfonia în sine, aceea care i-a dat naștere.

Din punct de vedere interpretativ, consecințele sunt ușor de întrevăzut. În afara unei tehnici de o mare anvergură, al unui sunet bogat în armonice și orchestral, al unei capacități sporite de realizare al unor planuri sonore distincte și polifonice, cât și al unei dinamici extinse cuprinzând extremele audibilului, pianistul se confruntă și cu un mod superior de gândire, infinit mai complex și mai "globalizat". Capacitatea sa de integrare în fluxul muzical devine obligatorie și definitorie, solistul ținând în a-și adapta discursul la demersul orchestral general, acceptând o atitudine de parteneriat în stil cameral din care orice gest aleatoriu, improvizatoriu sau capriciu de moment sunt excluse.

Este de menționat și marea deosebire de etos între cele două concerte, cel în re minor și cel în si bemol major, opere egale în valoare, compuse însă la vârste foarte diferite, cu alcătuirii și

înfățișări muzicale diametral opuse, primul ca rod al *Sturm und Drang*-ului tinereții, cel de-al doilea ca rod al echilibrului quasi clasic al deplinei maturități dobândite între timp, prin experiența abordării cu succes al simfoniei.

Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră, op.15

Startul *Concertului în re minor* (1858) este covârșitor. Te simți parcă implicat direct într-un proces primordial de facere a lumii. Plonjezi în inima unui vulcan în erupție de unde ești apoi proiectat în eter. Tratarea pianistică este în acest caz la fel de impresionantă. Salturile acordice distanțate, celebrele triluri de octave paralele, structura predominant armonică a ideilor melodice secunde, polifonia armonică complexă, toate acestea conduc spre un limbaj pianistic foarte apropiat de cel orchestral.

Sublimul părții secunde... Ca întotdeauna, o mare idee, fie că este taina rugăciunii sau a iubirii, se enunță cât mai simplu, caracterul de adevăr universal punând în subsidiar factorul personal cu experiențele sale individuale. Sunt nepotrivite aici efuziunile sentimentale, șovăirile manieriste între sunete sau accentele pseudo-lirice afectate, exagerat emoționale. Pianistul se dedică în totalitate ideii pe care o slujește, la fel ca un sacerdot dintr-un templu.

Ultima mișcare reface traseul Concertului nr.3 de Beethoven. Aceeași formă de rondo având un cuplet central distanțat la o terță față de tonalitatea de bază, același fugato orchestral.

Concertul nr.2 pentru pian și orchestră, în si bemo major, op.83

Cu siguranță una dintre cele mai impunătoare lucrările ale sale, este mai lung ca durată față de Concertul în re minor, op.15, încă mai „simfonic” prin arhitectura sa extinsă la patru părți datorită inserării trepidantului Scherzo din partea a 2-a, încă și mai pretențios datorită bravurii încordate proprie texturii părții solistice. Rezultatul este apariția celui mai amplu concert din creația sa și în general, din întreaga istorie a muzicii. Brahms face uz aici de întreaga sa experiență pianistică acumulată ca solist activ dealungul întregii sale vieți și ca creator al unor lucrări de o neobișnuită virtuozitate post-lisztiană. Lucrarea pune probleme maxime oricărui solist, în primul rând în sensul aptitudinilor sale de a combina o bravură neobișnuită cu o aparentă relaxare, cu controlul mental și tehnic pretins de echilibrul intern din derularea unei simfonii. Limbajul instrumental cuprinde atitudini mereu diverse alternând între

momentele de intimitate, discreție, suplețe și flexibilitate ce adeseori se lasă desprinse din contextul general sau, dimpotrivă, cele integrate în discursul colectiv dens. Rolul solistului este mereu fluid, nefixat într-o singură ipostază retorică. El trebuie să domine cu adevărat în anumite conjuncturi, să preia rolul orchestrei în gesturi muzical-pianistice uneori rapsodice și mult înflorite față de imaginea muzicală sintetică al unui complex orchestral. În alte momente însă i se pretinde o extremă delicatețe și limpezime a tușului, proprii naturii unui acompaniator desăvârșit, aceea de reținere și de subordonare. Pianistica este leonină la propriu, combinând moliciunile mersului de felină cu loviturile necruțătoare din timpul atacului.

III.SIMFONISMUL LUI RICHARD STRAUSS

Prolegomene

Personalitatea lui Richard Strauss este legată în mod hotărâtor de genul *poemului simfonic* prin al cărui emancipare la cotele sale cele mai înalte s-a definit a fi un creator original și de maxim interes al peisajului componistic de la sfârșitul secolului XIX. În același timp forma de *sonată* privită ca temelie a *simfoniei* a căpătat la el o extindere, o complexitate, o libertate și o flexibilitate nemaîntâlnite.

Primul ciclu al poemelor simfonice

Un prim grup de creații programatice mai puțin influențate de moștenirea lui Liszt și Wagner l-a constituit acela format din poemele *Macbeth* (1887-88, revizuit 1890), *Don Juan* (1888) și *Moarte și transfigurație* (1888-89), creații în care Strauss și-a evidențiat plener și definitiv originalitatea. După fulminanta dar scurta sa perioadă de idolatrie a lui Brahms, în urma întâlnirii sale cu doctrina lui Schopenhauer, interesul estetic a lui Strauss suferă o subită turnură către Liszt și Wagner, ca exponenți ai așa numitei „noua școală germană” al căror crez se materializa în necesitatea adaptării formei muzicale la conținutul poetic ce le sta la bază. Se petrecea astfel o ruptură hotărâtoare între vechea estetică a „muzicii pure” și noua direcție radicală și nonconformistă, cea a *muzicii cu program*.

Al doilea ciclu al poemelor simfonice

După o întrerupere de cinci ani, Strauss revine la genul poemului simfonic într-o nouă serie de creații mereu mai provocatoare și mai personalizate. Apar astfel în ordine *Till Eulenspiegel lustige Streiche* (1894-5), *Also sprech Zarathustra* (1896), *Don Quixote* (1897) și *Ein Heldenleben* (1897-8). Ca o extensie a acestora pot fi considerate și *Symphonia Domestica* (1902-3) împreună cu *Eine Alpensinfonie* (1915). Privite ca un ansamblu, aceste opere se disting în primul rând prin nota de totală originalitate pe care o conțin, evidențiindu-se prin faptul de a se defini într-un portdrapel al „modernismului” epocii, al „progresului” muzical dintr-un timp de mari cotituri artistice prin care se definește întreaga ultimă decadă al secolului XIX. Fiecare dintre aceste lucrări reușește să consterneze, să uluiască și să scandalizeze o lume artistică în care tendințele de înnoire intră în conflict cu valorile tradiționale, apărute în continuare cu îndârjire. Pasiunile polarizate în jurul uneia sau alteia dintre atitudinile estetice contradictorii sunt mereu reaprinse prin agresivitatea cu care fiecare nouă lucrare straussiană contravine reflexelor prestabilite, șochează prin îndrăzneală și individualitate, asemeni unui „copil teribil” al timpului său, având parcă drept unic scop acela de a se evidenția cu orice preț prin scandal.

În noua orientare estetică, un rol hotărâtor l-a avut convertirea lui Strauss la *nietzscheanism* ce a adus cu sine o orientare profund anti-creștină. Se petrece astfel o distanțare semnificativă față de doctrina *schopenhaueriană* provenită din filiera Wagner, iar ideea rolului purificator al muzicii este înlocuită prin îmbrățișarea unei fizicalități senine, a pământului și a vieții. Muzica rămâne în continuare importantă pentru speța umană, ca o mare și neîntrecută realizare ale acesteia, fără însă a mai purta conotațiile perimate de factor activ în acțiunea de transcendență a lumii reale. În mâinile lui Strauss, acest mare templu al muzicii austro-germane este acum desacralizat, el nemaleprezentând un templu al Dumnezeirii, ci mai degrabă unul închinat Omului cu majuscule.

Cea mai importantă moștenire lăsată de Strauss se poate rezuma la limbajul său componistic revoluționar, capabil să reunească diverse trăsături stilistice provenite din toate direcțiile și timpurile, evitând totuși eclectismul steril și reușind a le reuni sub o nouă identitate și o singură semnătură unificatoare. Indiferent de argumente, un singur lucru rămâne incontestabil, anume acela prin care muzica lui Strauss se definește a fi *muzică înainte de orice*. Aparte de interesul pentru conținutul programatic și filozofic al poemelor sale, Strauss a urmărit mereu realizarea construcției tematice, a armoniei, texturii,

orchestrației și formei. Nu numai că aceste opere gigantice au trebuit a fi compuse măsură de măsură, dar fiecare moment, fiecare frază, fiecare secțiune mai largă au fost direcționate să corespundă unor comandamente superioare pur muzicale proiectate în perspectiva dezbaterilor și preocupărilor estetice ale timpului. Calitățile specifice muzicale și performanțele profesionale de aici sunt confruntate constant cu tradiția simfonică a trecutului.

IV. Burlesca pentru pian și orchestră de Richard Strauss - mai mult sau mai puțin decat un concert pentru pian

Unul dintre germeii comuni cu valoare de placă turnantă ce le-a stat la bază poemelor straussiene a fost o operă de tinerețe prea puțin cunoscută și apreciată la vremea ei, *Burlesca pentru pian și orchestră* începută încă din 1886. Frumusețea evocatoare a melodiei, eleganța frazei, coloritul viu armonic, profunzimea sentimentelor, gluma spumoasă, ritmul ternar alert sau brilianța texturii pianistice și orchestrale, etosul luminos localizat clar în zona Germaniei de sud, cu trimiteri spre Italia și Franța, creionează un stil ce poate fi regăsit în întreaga operă a lui Strauss de mai târziu, instrumentală și vocală. Recurgând în principal la procedee pianistice lisztiene, această lucrare a deschis, în pofida marginalizării ei chiar de către compozitor, drumuri noi în pianistica universală. Prin formidabila sa virtuozitate în manevrarea tehnicii dezvoltării tematice lucrarea se îndepărtează vizibil de lumea modelelor brahmsiene conținând o diversitate infinită de fațete ale unor imagini sau stări interioare diverse și evocatoare. Se poate constata deja o imperioasă convertire spre muzica programatică în care imaginile muzicale profunde sunt parcă mereu recalibrate, reciclate și transfigurate de un Till travestit în haine de călugăr. La abia 21-22 de ani „modernistul” Strauss își arată pentru prima dată noul său chip, iar prin îndepărtarea de tutela spirituală exercitată asupra sa de către înaintași descrie o reverență elegantă trecutului îndreptându-și definitiv fața către creația sa de primă maturitate exprimată în poemele *Don Juan* și *TillEulenspiegel*.

Structură pământeană prin excelență, Strauss a fost un compozitor ce a scris pentru semenii săi, un om al timpurilor sale. Dorința sa a fost mereu aceea de a se exprima printr-un limbaj cât mai direct și simplu sperând (și reușind adeseori) că va izbuti să reînvie ceva din spiritul lui Mozart, idealul său în absolut.

Armonia lui Strauss, în principiu diatonică, recurgând însă adeseori la modulații îndepărtate, novatoare prin jocul major-minor, prin asocieri inedite, prin densități bine calculate, la nevoie generatoare de veritabile "orgii armonice", are un farmec absolut prin simplitatea cu care revine mereu, ca printr-o reverență, la atotputernicia trisonului clasic.

Ritmica descătușată și mlădioasă redescoperă, reinițiază banalul 3/4 cu o grație ce-i aparține, măsurile de 5/4 sau 7/4 sunt reînviolate și puse în pagină cu măiestrie. Valsuri, gavote, polci sunt readuse pe tapet cu noi valențe și semnificații moderne. În special *valsul* lui Richard Strauss se aseamănă doar parțial cu modelul clasic vienez (promovat de aceia numiți printr-un hazard surprinzător tot "Strauss" - celebra familie). Fără a-și pierde în nici un fel identitatea, "noul vals" se transformă în aproape toate cazurile într-o pagină de muzică înaltă, înobilată, mișcarea dansantă legănată făcând loc unei spiritualități care reunește în ea idei, momente de viață, aluzii, dorințe, evocări, imagini aproape picturale incorporând în modul cel mai plastic sfârșitul unui imperiu cu întreaga lui încărcătură de rafinat decadentism. *Burlesca*, deși scrisă integral (cu excepția unei singure măsuri binare) în 3/4 cuprinde un singur moment de vals în finalul reprizei. Este surprinzător etosul liric al acestei pagini ce, fără a conține neapărat un caracter evident vienez (depinzând însă și de abordarea interpretativă) se definește pentru mine ca fiind emblematică pentru o parte foarte importantă din întreaga creație viitoare de valsuri și momente lirice straussiene.

Melodia straussiană este limpede și cristalină, aproape mozartiană. *Burlesca* se înfățișează a fi un model în acesată privință, evidențiind aproape toate caracteristicile melodice ale compozitorului aflat la început de drum. Frazele sunt în general simetrice, răspunzând dezideratului simplității și accesibilității.

Strauss își dovedește de timpuriu talentul de orchestrator, acest important procedeu componistic definindu-se prin el ca un fenomen viu și de sine stătător, un mijloc de expresie esențial și nu doar un ornament coloristic al melodiei sau armoniei. *Burlesca* se constituie ca un adevărat reper pentru întreaga viitoare orchestrație a compozitorului. Distribuția orchestrală este simplă, asemănătoare cu a oricărui concert pentru pian al timpului. Deși extrem de fragmentat, discursul orchestrei deține o coeziune admirabilă și o mare putere evocator-expresivă. Constituită ca entitate în sine, cu intervenții îndeobște scurte, partea de orchestră decurge într-un dialog permanent cu partea solistică, primind în acest mod o calitate superioară (la fel ca la Brahms), de partener pe picior de egalitate.

Pianistului i se cer în această lucrare de mare virtuozitate, în afara capacității tehnice superioare, o perfectă integrare în partitura orchestrală. Sunt necesare calități speciale de vivacitate ritmică, schimburi rapide de replici preluate de la timpan sau alte instrumente solistice, cu promptitudinea versatilă a unui instrumentist de orchestră. Canoanele tehnice sunt prezentate drept o glumă spumoasă pentru a căror realizare este necesară o mare agilitate. Aerul buf este contrazis în temele secunde, liricul și oniricul definindu-se aici ca într-o scriere de Zweig - cu melancolia cu care doar un geniu istoric poate privi retrospectiv

prezentul. Sunetul blând și opac ce ar trebui folosit în cantilene contrastează cu nuanțele foarte mari și aglomerate de *fff feroce*, care se desfășoară din plin odată cu seriile de cadențe ale pianului. Interesant este modul cum se sfârșește ultima cadență, cea mai amplă, cu un omagiu adresat lui Wagner sub forma unui citat din *Tristan și Isolda* (apărut neașteptat și dând și el o altă cheie subtilă pentru înțelegerea întregii lucrări) .

CONCLUZII

Brahms versus Strauss ?...

Fără a ceda tentației etichetărilor, o serie de trăsături definitorii îi alătură dar îi și despart pe acești doi coloși ai compoziției romantismului austro-german. În ceea ce-l privește pe Brahms suntem obișnuiți a-l considera până în ziua de astăzi ca fiind (alături de Bruckner) exponentul continuității moștenirii tradiției beethoveniene. Vorbim în continuare despre Brahms conservatorul, apărător al valorilor clasicismului și al barocului ca ultim exponent al „muzicii absolute”. Distanțat în timp față de conservatorul Brahms (1833) la mai bine de o generație, avangardistul Richard Strauss (1864) se dovedește a fi de timpuriu „copilul teribil” al epocii sale. Spirit liber, mereu tentat de noutate și experiment, într-o continuă încercare de eliberare de sub diversele influențe componistice suferite, în mod special de cea a lui Brahms, adânc atras de curentele filozofice, literare și teatrale ale timpului său, Strauss își îndreaptă eforturile în primul rând spre evitarea autorepetării. Brahms versus Strauss ? Strauss versus Brahms ? Mai curând o falsă problemă. Mai degrabă o șaradă fără sens. Mai presus decât orice rămâne muzica, fenomen infint în bogățiile sale, în varietate sa de manifestări, nesfârșită în sensuri omenești sau metafizice, muzica ce le-a fost dat în egală măsură amândurora să o creeze, fiecare pe propria sa cale, la cote supreme.