FENOMENE ARMONICE SPECIFICE ÎN MUZICA SECOLULUI XX OGLINDITE ÎN PASSACAGLIA DIN „PIERROT LUNAIRE" DE ARNOLD SCHÖNBERG

Prof. univ. dr. HANS PETER TÜRK
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca

Hans Peter TÜRK, compozitor, muzicolog, profesor și publicist. Compoziții vocal-simfonice, simfonice, muzică de cameră; lucrări pentru cor, orgă, pian; muzică de film (1). Publicații despre compozitorii transilvăneni Gabriel Reilich și Paul Richter; studii despre Bach, Mozart, Bartók, Lutosławski, Enescu și Toduță. Profesor (din 1990) la disciplinele armonie și compoziție (ciclul licențial).

REZUMAT

Partea a 8-a *Nacht* (Noapte) din melodrama *Pierrot Lunaire* (1921, texte de Albert Giraud) de Arnold Schönberg constituie un reper de bază în creația pre-serială a compozitorului. Subintitulată *Passacaglia,* piesa de doar 26 de măsuri și dezvoltată pe o temă (celulă) de numai trei sunete (**mi – sol – mi bemol)** se distinge printr-o construcție deosebit de concentrată și ingenioasă, în care celula tematică inițială este supusă unor proceduri variaționale în permanentă evoluție. Formele de inversare, recurență sau recurență inversată ale celulei, în desfășurare lineară sau în sinteză armonică verticală, anticipă *in nuce*, ceea ce va deveni mai târziu (începând cu *Suita op. 25* pentru pian, 1921) serialismul, respectiv compoziția cu cele 12 sunete, metodă de organizare a discursului muzical teoretizată și aplicată de Schönberg și de școala sa.

Cuvinte cheie: celulă tematică, variațiune continuă, pre-serialism

Melodrama *Pierrot lunaire op. 21* pentru voce (Sprechstimme), pian, flaut (și *piccolo*), clarinet (și clarinet bas), vioară (și violă), violoncel de Arnold Schönberg reprezintă una dintre lucrările de referință ale muzicii secolului al XX-lea. Scrisă în 1912 pe texte ale poetului expresionist Albert Giraud, lucrarea marchează – în ceea ce privește aparatul fonic – tendința lui Schönberg înspre cameralizarea discursului muzical, așa cum procedase deja cu șase ani în urmă cu *Simfonia de cameră op. 9*. În privința esenței discursului muzical, *Pierrot lunaire* definește anumite trăsături stilistice ce vor deveni esențiale pentru muzica de mai târziu a lui Schönberg.

Nu numai inventarea unui anume cântat vocal prin așa-zisul „Sprechgesang" (reluat ulterior în *Moses und Aron*), ci și organizarea melodică și armonică a discursului muzical anticipă anumite particularități de elaborare, așa cum le vom întâlni din clipa consolidării tehnicii de compoziție cu cele 12 sunete (începând cu *Suita op. 25* pentru pian, 1921). Cei zece ani, ce despart *Suita op. 25* de *Pierrot lunaire op. 21*, constituie ani de căutare, în care Schönberg este preocupat de găsirea unor legi de organizare sonoră capabile să ofere muzicii „atonale" (termen de altfel respins de compozitor) un fundament riguros controlabil. Piesa nr. 8, intitulată *Passacaglia*, se afirmă ca un moment decisiv pe drumul parcurs de Schönberg de la o muzică aparent liberă (ca de pildă cele *Șase piese mici pentru pian op. 19*, 1911) înspre o muzică cu severe organizări sonore. Poate în nici una dintre lucrările pre-seriale ale lui Schönberg nu apare o densitate tematică atât de evidentă, astfel încât s-ar putea vorbi chiar de o ultra-tematizare, unde fiecare detaliu al Passacagliei reprezintă o esență tematică. Ideea de mai târziu a lui Schönberg de a dezvolta o lucrare pe baza unei serii de 12 sunete apare în această Passacaglie deja prefigurată, cu deosebirea că punctul de plecare nu-l constituie 12 sunete, ci doar 3 sunete. Modalitatea elaborării discursului muzical în baza acestei celule unice demonstrează însă cât se poate de convingător că tehnica de compoziție de mai târziu al lui Schönberg nu este o invenție teoretică sau speculativă, ci tehnica în cauză are antecedente în creația compozitorului, fiind în cele din urmă rezultatul unui proces evolutiv organic. Logica și gândirea abstractă reprezintă în acest caz instrumente ajutătoare, prin care compozitorul a conștientizat și dezvoltat anumite fenomene caracteristice utilizate înainte mai mult sau mai puțin intuitiv.

Iată, mai întâi, textul piesei nr. 8 într-o traducere liberă:

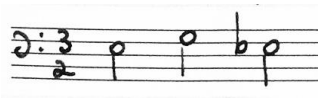
Noapte
Fluturi negri, uriași,
au ucis strălucirea soarelui.
O carte plină de vrajă, închisă
se-ntinde orizontul tăcut.

Din negura adâncimilor pierdute
se ridică un parfum ce nimicește amintirea!
Fluturi negri, uriași,
au ucis strălucirea soarelui.

Iar din ceruri spre pământ
se lasă cu aripile grele
monștri invizibili penste inimile oamenilor.
Fluturi negri, uriași.

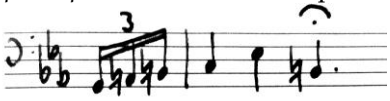
Passacaglia transpune atmosfera sumbră a acestei poezii prin valorificarea timbrală a instrumentelor grave (eliminându-se flautul și vioara). Tema passacagliei este alcătuită dintr-o succesiune caracteristică a trei sunete, în notație nefuncțională:

Exemplul 1:



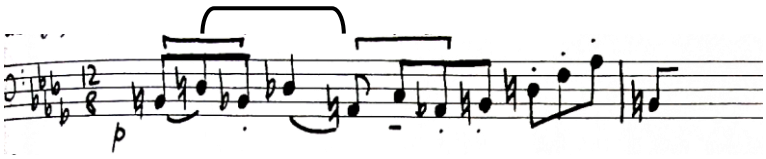
cunoscută de altfel și din muzica de dinaintea lui Schönberg, dar integrată în gândirea armonică funcțională:

Exemplul 2: *Sonata pentru pian op. 111* de Beethoven, partea I:

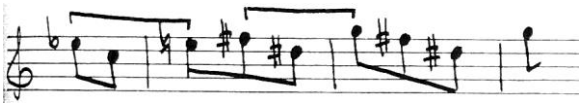


Pe la început de secol, această idee melodică s-a bucurat de o răspândire remarcabilă, constituind aproape un „bun al tuturor", o piatră de construcție preferată de mai mulți compozitori.

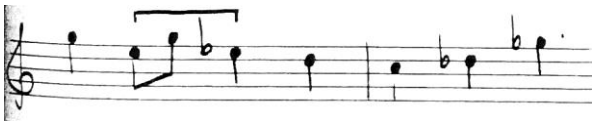
Exemplul 3: Debussy, *Cvartet de coarde*, partea a IV-a, 1893:



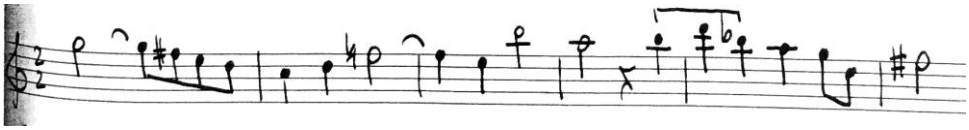
Scriabin, *Sonata a 10-a*, 1912-1913:



Hindemith, *Leichte Fünf-Tonstücke*, nr. 1, 1929:

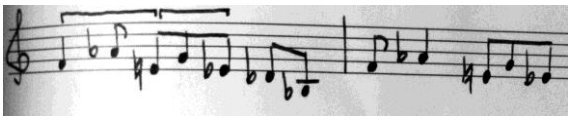


Hindemith, *Simfonia Matthis Pictorul*, partea I-a, 1934:

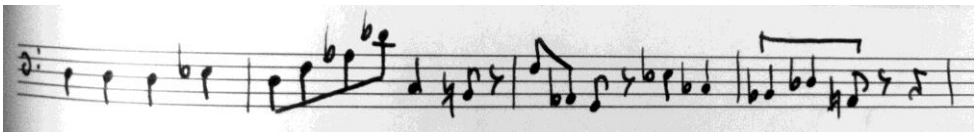


Stravinski, *Simfonia psalmilor*, partea a II-a, 1930:

Bartók, *Muzica pentru coarde*, partea I (p.a.) 1937:

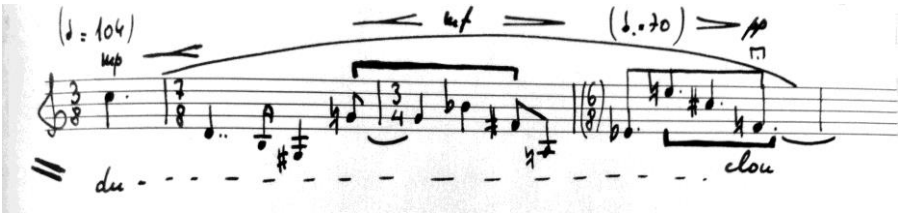


Honegger, *Simfonia a II-a*, partea I, 1941:



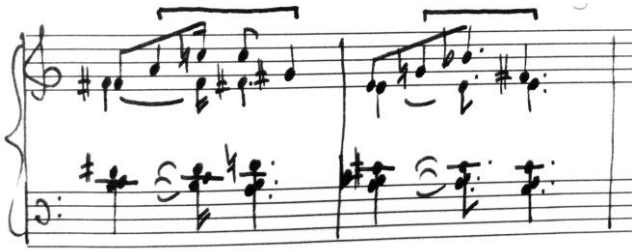
Se poate constata că succesiunea în cauză – în fond o terță mare cromatizată – se adaptează cu ușurință oricărui stil, astfel încât chiar și în zilele noastre mai poate constitui celulă constructivă, fie în cadrul seriei de 12 sunete,

Exemplul 4: Pierre Boulez, *Le marteau sans maître*, p.a 3-a m.12-15:



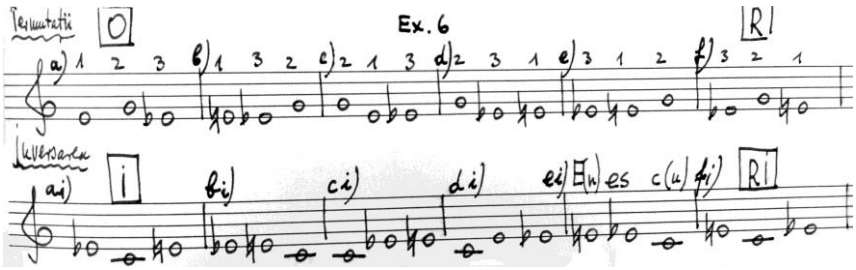
fie în cadrul unui discurs muzical de esență modală:

Exemplul 5: Messiaen, *Technique de mon langage musical*



Dacă s-ar proceda la permutații și inversarea lor, s-ar obține o întreagă „familie intonațională”:

Exemplul 6:



Fiecare dintre aceste tricordii ar putea fi documentată prin idei muzicale aparținând unor compozitori ai secolului al XX-lea, întrucât esența cromatică particulară a formulei îi conferă în primul rând un loc printre stilemele muzicii contemporane. Printre variantele multiple distingem și anagrama muzicală a lui Enescu, a cărei importanță pentru creația compozitorului a fost relevată nu odată de către muzicologia noastră.

Ciclul de 12 poeme al lui Schönberg pe versuri de Giraud apelează la această celulă și variantele ei deosebit de frecvent și, ca atare, ea nu rămâne o apariție izolată, rezervată doar „Passacagliei”.

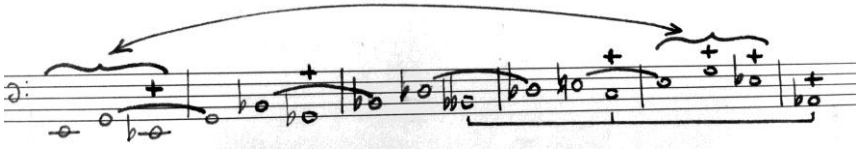
Fără a intra în detaliile formei și fără a insista asupra aportului creator al lui Schönberg în ceea ce privește tehnica de variațiune pe ostinato precum și accepțiunea originală ideii de passacaglie pe care o întâlnim aici, menționăm totuși aliniatele mari. Lucrarea, de extensiunea a numai 26 de măsuri, este concepută în

funcție de cele trei strofe ale textului poetic, rezultând deci o tristroficitate (simetrică în privința numărului de măsuri), cu introducere și codă:

Introd.	Str. I	Str.II	Str.III	Coda
3 m	7 m (canon)	6 m (fugato)	7 m (sinteze)	3 m

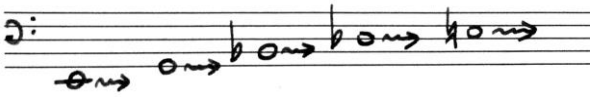
Introducerea instrumentală deja este în măsură să ilustreze acea frază premergătoare serialismului, menționată mai sus. Fiecare sunet provine din celula (= tema passacagliei), realizându-se în aparență un moment acordic, dar care în esență este format dintr-un stretto tematic:

Exemplul 7:



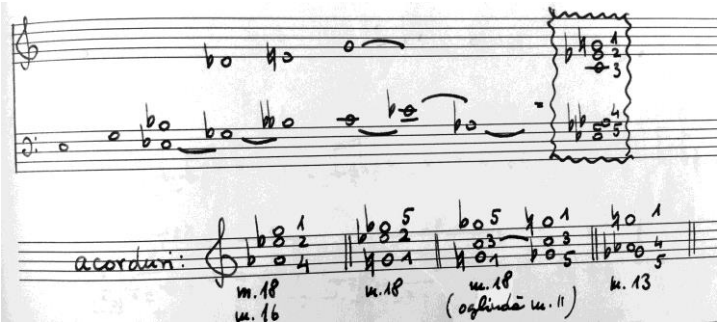
Cele șase prezențe tematice urmează o eșalonare ascendentă, ghidată de intervalul terței mici, rezultând pe momentul intrărilor circumscrierea unui acord de septimă micșorată, ultima intrare fiind identică cu prima:

Exemplul 8:



Prin menținerea pe loc a șase dintre sunetele acestei coloane sonore (vezi exemplul 7, sunetele însemnate cu +), introducerea se încheie cu un acord pe șase voci, ce conține cinci sunete diferite (basul este dublat la octava superioară). Acest acord care, prin dublarea unui element, este încă tributar concepției tradiționale (dublarea basului), este în același timp un acord sintetic, din care se vor decupa mai târziu alte acorduri:

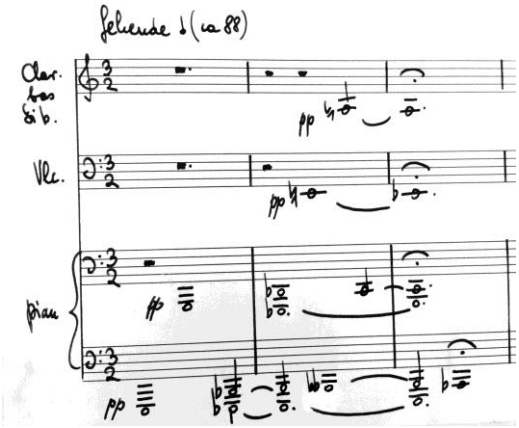
Exemplul 9:



Expunerea tematică și acordică a introducerii intrumentale marchează 12 impulsuri sonore, respectiv 12 sunete dintre care, e drept, trei se repetă, astfel încât din totalul cromatic lipsesc sunetele si, re și fa. Rămâne totuși constatarea surprinzătoare că deschiderea discursului se realizează tocmai cu 12 sunete, Schönberg considerând, deci, ideea inițială încheiată în urma prezentării unei duzine de sunete. Remarca dobândește o oarecare importanță în lumina unor critici ce i s-au adus lui Schönberg mai târziu (între alții și de către Pierre Boulez), anume că temele sale se identifică întotdeauna cu seria și, în consecință, orice temă schönbergiană nu conține mai multe sau mai puține decât 12 sunete. Este adevărat că uniformizarea incriminată conține aspecte de supunere față de sistem și emană rigoarea academică. Dar, în același timp, pare a fi și o predispoziție a lui Schönberg, sesizabilă tocmai în creația pre-serială a lui Schönberg.

Iată, deci, introducerea, în registrul original și în instrumentația lui Schönberg, prin care se pun în evidență sonoritățile grave ale instrumentelor grave:

Exemplul 10:

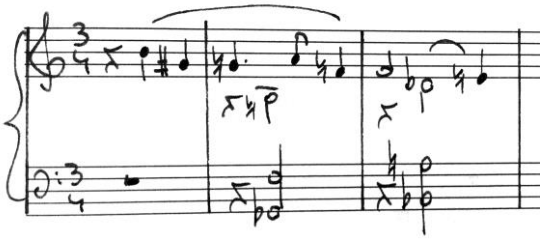


Idei muzicale constituite din 12 sunete apar și în alte lucrări ale lui Schönberg, fără a constitui totuși o preferință declarată. Asemănător acestui debut cu 12 sunete se prezintă începutul *Cvartetului op. 7*

Exemplul 11:

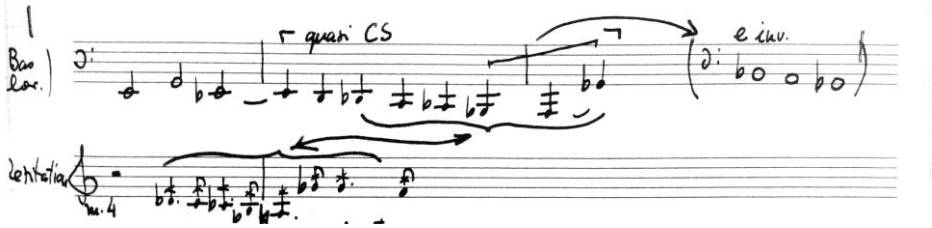
sau începutul din *Trei piese pentru pian op. 11*:

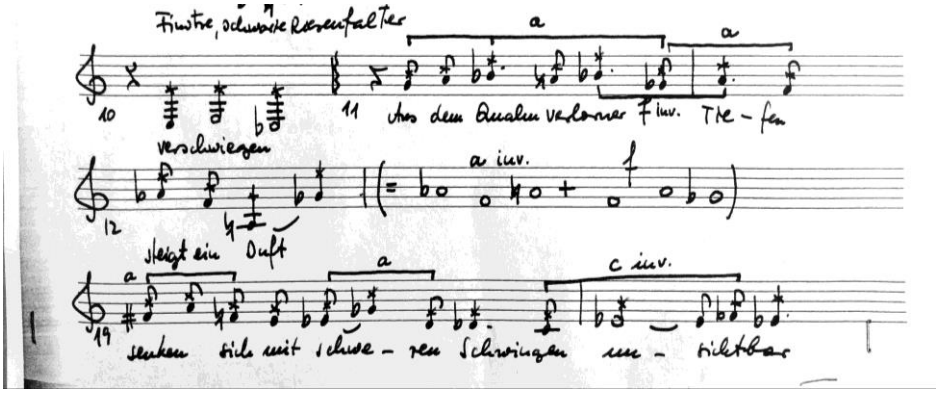
Exemplul 12:



Factura esențialmente polifonică a passacagliei acordă fiecărui instrument linii individualizate, pianul evoluând de regulă într-o scriitură la două voci (excepții: începuturile strofelor 2 și 3). Discursul instrumental pe patru voci reprezintă passacaglia propriu-zisă, „contrapunctată" de linia vocală. Deși „Sprechgesang"-ul se detașează ca manieră de execuție de liniarismul instrumental, conține totuși în multe momente variante ale temei de passacaglie, sau mersuri cromatice descendente, recte ascendente, asemănătoare cu cele instrumentale:

Exemplul 13:

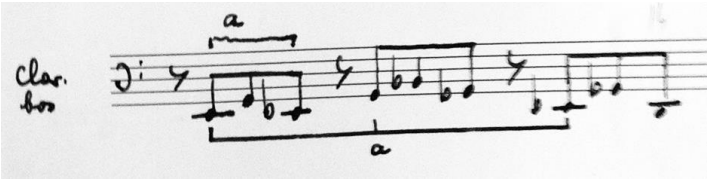




Fragmentele vocale ilustrează modalitatea în care Schönberg mânuiește tehnica variațiunii: celula de bază formează în mod evident materialul melodic principal, fiind prezentată ca atare (m. 10), în secvență descendentă (m. 19), ca variantă ornamentată cu „note de pasaj și schimb" (m. 11), precum și în permutații sau permutații inversate (f, a inv, f inv, c inv, e inv). Una dintre particularitățile tehnicii seriale poate fi sesizată deja de pe acum, anume că sunetele de referință nu-și pierd semnificația prin mutațiile lor la octavă (vezi celulele a inv, f și e inv din ex. de mai sus).

Aspecte variaționale mult mai evoluate sunt însă promovate de liniile instrumentale. Canonul de 5 măsuri la unison sau la octava inferioară este inițiat de către clarinetul bas, urmat de violoncel și pian, în registrul grav (octava mare, contraoctava). După cele patru prezențe ale temei de passacaglia în ritmul izocron al doimilor, clarinetul bas enunță în m. 8 o variațiune ingenioasă a temei: sunetele pivot (mi, sol, si bemol) formează la rândul lor sunete inițiale pentru diminuția ritmică a temei:

Exemplul 14:

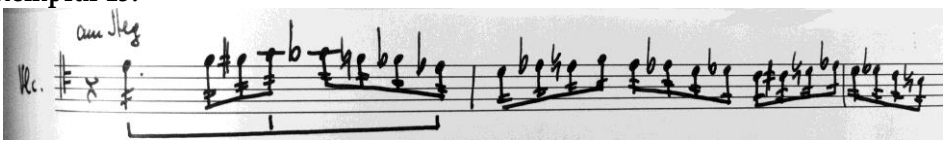


Ideea este imediat preluată de către basul pianului. Cele două intervenții realizează de fapt, o anticipație a strofei a II-a, unde predomină atât pulsația optimilor (gradația ritmică față de pătrimile strofei a I-a), cât și varianta de mai sus a temei de passacaglie. La sfârșitul primei strofe, tema este încredințată

Sprechgesang-ului (vezi ex. 13 clar. bas). Cromatismul linear își asumă și în continuare rolul uni element contrastant față de temă.

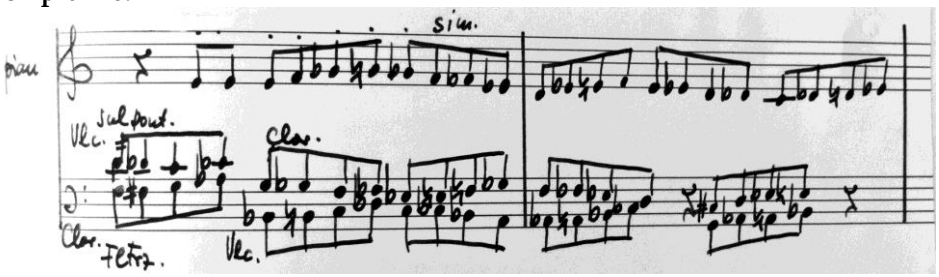
Strofa a II-a se desfășoară într-un tempo mai alert (*Etwas rascher*), realizând pe fundalul temei în varianta exemplului 14 un fel de fugato, ce valorifică cromatica lineară a contrasubiectului, în mișcare ascendentă și descendentă. Remarcabil este faptul că unduirea cromatică se desfășoară exact în spațiul circumscris chiar de sunetele temei de passacaglie, realizându-se astfel o centonizare a ambelor idei din strofa precedentă:

Exemplul 15:



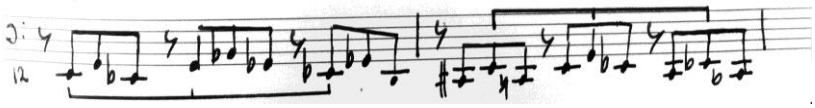
Imitațiile acestei idei cromatice la terță mică descendentă, octavă sau terță mică descendentă se apropie de aspectele unui fugato. Ritmica hemiolică favorizează pe parcurs acuplarea verticală a mișcărilor cromatice în sens contrar, respectiv în mxturi de cvarte mărite:

Exemplul 16:



În paralel se desfășoară în registrul grav al pianului acumulări-gradații ale temei de passacaglie, realizându-se o densitate maximă în ceea ce privește valorificarea ideii de bază. Nici un sunet nu este străin de temă, totul este esență. Secvența la terța descendentă pe o voce

Exemplul 17:

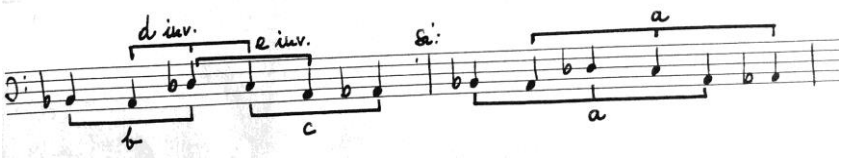


este reluată în măsurile următoare, cele două fraze secvențiale fiind cuplate acum în mixturi de terțe. Momentul este la rândul său reluat ca secvență la terță descendentă:

Exemplul 18:

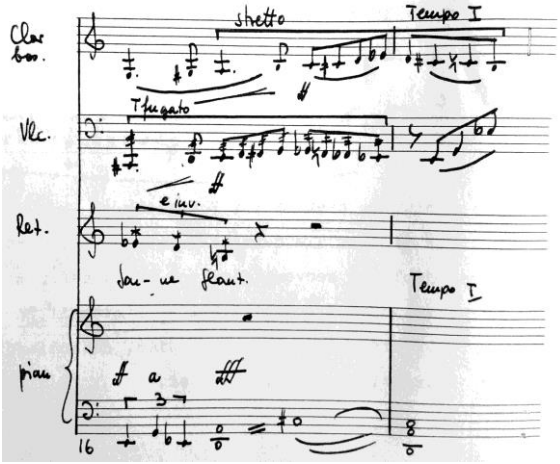
O atenție specială o reclamă valorile de pătrimi ale basului, fiecare notă integrându-se într-un fel sau altul în sfera tematică:

Exemplul 19:



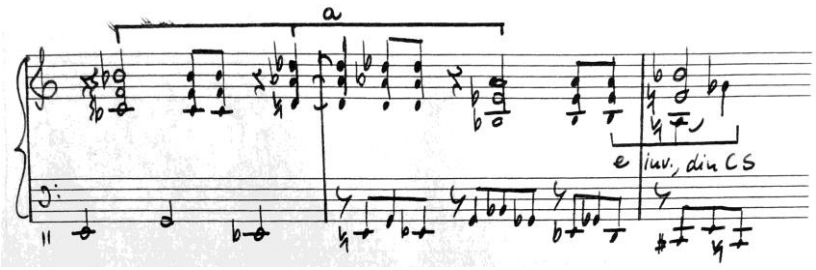
Concentrarea maximă a materialului în cadrul acestor două măsuri (m. 14-15) promovează concomitent și o gradație dinamică, ce va conduce înspre punctul culminant al passacagliei, marcat de sfârșitul strofei a II-a:

Exemplul 20:



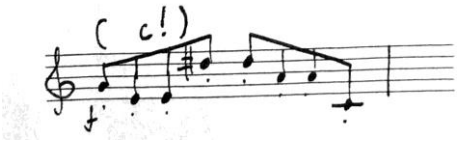
La începutul strofei a II-a apare pe parcursul a trei măsuri în partida pianului un fel de „acompaniament armonic" (quasi basso continuo), ce pare a avea la prima vedere un rol subordonat. O analiză mai atentă evidențiază însă augmentarea temei, în imitație la triton față de bas. Apar deci concomitent sau succesiv trei aspecte ale temei: ritmica originală, diminuția și augmentarea:

Exemplul 21:



Materialul acordic provine din acordul sintetic (vezi exemplul 9). Sunetele repetate anticipă aici o manieră schönbergiană, ce va fi și ea supusă mai târziu unor observații critice din partea lui Boulez. „Ritmica plictisitoare" (după Boulez) a lui Schönberg, manifestată în perioada sa serială, are la bază, printre altele, și acest fenomen al notelor repetate, prin care sunetele seriei se derulează mai puțin rapid, dar care, într-adevăr, pot genera la un moment dat o suprasaturație. Partea I din cvartetul nr. III op. 30 este elocventă în această privință:

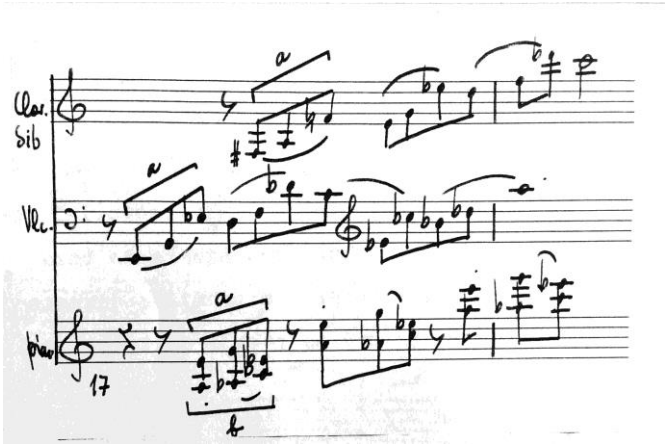
Exemplul 22:



și nu constituie un caz izolat în creația lui Schönberg.

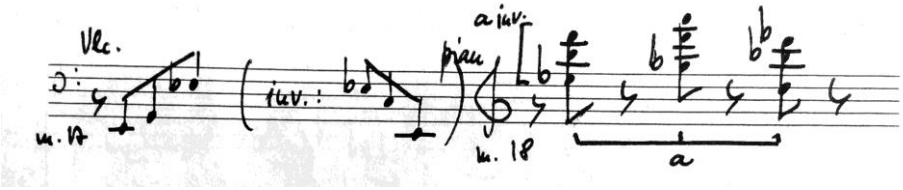
Ultima strofă prezintă sinteze ale celulei inițiale, sub forma unor suprapuneri variate, evoluții secvențiale, noi variante ritmice ș.a. Chiar prima măsură demonstrează posibilități combinatorii ingenioase: celulele a și b în sinteză verticală la pian, concomitent cu un stretto hemiolic între violoncel și clarinet.

Exemplul 23:



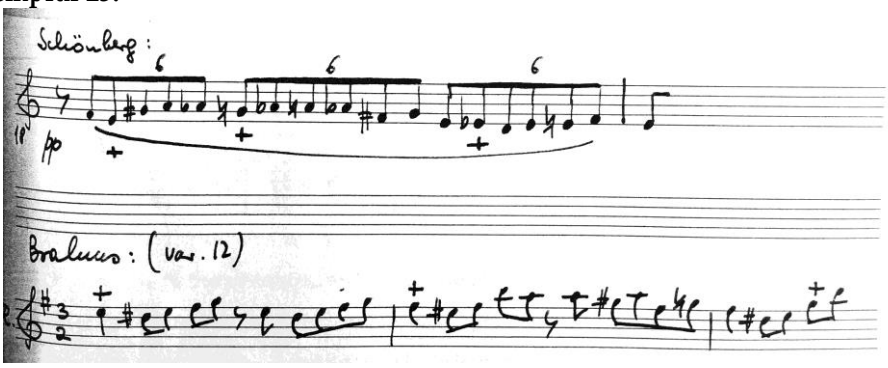
Varianta melodică a stretto-ului (cu transpoziția la octava superioară a ultimului sunet) apare imediat sintetizată sub formă acordică și în inversare:

Exemplul 24:



În același timp, vocea inferioară a pianului aduce o variațiune ornamentală a temei, care amintește întrucâtva de variațiunea cu flaut din finalul Simfoniei a IV-a de Brahms:

Exemplul 25:

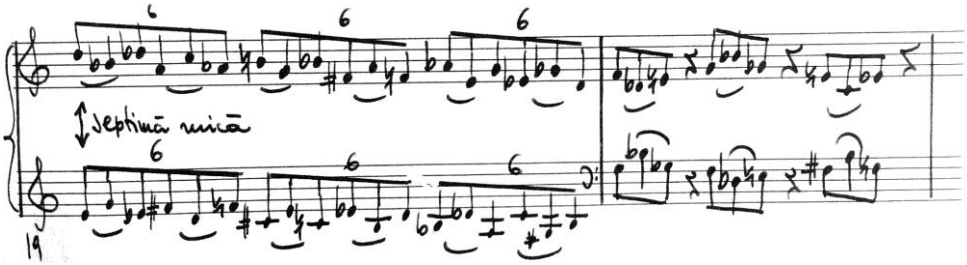


Registrul relativ înalt, cu care debutează strofa a III-a, nu constituie altceva decât un punct de plecare pentru evoluții cromatice descendente, în care diminuția ritmică a temei este dusă și mai departe (sextolete, față de optimile precedente, astfel încât contrastul de tempo față de strofa precedentă apare atenuat). Traiectoria descendentă însemnează, în același timp, o nouă centonizare în baza temei și a contrasubiectului. Suprapunerea mișcărilor directe și inverse (la pian) se desfășoară în fond ca pasaje de terță mici și în sens contrar:

Exemplul 26:

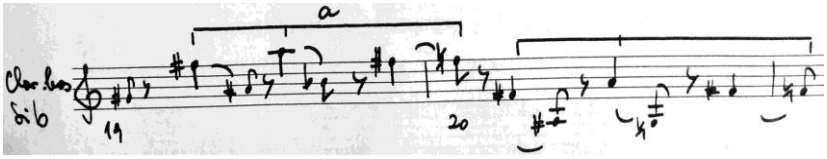
Frazarea însă evidențiază adevăratul substrat al momentului:

Exemplul 27:



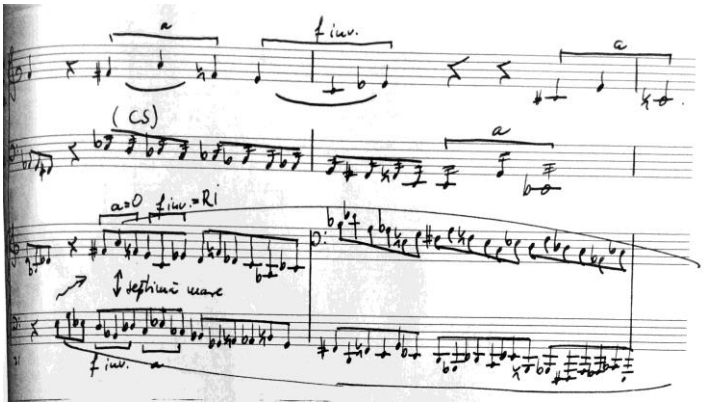
Tema propriu-zisă se află în același timp figurată la clarinet bas:

Exemplul 28:



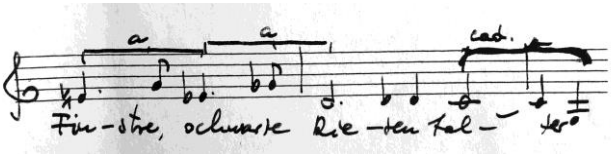
O nouă etapă revine asupra sextoletelor tematice, dar prezintă o nouă combinație celulară: forma originală, cu recurența inversată (0 + R1). Aceeași combinație apare augmentată la clarinet în timp ce violoncelul subliniază evoluția cromatică descendentă în spiritul contrasubiectului inițial:

Exemplul 29:



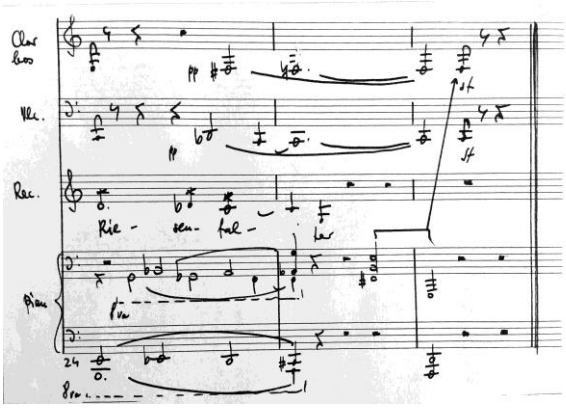
În fine, pe mișcarea continuă descendentă a instrumentelor, „Sprechgesang"-ul intonează o ultimă oară tema passacagliei, prelungindu-și recitarea peste prima măsură a codei. Încheierea vocală ar putea fi privită ca o aluzie la cadențele similare ale recitativelor barocului, prin saltul descendent de cvartă:

Exemplul 30:



Coda apare ca o rememorare a introducerii, cu îngemănări asemănătoare ale celulei de bază:

Exemplul 31:



Passacaglia din *Pierrot lunaire* se prezintă asemenea unei realizări vizionare în ansamblul creației lui Schönberg. Coerența deosebită a discursului muzical, rigoarea elaborării, precum și ingeniozitatea soluțiilor combinatorice îi conferă un loc însemnat printre lucrările premergătoare serialismului. Anumite legi formulate mai târziu de către Schönberg se pot întrezări aici cu claritate. Discursul polifonic oferă fiecărui participant posibilitatea de a contribui – în funcție de particularitățile emisiei sonore la variațiunea continuă a unei celule de bază. Variantele ei intonaționale acoperă o arie largă, ce nu se rezumă doar la original, inversare, recurență și recurența inversată – stările de bază ale seriei, fixate chiar de către Schönberg. Având în vedere particularitățile de elaborare, s-ar putea așeza deasupra acestei lucrări un motto, extras din *Maeștrii cântăreți* de Wagner unde, la întrebarea lui Stolzing:

„Cum trebuie să încep, după regulă?"

Hans Sachs răspunde:

„Ți-o formulezi singur, iar apoi o urmezi."