

# MODELE ALE RELAȚIEI VERB–MUZICĂ ÎN COMPONISTICA PRIMEI JUMĂTĂȚI A SECOLULUI XX (cu referire specială la producțiile de tip teatral)\*

CLEMANSĂ FIRCA

Legăturile de natură fonică sau/și semantică dintre muzică și cuvânt au devenit, încă din primii ani ai secolului XX, una dintre țintele predilecte ale acțiunilor exploratorii intense și ale acelei *innovatio* imperative și neabătute ce au definit, și pe tărâmul artei sunetelor, modernitatea artistică a *novecento*-ului.

Două moduri de a concepe relația verb–muzică, implicit de a plăsmui discursul vocal, conturate în creația de operă, și anume:

1. a contopi într-o supraunitate simbolică semnificația poetică și cea muzicală și a „instrumentaliza” vocalul, întru atingerea idealului de *Gesamtkunstwerk*, urmărit și exaltat de drama muzicală wagneriană;

2. a reliefa rostirea poetică, „întrupând-o” muzical în valorile ei atât sensibile cât și prozodice, într-un discurs vocal ce vizează înainte de toate asigurarea comprehensibilității textului literar – demers ce consacră aportul lui Debussy în *Pelléas și Mélisande*,

au constituit la început de secol moștenirile importante față de care posteritatea mai apropiată sau mai îndepărtată de momentul 1900 avea să reacționeze – mai mult sau mai puțin conștientizat, în același perimetru al teatrului muzical sau în afara lui – în chipuri multiple, ce vor varia între poziții extreme: adoptare/adaptare a modalităților amintite și, respectiv, negare a lor, ruptură față de orice preexistent în acest domeniu.

În cele ce urmează mi-am îndreptat atenția (cu precădere) asupra diversificatului peisaj teatral-muzical al primei jumătăți de secol, considerând că *pe acesta* îl traversează în primul rând vectorul marilor transformări și înnoiri aduse relației cuvânt–muzică – în sens mai larg, relației discurs verbal–discurs muzical. (Acuitatea acestor înnoiri este, cu puține excepții, mai mică în literatura de lied sau în cea a altor specii vocale; noul adus în relația cuvânt–muzică apare mai curând ca un aspect implicit al demersului componistic decât ca un obiectiv expres al acestuia în, de pildă, diferitele tipuri de *Klavierlied* modern, în liedul pentru voce și mic ansamblu instrumental al lui Webern sau în cantatele aceluiași).

În linii mari, strategiile aplicate relației discurs muzical–discurs verbal în componistica primei jumătăți de secol XX au constat în: *a)* cultivarea, la nivelul semnificației, a unor raporturi de concordanță, de discordanță sau de indiferență între cele două discursuri; *b)* dezvoltarea și nuanțarea raporturilor de ordin intonațional sau/și ritmic dintre cuvânt și muzică, demers ce îl secondează îndeobște pe acela al urmăririi concordanței de semnificații; *c)* inițiative de destructurare și desemantizare a discursului verbal „purtător” de muzică sau „purtat” de aceasta (câmpul acestor inițiative se va lărgi enorm în deceniile postbelice, când „fonicitatea” limbajului verbal și vocalitatea extra-verbală vor fi exploatate intensiv, inclusiv ca material de prelucrare electro-acustică). Integrantă adesea acestor strategii, invenția în domeniul mijloacelor vocale propriu-zise atinge deja, înainte de mijlocul secolului, cote remarcabile; granițele vocalității convenționale, cântate sau vorbite, sunt împinse tot mai departe iar în intervalul de timp dintre *Sprechgesang*-ul schönbergian și vocalul desemantizat din *Harawi* de Messiaen (1945), resursele discursului vocal

---

\*Comunicare ținută în martie 2001 la Academia de muzică „Gh. Dima” din Cluj, în cadrul celei de a cincea ediții a Simpozionului național *Arta vocală în toate ipostazele*.

intermediar între vorbire și cântare precum și mulțimea de sonorități speciale produse de vocea umană sunt valorizate din plin și chiar, *în mod esențial*, aproape epuizate.

Expresionismul muzical al începutului de secol a fost, în fenomenalitatea lui teatral-muzicală, moștenitorul cel mai direct al exemplării unități semantice text muzical–text dramatic, promovate de *Gesamtkunstwerk*-ul wagnerian. Afectivitatea exacerbată și situațiile-limită în plan dramatic proprii operelor cheie ale expresionismului timpuriu – precum *Salomeea* și *Elektra* de R. Strauss și *Erwartung* de Schönberg – și-au găsit într-adevăr echivalentele într-un discurs muzical ce dezvoltă până la ultime consecințe pe de o parte tendințele de omogenizare intonațională a vocalului și instrumentalului (proiectate acum în spațiul atonal) iar pe de altă parte acea efectivă transsubstanțiere în cânt și în plastica orchestrală a datelor psihologice ale textului dramatic, – procese deopotrivă redevabile testamentului artistic al autorului lui *Tristan...* Avem de a face în toate creațiile citate, și nu numai în ele, cu un mesaj muzical-verbal monolitic în puterea lui de sugerare a unor stări extreme; mesaj încifrat cu prioritate în linia vocală, dominată de o intervalică abruptă, „suspendată” tonal, care leagă tipologic, putem spune, partida Klytemnestrei din *Elektra* de cea a eroinei din *Erwartung* și de cea a sopranei din partea finală a *Cvartetului al II-lea* de Schönberg.

Recurgerea, în *Die glückliche Hand* și în *Pierrot lunaire*, la vocea vorbită (*Sprechstimme*) nu este în sine de o noutate absolută, însăși subintitularea „Drama mit Musik” a celui dintâi și alcătuirea dintr-un număr de *melodrame* a celuiilalt dintre cele două *opus*-uri schönbergiene indicând originea procedeeului; statutul intonațional incert impus vocii vorbite prin *Sprechgesang*, acel „echilibru instabil” – cum îl numește Boulez<sup>1</sup> – dintre vorbire și cântare (echilibru atât de tributar, mai arăta același, prestației interpretului) sunt însă tocmai cele prin care, cu sau fără intenție, Schönberg potențează calitatea de *psihogramă* a discursului vocal expresionist. Totodată, imprecizia „congenitală” a *Sprechgesang*-ului schönbergian a făcut, poate, ca această noțiune să dobândească la un moment dat nu doar sensul restrâns de modalitate vocală „istoric determinată”, raportabilă exclusiv la cele două partituri schönbergiene, ci și un sens larg, îngăduit în fond de însăși etimologia termenului, acela de *principiu* de la care se pot revendica toate tipurile de declamație muzicală în care apropierea de vorbire este urmărită în mod expres. (Exemple dintre cele mai la îndemână în acest sens sunt de găsit la Enescu, mai întâi în partida recitatorului din neterminatul oratoriu *Strigoii*<sup>2</sup>, apoi în câteva momente de paroxism dramatic din *Oedip*<sup>3</sup>).

„Verismul expresionist”<sup>4</sup> atinge prin *Wozzek* de Alban Berg un moment de plenitudine și sinteză în planul relațiilor verb–muzică întrucât, după cum declara compozitorul, „o formă de artă care se servește de vocea umană nu trebuie să se priveze de nici una din numeroasele sale posibilități”<sup>5</sup>. Spectrul modalităților vocale este în consecință extins, incluzându-le, alături de cele tradiționale (arie, arioso, recitativ), pe cele *ne-cântate* (vorbire obișnuită, uneori strigăt sau șoptă) și *semi-cântate*, acestea din urmă – marcate în partitură prin indicația „gesprochen” – diferențiate la rândul lor (mai apropiate fie de vorbire, fie de cânt) dar supuse aceluiași regim de exactitate ritmică: „declamația ritmică” introdusă de Berg în *Wozzek* compensează prin precizia ei relativitatea determinării ca înălțimi a debitului vocal „gesprochen”.

A fost nevoie, cred, de generalizarea în arte a psihologismului exaltat și a stării de alienare tipic expresioniste pentru ca prin vocalitatea sa înstrăinată sonor atât față de cânt cât și față de vorbire, teatrul muzical al celor doi vienezi să dea, pe de o parte, măsura maximă a unui *Zeitgeist* traumatic, caracterizant pentru zone largi ale artei secolului XX, și să împlinească, pe de altă parte, la cote minime de convenționalitate, visul secular al autorilor de „muzică cu text”, anume acela de corespondență dusă până la identitate a semnificatului muzical cu cel extra-muzical (literar, teatral).

Cerința de inteligibilitate a textului renaște în secolul XX sub auspiciile estetice noi (inclusiv declamația ritmică a lui Berg o repune în drepturi), foarte adesea ca urmare a aplecării tot mai insistente a muzicienilor

<sup>1</sup> Pierre Boulez, *Dire, jouer, chanter*, în: P. Boulez, *Points de repère*, cap. IV, *Le texte et sa réalité*, Paris, 1981, p. 378.

<sup>2</sup> Lucrul a fost evidențiat la timpul său de către Cornel Țăranu, *Enescu în lumina unei partituri necunoscute: „Strigoii” după Eminescu*, în *Muzica*, București, nr. 1/1972, p. 14–18.

<sup>3</sup> Sigismund Toduță, *Un aspect innovateur de la structure vocale dans la tragédie lyrique „Oedipe”*, în: *Simpozion George Enescu, 1981*, București, 1984, p. 111–129.

<sup>4</sup> S-a scris despre existența, în expresionismul din artele plastice, a unui „verism expresionism” (Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX* [1966], în românește de Ilie Constantin, București, 1968, p. 113). Sintagma este perfect aplicabilă unei largi categorii de producții teatral-muzicale de amprentă expresionistă.

<sup>5</sup> Alban Berg, *Die Stimme in der Oper* [1928], articol reprodus în traducere franceză în: *Alban Berg, Écrits*, introduction, présentation et notes par Dominique Jameux, traductions de Henri Pousseur, Gisela Tillier, Denis Collins, Paris, 1985, p. 113.

asupra specificității limbilor naționale și a căutării de echivalente muzicale ale acestora. După marile „lecții” în această direcție ale lui Mussorgski și Debussy, problema este imperios readusă în actualitate de școlile naționale moderne și își găsește primele rezolvări la Janáček, în faimoasa „melodică a vorbirii” (*Sprachmelodik*) și la Bartók, în scriitura vocală a operei *Castelul lui Barbă Albastră*. Căile urmate de cei doi compozitori sunt totuși diferite: cvasi-transcriere a intonațiilor vorbirii, vizând realismul psihologic al exprimării, la Janáček, modelare a liniei vocale după particularitățile prozodice ale limbii maghiare vorbite dar și cântate, prin urmare o modelare a discursului *mediată* de melosul folcloric, în cazul lui Bartók. Privitor la operele sale vocale ruse, Stravinski scria că tempo-ul și caracterul muzicii sunt strict determinate de „viteza și accentuația” proprii limbii originare folosite, de unde și inevitabilitatea denaturării, prin traducerea textelor, a producțiilor în cauză<sup>6</sup>. Din buchetul nou-createlor stiluri vocale naționale nu a lipsit cel românesc, încheșat pe la mijlocul anilor ’30 prin aportul lui Jora în lied și prin cel al lui P. Constantinescu în operă (*O noapte furtunoasă*), preeminența celui dintâi creând o excepție majoră la regula nașterii acestor stiluri pe baza teatrului muzical.

„A respecta plastica proprie cuvântului”<sup>7</sup> este și *credo*-ul urmat de Honegger în a sa *Antigone*, numai că de data aceasta imperativul inteligibilității textului NU mai este asimilat cu acela al respectării, în declamația muzicală, a „prozodiei convenționale”<sup>8</sup>, cum o califică Honegger, care violentează aici toate tradițiile de „prozodiere” a textului cântat (inclusiv și în primul rând tradiția debussystă). Principii precum „ceea ce este important într-un cuvânt nu este vocala ci consoana”<sup>9</sup> sau precum plasarea pe timpii tari a unor accente tonice nou create, menite să evidențieze rădăcina cuvintelor, sunt puse desigur de Honegger în slujba sensului dramatic și totodată – afirmă el – a reliefării „caracterului natural”<sup>10</sup> al limbii franceze, dar astăzi nu le putem ignora locul într-o istorie a tehnicilor de „incluere a fenomenelor limbii în structura muzicală”<sup>11</sup> ce au caracterizat, după U. Dibelius, așa-numita *Sprachkomposition* a timpurilor postbelice.

Spre viitor privesc de asemenea, fiecare în felul său, conceptele vocale din atât de neasemănătoarele partituri stravinskiene *Les noces* și *Oedipus rex*. Într-una din convorbirile sale cu R. Craft, Stravinski opina că pe lângă semnificație, cuvintele posedă o anumită „magie” dată de raporturile de ordin ritmic și sonor dinlăuntrul lor, or – sublinia Stravinski – această magie devine o cu totul alta atunci când „cuvintele [sunt] combinate cu muzică”<sup>12</sup>. În *Les noces*, egalizarea din punct de vedere ritmic și coloristic a dispozitivului vocal cu cel de percuție („viteza și accentuația” caracteristice limbii ruse fiind hotărâtoare pentru singularizarea partiturii și asigurând totodată unitatea întregului sonor) iar în acest parteneriat, dublul rol de expozant al melodicii minimale (implicit al entităților polifonic-eterofonice pe care ea le generează) și de co-expozant al structurilor *ostinato* – ambele tipic stravinskiene – încredințat vocalului sunt cele care, pe de o parte, conferă într-adevăr cuvântului cântat o forță de impact cvasi-rituală (ecou, cumva, al aceleia emanate de *Le sacre du printemps*) iar pe de altă parte, fac pentru prima dată previzibilă valorizarea cuvântului ca „materie exclusiv fonetică”. Această din urmă sintagmă îi aparține tot lui Stravinski, care o folosește în explicarea opțiunii sale pentru textul latin în *Oedipus rex*: „Ce bucurie – scria muzicianul în 1935 – să compui muzică pe un limbaj convențional, aproape ritual [...]. Nu te mai simți dominat de [...] cuvânt în sensul său propriu. Turnate în tipare imuabile care le asigură îndeajuns valoarea expresivă, cuvintele nu mai reclamă nici un comentariu [muzical]. Astfel, textul devine pentru compozitor o materie exclusiv fonetică. El va putea să o descompună după dorință și să-și îndrepte întreaga atenție asupra elementului primar ce o compune, și anume asupra silabei”<sup>13</sup>. „Magie” dincolo de semnificație a cuvântului cântat, text literar tratat ca „materie fonetică”, valorizare muzicală a silabei – iată așadar câteva jaloane ale concepției stravinskiene privind relația muzică–verb, care, identificabile într-o măsură mai mare sau mai mică în substanța operelor compozitorului, prevestesc clar, în schimb, în plan ideatic, căutările în domeniul *foneticului* (asemanticului) ce aveau să caracterizeze evoluția muzicilor vocale de avangardă ale anilor ’50–’60.

<sup>6</sup> Cf. Robert Craft, *Avec Stravinsky*, Monaco, 1958, p. 27.

<sup>7</sup> Arthur Honegger, *Sunt compozitor* [după A. Honegger – Bernard Gavoty, *Je suis compositeur*, Paris, 1951], traducere și note de Adina Arsenescu, București, 1966, p. 80.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>10</sup> Cf. *ibid.*, p. 81.

<sup>11</sup> Ulrich Dibelius, *Moderne Musik. 1945–1965*, München, 1966, p. 345.

<sup>12</sup> Igor Stravinski et Robert Craft, *Souvenirs et commentaires*, traduit de l’anglais par Francis Ledoux, Paris, 1963, p. 89.

<sup>13</sup> Igor Stravinski, *Chroniques de ma vie*, vol. II, Paris, 1935, p. 89.

Mă voi referi în final la situația aparte a distrugerii unității semantice dintre componentele text literar (dramatic)–muzică, ale complexului teatral-muzical. Carl Dahlhaus citează în acest sens exemplul „teatrului epic” al lui Brecht, secondat de muzica lui Kurt Weill, în care discrepanțele create voit între sentimentalismul muzicii și caracterul „mizerabil” – scrie Dahlhaus – al celor ce se reprezintă și se rostesc pe scenă servesc mesajul protestatar al respectivelor producții<sup>14</sup>. Înaintea acestora însă (și neîngăduind nici o comparație cu formula simbiotică Brecht-Weill) Hindemith realizase în opera sa *Cardillac* (1926) probabil cea dintâi ruptură spectaculoasă față de tradiția *Gesamtkunstwerk*-ului, prin acea „relație pe cât de fructuoasă, pe atât de antinomică între text și muzică”<sup>15</sup> – după cum o caracteriza nu de mult unul dintre comentarii operii. Compozitorul contrapune aici unui libret de o tipică violență expresionistă o muzică total neparticipativă la dramă, gândită, orchestral și vocal, aproape *in sine*, în parametrii unui obiectivat stil neobaroc. „Câmpul de tensiuni al operii hindemithiene – observa același comentator – devine astfel unul polarizat între extrema «fierbinte» a libretului și cea a «răcelii glaciale» a muzicii”<sup>16</sup>.

Privind o ultimă dată lucrurile din perspectiva devenirii lor, aş spune că o răsturnare a convenției sincretice tradiționale de îndrăzneala aceleia întreprinse de Hindemith în *Cardillac* a reprezentat cu siguranță unul dintre pașii istorici ce au condus spre libertatea raporturilor inter-limbaje ca și spre aceea a gestului asociativ în genere, libertăți pe care și le vor asuma noile forme spectaculare din jumătatea a doua a secolului XX.

---

<sup>14</sup> Cf. Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln, 1967, pp. 103–104.

<sup>15</sup> N[orbert] A[bels], *Cardillac*, în: Hindemith Forum, Frankfurt am Main, nr. 1/2000, p. 9.

<sup>16</sup> *Ibidem*.