

## DIALECTICA VOCALĂ ÎN LUCRĂRILE CELEI DE A DOUA ȘCOLI VIENEZE

### VOCAL DIALECT IN THE COMPOSITIONS OF THE SECOND VIENNESE SCHOOL

**IOANA BADIU-AVRAM<sup>1</sup>,**

doctor în muzică, asistent universitar,  
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

**CZU 784.036:781.68**

**784.036:784.9**

*Muzica secolului XX, îndeosebi muzica vocală, a fost marcată în evoluția sa de schimbările perfecționate de Arnold Schönberg, care reușește să surprindă tendințele vremii – întâi de toate, prin lucrarea sa din 1912, Pierrot Lunaire, care a devenit un tipar pentru generația viitoare. Schönberg dispunea de aceleași mijloace și tehnici de compoziție ca și contemporanii săi, dar a ales să le prezinte într-o formă personal reinterpretată și reorganizată, în neconținută sa căutare de noi structuri care să le substituie pe acele pierdute odată cu renunțarea la centrul tonal. Vocea umană a fost un element important în scriitura lui Schönberg, cât și în lucrările discipolilor săi; Anton Webern prezenta un portativ vocal infernal, în timp ce Alban Berg pleda pentru utilizarea tuturor posibilităților vocale.*

**Cuvinte-cheie:** vocalitate, registru extrem, Sprechgesang, belcanto, tehnici speciale de emisie

*The music of the twentieth century, especially the vocal music, was marked in its evolution by the changes perfected by Arnold Schönberg, who succeeded in capturing the trends of the time – primarily through his 1912 work, Pierrot Lunaire, which became a pattern for the next generation. Schönberg had the same means and techniques of composition as his contemporaries.*

1 E-mail: ioana.badiu@amgd.ro

ies, but chose to present them in a reinterpreted, personal and reorganized form, in his continuous search for new structures to replace those lost, caused by the disintegration of the tonal center. The human voice was an important element in Schönberg's compositions as well as in the works of his disciples; Anton Webern presented an intractable vocal score, meanwhile Alban Berg pleaded for the use of the entire range of vocal possibilities.

**Keywords:** vocality, extreme register, *Sprechgesang*, *belcanto*, special vocal techniques

## Introducere

Literatura muzicală este într-o continuă evoluție. Lucrările vocale compuse, începând cu secolul XX, impun descoperirea unor noi valențe acustice și expresive, contribuind în mod constant la îmbogățirea tehnicii vocale extinse. A doua școală vieneză este cea care propune câteva elemente inovatoare de scriitură, printre care tehnicile *Klangfarben* și *Sprechgesang*. Declamația în muzică a fost prezentă dintotdeauna, sub diferite forme, de la tipurile de recitativ (*recitar cantando*) din lucrările Cameratei florentine, până la declamația *Sprechgesang* în forma sa finală a lui Schönberg.

### 1. Declamația *Sprechgesang*. Istoric

În secolul XX emisia vocală nu mai face referire la vocea strict cântată, din contra, emisia poate consta în orice sunet creat prin participarea aparatului vocal: murmur, strigăt, sunet gutural, fluierat, susur, râset, lovituri cu palma peste gură, sunete onomatopice, lovituri de glotă, lovituri ale limbii pe cerul gurii, toate aceste efecte fiind grupate în așa-numitele tehnici speciale de emisie. În această categorie au fost incluse toate întrebunțările vocii care se abat de la tehnica *belcanto*. Printre aceste noi tehnici de emisie vocală regăsim și declamația *Sprechgesang*.

Inovația *Sprechgesang* a fost schițată în lucrările compozitorului Engelbert Humperdinck (1854-1921), care folosește acest tip declamativ în opera *Königskinder* (*Copiii regelui*). „Humperdinck înlocuiește notele de cap cu x, specificând în același timp ritmul și înălțimea acestora” [1 p. 54]. Reprezentată la München în anul 1897, interpreții vocali au experimentat un nou tip de emisie, poziționată între vocea vorbită și cea cântată, dublată, în acest caz, de instrumentele din orchestră. Personajul Gänsemagd, soprană, prezintă un portativ scris atât în maniera tradițională, cât și într-o nouă notație, și anume nota cu o cruciuliță deasupra (*Ex. 1*).

**Exemplul 1.** *Königskinder*, personaj Gänsemagd, notație *Sprechstimme*.



Sursa: Humperdinck, E. *Königskinder*, Leipzig: Max Brockhaus, 1897.

Și celorlalte personaje ale operei (Hexe, Spielmann, Königsfohn) le revine o partitură scrisă în noua notație, de altfel, aceasta are o pondere mult mai mare decât notația tradițională. În prima variantă a operei sale, pasajele lirice se întrepătrund cu fragmente *Sprechgesang* și cele strict recitate (chiar și dialoguri fără acompaniament). Preocupat de opera pentru copii, probabil, Humperdinck a dorit o pronunțare exigentă a textului, încât acesta să fie cât mai bine înțeles de public. Poate fi considerată o idee pertinentă care să fi condus la necesitatea notației *Sprechgesang*. De altfel, chiar și în lipsa unei notații precise, scriitura lui Humperdinck impune articularea textului, referindu-ne aici și la opera *Hänsel und Gretel* (1893). Fără o articulare riguroasă a libretului, sunetul nu poate pătrunde în sfera publicului, personajele având o scriitură dificilă, schimb de registre, versuri care se succed în tempo rapid și, de cele mai multe ori, țesătură incomodă. Humperdinck a revizuit însă lucrarea, astfel că, în ediția din 1910, reprezentată la Opera Metropolitan, scriitura a fost tradițională, executată în maniera *belcanto*.

În această direcție, putem afirma că în opera lui Humperdinck declamația *Sprechgesang* este prefigurată ca mijloc de expresie, în timp ce Schönberg îi conferă o dimensiune conceptuală.

## 2. Arnold Schönberg (1874-1951). *Pierrot lunaire* și alte partituri reprezentative

Această nouă tehnică declamativă este elaborată de către Schönberg în *Gurre-Lieder* (1901), iar apoi desăvârșită în *Pierrot lunaire* (1912), fiind preluată de către ceilalți reprezentanți ai școlii vieneze, îndeosebi de Alban Berg. *Sprechgesang* avea o notație exactă pe portativ, reprezentarea grafică fiind nota cu o cruciuliță deasupra (♯). Schönberg explorează potențialul acestei tehnici în lucrarea *Gurre-Lieder* prin introducerea personajului-recitator. Acest ciclu implică mase sonore de dimensiuni impresionante (soliști, narator, patru coruri, orchestră mare) și este structurat în trei secțiuni, orchestrând 19 texte ale poetului danez Jens Peter Jacobsen și traduse în limba germană de Robert Franz Arnold. Se lucrează o perioadă îndelungată, între anii 1899-1901, fiind finalizat ulterior în 1911, odată cu *Seht die Sonne! (Iată soarele!)*, corul final. De remarcat indicațiile dinamice (identice în cele două limbi, italiană și germană, pentru un plus de nuanțare) *piano pianissimo* și *so leise wie möglich (cât mai silențios)*, la care compozitorul apelează tocmai pentru a contura și mai mult versul *seltsamen Tönen (sunete ciudate)* și a proiecta o imagine sonoră a acestuia. Premiera lucrării *Gurre-Lieder* de la 23 februarie 1913, la Viena, a fost un real succes.

Finalizat în vara anului 1912 (premierea la Berlin, în 16 octombrie 1912), ciclul *Pierrot lunaire (Pierrot lunatic)* i-a adus faimă și recunoaștere autorului său; Schönberg a dirijat premiера, asistat fiind de Herman Scherchen. Lucrarea, pentru voce și ansamblu cameral (pian, flaut și piccolo, clarinet și clarinet bas, vioară și violă, violoncel), a devenit reprezentativă pentru estetica expresionistă și a influențat aproape fiecare compozitor al secolului XX. Gruparea instrumentelor diferă în aproape fiecare lied (exceptând liedul 2 care prezintă același grup de instrumente precum liedul 4 și liedurile 20 și 21, care împart aceeași componentă instrumentală), construindu-se astfel sonorități distincte. Opera este atonală, aspect ce va contribui la creionarea instabilității personajului Pierrot.

*Pierrot lunaire* i-a fost încredințată lui Schönberg de către actrița Albertine Zehme, recunoscută pentru pasiunea sa de a recita poezii pe un acompaniament de pian sau un ansamblu restrâns de instrumente, îndeosebi muzică de Frédéric Chopin. Deoarece Zehme era actriță și nu cântăreață, se presupune că ar fi influențat compozitorul în folosirea metodei *Sprechgesang*.

Textele armonizate de Schönberg au la bază o colecție de 50 de poezii ale poetului belgian Albert Giraud, traduse în limba germană de către Otto Erich Hartleben. Pasionat de numerologie, compozitorul utilizează un ansamblu de 7 instrumente și împarte lucrarea în 3 părți a câte 7 lieduri, considerând că poate astfel contracara prezența cifrei 13 (versurile fiecărei strofe). În *Pierrot lunaire* Schönberg prezintă o partitură îngrijită și clară, se regăsesc indicații de dinamică, de culoare și interpretare, iar majoritatea sunetelor prezintă simbolul tehnicii *Sprechgesang* (nr. 5, 6, 7, 10, 12 până la 21 inclusiv sunt scrise în maniera *Sprechgesang*). Excepție fac doar câteva note ca, de exemplu, în liedurile de la nr. 1 la nr. 4, liedurile nr. 8 și 9, și nr. 11. De remarcat ar fi alăturarea indicațiilor *gesungen* (cântat) și *gesprochen* (vorbit) în cadrul aceleași măsuri, ceea ce contribuie la valoarea expresivă a pasajului, cât și la dificultatea tehnică, presupunând tehnici diferite de emisie (**Ex. 2**).

**Exemplul 2.** Nr. 1. *Mondestruncken (Îmbătăt de lună)*, m. 8-11, cânt și recitare.

The image shows a musical score for three staves: Flute (Fl.), Violin (vi.), and Bass (b.). The lyrics are: "Spring - flut ü - ber - schwemmt den stil - len Ho - ri - zont." The notation includes dynamic markings like "arco" and "pp", and performance instructions "gesungen" and "gesprochen" circled in red.

Sursa: Schönberg, A. *Pierrot Lunaire*, Viena: Universal Edition, 1914.

Pornind de la același tipar, compozitorul reia măsura jumătate cântată, jumătate recitată și în al doilea lied, *Colombine*, cu mențiunea că aici cuvântul *Mondlichts (clar de lună)* va fi jumătate cântat, jumătate recitat (m. 35). În liedul nr. 3, *Der Dandy*, apare declamația ritmică pe noul tip de emisie,

*tonlos geflüstert* (șoptit fără sunet). Putem remarca paleta de vocalități multiple, în același lied, pe parcursul a trei măsuri regăsim patru indicații de emisie total opuse: *gesungen* (m. 6), *gesprochen* (m. 6-7, *vorbit*), *tonlos geflüstert* (m. 8, șoptă, fără ton), urmată imediat de *mit Ton gesprochen* (m. 8, *cu sunet vorbit, cu ton*).

Compozitorul face trimiteri către formele vechi, de pildă *passacaglia* în liedul *Nacht* (Noapte), în liedul nr. 12, *Galgenlied* (Cântec de spânzurătoare), folosește un tempo foarte rapid (prezintă indicația *sehr rasch*) care, alături de declamație, poate evoca muzica de operetă și cabaret, canoanele din liedul nr. 18 *Der Mondfleck* (Pata lunii), cât și ultimul lied, *O alter Duft* (O, veche mireasmă), în care apar trimiteri tonale și forma de lied variat.

În prima parte, Pierrot, personaj tipic din *Commedia dell'arte*, cântă despre dragoste și religie, sub influența lunii, în partea a doua își face prezența elementul odios și violent, iar partea a treia prezintă întoarcerea la Bergamo, pe fundalul trecutului care bântuie personajul. Partea a doua a ciclului prezintă noutăți în scriitură, pe lângă cele menționate deja. Astfel, în nr. 10 *Raub* (Jaft) apare nota goală (presupune mai mult recitarea decât intonarea pasajului) și intercalarea acesteia cu nota *Sprechgesang*, schimbându-se totodată și emisia, datorită indicației *ton-tonlos-ton* (*cu sunet – fără sunet – cu sunet*), pe silabele aceluiasi cuvânt *Zechkumpanen* (tovarășii de băutură). Partitura prezintă indicații utile în ceea ce privește interpretarea, paleta fiind destul de amplă, de la *ernst* (*serios*) la *sehr innig* (*foarte interiorizat*), *sehr hoch* (*foarte înălțător*) și *etwas zögernd* (*oarecum ezitant*), precum și de agogică, de la *breit* (*larg*) la *sehr breit* (*foarte larg*) la *fließende* (*cursiv*), *bewegt* (*mișcat*) și *sehr rasch* (*foarte rapid*).

*Pierrot lunaire* este caracterizat de expresionismul care conturează conceptul dramatic. Există antiteze și discontinuități în *Pierrot lunaire*, astfel că personajul principal este deopotrivă erou și piaiță, Pierrot cântă despre propriul eu la persoana a doua și a treia și, nu în ultimul rând, personajul este de sex masculin, dar interpretat prin tradiție de o voce feminină, tipul vocii nefiind precizat în partitură.

Sunt de amintit și alte opere care utilizează potențialul declamativ, precum *Erwartung* (Așteptare – compusă în anul 1909 și reprezentată doar în 1924, la Praga, prezintă aspecte expresioniste și atonale, dar și tehnica *Sprechgesang*), *Die glückliche Hand* (Mâna fericită, operă compusă între 1910 și 1913, pe un libret propriu, reprezentată la Viena tot în anul 1924; și în acest caz partitura vocală va implica principiile *Sprechgesang*), *Von Heute auf Morgen* (De azi până mâine – considerată prima operă serial-dodecafonică, premiera la Frankfurt în 1930, după un libret semnat de soția compozitorului, Gertrud, pseudonim Max Blonda). Un alt numitor comun al acestor trei opere este faptul că personajele lui Schönberg nu au nume proprii. Cu toate acestea, personajele sale sunt complexe și variate, cu angoase și trăiri limită, întâlnite anterior la Richard Wagner (*Parsifal*, 1882) și Richard Strauss (*Elektra*, 1908), care necesită și, în același timp, oferă cântărețului un bagaj interpretativ performant.

În *Moses und Aron* (libret propriu după un subiect biblic, 1930-1933) compozitorul explorează posibilitățile *Sprechgesang* prin suprapunerea planului cântat cu cel vorbit, metodă ce va duce la crearea unor efecte sonore și dramatice deosebite. Pentru creionarea personajului Moise, Schönberg utilizează *Sprechstimme*, în timp ce personajul Aron este caracterizat prin partitura lirică. Cu toate că al treilea act al operei, rămas incomplet, a fost revizuit, opera se reprezintă, ca în atâtea alte cazuri, în varianta originală a compozitorului. Fragmente din *Moses und Aron* au fost prezentate la Darmstadt în anul 1951 sub bagheta lui Scherchen, urmând ca varianta integrală să aibă audiția trei ani mai târziu, la Hamburg.

*Kol Nidre* (1938), op. 39, este o altă lucrare în care Schönberg folosește tehnica *Sprechgesang*. Această compoziție are la bază o rugăciune iudaică, o melodie tradițională, tonală, pe care compozitorul o tratează conform principiilor seriale. Compozitorul supune vechea rugăciune *Kol Nidre* tehnicii *Sprechgesang* prin alternarea declamatorului solemn și autoritar cu masa corală care îi preia versurile, în timp ce orchestra de mari dimensiuni îndeplinește aici rol de comentator. Schönberg va relua aceste mijloace de alternare declamator-coral în corurile religioase op. 50 (1949-1950): *Dreimal tausend Jahre* (De trei ori o mie de ani), *De profundis*, *Moderner Psalm*. În *A Survivor from Warsaw* (*Un supraviețuitor din Varșovia*, compus în 1947, premiera un an mai târziu în New Mexico), op. 46, poem simfonic,

folosește, de asemenea, personajul declamator și cel colectiv, corul. Lucrarea prezintă și episoade de *cantus firmus*.

Îmbinarea declamației cu ansamblul cameral folosită în *Pierrot lunaire* se va regăsi și în opus 41, *Ode to Napoleon Buonaparte* (compusă în 1942-1943, premiera la New York în 1944), pentru recitator, pian și cvartet de coarde, ce are la bază 19 strofe de Lord Byron. Recunoaștem gândirea serială și trimeri către elemente tonale: „lucrarea oscilează în mod continuu prin toate tonalitățile posibile, însă fără a fi caracterizată de o tonalitate anume” [2 p. 119].

### 3. Alban Berg (1885-1935). *Wozzeck*, *Lulu*

„Creația lui Berg este considerată liant între opera wagneriană și impresionistă și tendințele radicale ale compozitorilor moderni” [3 p. 343].

Alban Berg oferă interpretului vocal o paletă largă de mijloace de expresie, în creația sa se regăsesc *Sprechgesang*, elemente *belcanto*, precum și vocea vorbită. A demonstrat un interes aparte pentru muzica vocală, compunând încă din copilărie două cicluri a câte 24 de lieduri (*Jugendlieder*, *Lieduri din tinerețe*, 1901-1904 și 1904-1908).

Operele lui Berg prezintă o structură complexă în care se disting atât pasaje tonal-funcționale, cât și atonale. Creațiile de început au fost influențate, în afară de mentorul său Schönberg, și de alți compozitori: Gustav Mahler (opera *Wozzeck* a fost dedicată văduvei lui Mahler, Alma, în timp ce *Violin Concerto* din 1935 a fost dedicat fiicei acesteia, Manon Gropius), Johannes Brahms și Claude Debussy.

În anul 1914 Berg a participat la reprezentarea piesei *Woyzeck* a lui Georg Büchner, un eveniment esențial asupra parcursului său componistic, urmând ca între anii 1917 și 1921 Berg să compună opera *Wozzeck*. Lucrarea creată de Berg este expresionistă, de o cursivitate și o unitate a acțiunii aparte și apelează la leitmotive pentru caracterizarea personajelor sale. Berg însuși a adaptat libretul acestei opere, astfel încât reușește să creioneze o legătură indestructibilă între muzică și text. Fragmente din *Wozzeck* au fost prezentate în 1924 la Frankfurt, premiera integrală având loc un an mai târziu, la Berlin. *Wozzeck* a fost redată doar secvențial, deoarece era considerată o operă mult prea dificilă pentru a putea fi cântată integral.

Cele trei acte ale operii sunt grupate în 15 scene care tratează condiția dramatică a personajelor. Compozitorul folosește numere muzicale, precum suită, *passacaglia*, *rondo* în primul act, o simfonie în cel de al doilea act, iar în actul trei o invențiune, formă de origine barocă. Implicarea formelor tradiționale și dezvoltarea dramaturgică au conferit unitate operei.

Berg utilizează vocea în forme variate, de la cânt la *Sprechgesang* și declamație recitată și îi conferă sonorități multiple. Există pasaje strict recitate, pe suport instrumental, este o voce pur vorbită, în stil teatral, fără declamație impostată. Un astfel de moment găsim în primul act, în momentul în care Marie îl zărește pe Tambourmajor și recită la adresa acestuia: *stă în picioare ca un leu*, după care momentele cântate sunt intercalate de cele recitate.

Partitura lui Berg prezintă noi elemente de semiografie, printre acestea numărându-se și un *staccato* aparte, accentuat. Acesta îl vom întâlni în dialogul Marie-Tambourmajor, când ea exclamă *Laß mich!* (*Lasă-mă!*). Precum s-a observat la Schönberg în *Pierrot lunaire*, și Berg apelează în *Wozzeck* la indicații de ordin interpretativ și regizoral: *spricht zum Fenster hinaus* (*vorbește de lângă fereastră*, Marie, actul I, m. 339), *besieht sich wieder im Spiegel* (*privindu-se din nou în oglindă*, Aria Mariei, actul II, m. 60), *ausbrechend* (*izbucnind*, Aria Mariei, actul II, m. 69), *fast zornig* (*aproape furios*, Aria Mariei, actul II, m. 90). Interesante indicațiile *Kopfstimme* (*voce de cap*, aria Mariei, m. 61) și *Falsett* (personajul Hauptmann, m. 280). Berg folosește măsuri alternate *Sprechgesang* și *gesungen*, ca, de exemplu, în actul trei (m. 7 *Herr Gott*), când divinitatea este invocată nu prin declamație, ci prin cânt.

În *Die Stimme in der Oper* (*Vocea în operă*, articol din anul 1928), Berg pledează atât pentru folosirea principiilor *belcanto* în interpretarea muzicii secolului XX, cât și pentru explorarea tuturor posibilităților vocale. Cu atât mai mult folosirea frazelor lungi, lirice, în *cantabile*, vin în întâmpinarea

elementelor *belcanto*. Un astfel de exemplu îl găsim în *Wozzeck*, aria Mariei, din actul II, unde apare indicația *cantabile* alături de construirea frazei în *legato*, culminând cu un *piano* sensibil pe versul *so roten Mund (gura atât de roșie)*. Probabil, compozitorul a dorit să creioneze personajele prin construcția și lirismul frazelor, astfel că Marie frazează în *legato* atunci când vorbește despre propria persoană (scena în oglindă), în schimb, lui *Wozzeck* îi revine o linie *molto cantabile* în momentul în care cântă despre copilul lor.

A doua și ultima sa operă, *Lulu*, compusă între anii 1928 și 1935 și rămasă incompletă, are, de asemenea, libret semnat de compozitor, iar interpretul vocal jonglează între *Sprechgesang*, *belcanto*, inclusiv recitativ și vocea vorbită. În această operă fragmentele *Sprechgesang* nu se mai întrepătrund atât de frecvent cu pasajele cântate, ci cunosc o delimitare riguroasă. În schimb, compozitorul păstrează dialogurile care impun vocea pur vorbită, precum procedase anterior în *Wozzeck*.

*Lulu*, exemplu de simbolism dramatic, este o operă bazată pe tragediile *Erdegeist* și *Büchse der Pandora* de Frank Wedekind, care dezbat subiecte precum relațiile extraconjugale, tema dorinței și a lăcomiei. Totodată, o mare influență se pare că a adus-o și drama *Reigen* de Arthur Schnitzler, o piesă care tratează sexualitatea ca trăsătură comună a tuturor păturilor societății, există dovezi conform cărora „*Reigen* de Schnitzler și *Earth Spirit* de Wedekind erau citite de către tinerii membri ai familiei” [4 p. 1].

Este de remarcat faptul că Berg introduce în această operă numere tradiționale închise cu specific vocal, precum canon, arii, duete și ansambluri, spre deosebire de *Wozzeck*, unde numerele de tradiție sunt strict instrumentale. Un exemplu ar fi canonul din primul act, un duet între *Lulu* și *Martha Geschwitz*, în care mezzosoprana preia integral linia melodică a sopranei, urmând ca finalul canonului să fie cântat la unison. În această operă vom întâlni și declamația ritmică, cu un ritm variat și o aproximare a intonației (fragmentele ritmice sunt notate la înălțimi sugerate) chiar din primul act, în partitura personajului *Lulu*. Inovațiile prezente în această operă sunt multiple, iar personajul *Lulu* este complex, cu evidente valențe teatrale, *Lulu* cântă à la *Musette* sau în *tempo di Gavotta*, iar mai apoi declamă pe suportul instrumental al orchestrei de jazz. Probabil, această muzică modernă, de actualitate, a fost introdusă în operă tocmai pentru a ancora subiectul și mai mult în prezent. Toate aceste tempo-uri și ritmuri speciale sunt perfect încadrate în context și corelate cu libretul și psihologia personajului tocmai pentru a evidenția anumite situații. Astfel, *Lulu* cântă despre căsătorie în ritm de *Musette*, care creează o atmosferă intimă, romantică, mai apoi cântă despre o scrisoare adresată unei *sehr geehrtes Fräulein (prea stimate domnișoare)* în tempo de gavotă, ceea ce evidențiază caracterul curtenitor al scenei.

#### 4. Registre extreme. Anton Webern (1883-1945)

Ideea de registru extrem și lărgirea ambitusului vocal au fost adoptate cu mult înaintea reprezentanților celei de a doua școli vieneze, însă compozitorii austrieci le-au folosit în mod permanent, în încercarea lor de a crea noi sonorități ale vocii umane.

În *Pierrot lunaire*, Schönberg apelează cu preponderență la registrul mediu și grav, notele acute sunt destul de rare, scriitura vocală se întinde între *mi bemol* din octava mică și urcă până la nota *la bemol* din octava a doua. De remarcat faptul că în liedul *Nacht*, Schönberg oferă interpretului vocal posibilitatea de a cânta pasajul *mi-sol-mi bemol* din octava mică la o octavă în urcare, trecând notele în paranteză. Deja atacul notei *la bemol* din octava mică este problematic pentru o voce de soprană, scriitura devine cu atât mai dificilă pe măsură ce registrul coboară până la nota *mi bemol*, cu atât mai mult cu cât prezintă și indicația *gesungen*, este un pasaj cântat, nu doar declamat. Partitura prezintă un joc continuu cu intervalele mici, secundă și terță, ca apoi să mărească gradual salturile, pe fondul unei țesături vocale când comodă, când greu accesibilă.

Ambitusul personajelor feminine create de Berg este extrem de generos, portativul vocal al Mariei din *Wozzeck* se întinde între nota *mi* din octava mică și *do* din octava a doua, iar în *Lulu* partitura urcă până la nota *fa3*. În *Lulu* se observă melisma (m. 1287-1290) construită progresiv pe intervalul

de nonă, urcă până la nota *fa3*, nota din acut este anticipată de nota *sol2*, ceea ce oferă o pedală, o bază de susținere pentru atacarea notei din acutul extrem. În același act, partitura personajului Lulu prezintă anapestul *si2-fa#2-re3*, pentru atacul notei *re3* (m. 1084-1085) cele două note anterioare formează o bază pe care se poate deschide ulterior acutul. Nu același caz îl întâlnim în actul doi, unde Lulu atacă direct nota *re3*, cu mențiunea că Berg oferă două variante ale melismei, atacul pe nota *re3* sau pe nota *fa2*.

Încă de la primele opusuri, partitura vocală a lui Webern se dovedește una exigentă, ciclul *Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George* (Cinci lieduri după poezii de Stefan George, 1908-1909), op. 4, este un astfel de exemplu, salturile intervalice vocale sunt dificile, structurate pe scriitură dodecafonică. Se observă prezența intervalelor disonante de septimă și nonă, care conferă instabilitate aparte partiturii. Op. 8, *Zwei Lieder* (1910) prezintă, de asemenea, intervale mari, prin urmare, și un schimb continuu între registrele vocale.

Același joc între intervale și registre îl regăsim și în op. 31, *Kantate II* (1941-1943), cantată pentru două voci, cor mixt și orchestră. Atât cei doi soliști (soprană și bas), cât și corul se găsesc în fața unei provocări de ordin tehnic, partitura prezintă salturi intervalice mari, vocea jonglează de la o extremă acută la o extremă gravă într-o cursivitate a discursului melodic. De remarcat dialogul pe care compozitorul îl construiește între soprană și personajul corului, pe suportul orchestrei. Deși ambitusul partiturii se întinde între nota *si bemol* din octava mică și nota *do 3*, care reprezintă de fapt spectrul în care registrul sopranei surprinde cel mai bine claritatea vocii, saltul intervalic este factorul determinant în dificultatea cantatei. Totodată, se observă schimbarea fiecărei măsurii (3/2, 3/4, 2/2), alternarea metrică va fi prezentă în întreaga partitură, precum și alterarea unui sunet în cadrul aceleiași măsurii sau în imediata vecinătate.

Ciclul *Sechs Lieder nach Georg Trakl* (1917-1922), op. 14, are, de asemenea, un ambitus foarte larg, care împinge vocea la extrem, între *si bemol* din octava mică și *do 3*. Se regăsesc intervale vocale neobișnuite, precum undecima din a doua măsură din liedul *Nachts*, dar și exigențe de ordin expresiv, precum atacul clarinetului în *do* care precedă vocea, urmat de atac în *forte* al vocii la interval de secundă mică pe nota *si 2*, urmând să coboare treptat, la interval de secundă mică.

*Drei Volkstexte* (Trei texte populare, 1924-1925), op. 17, este un ciclu de lieduri marcate de tehnica serială și de trimiteri polifonice. *Zwei Lieder* (1925-1926), op. 19, are la bază două poezii de Goethe, este o compoziție pentru cor mixt și instrumente. Webern construiește imagini sonore cu totul distincte, instrumentele intervin în *staccato* în linia melodică a cântăreților pentru a trunchia fiecare notă și a crea astfel efectul de *pizzicato* continuu.

După această perioadă, Webern o întâlnește pe Hildegard Jone, ale cărei poezii vor deveni o sursă constantă de inspirație. Webern va simți că poezia semnată de Hildegard răspunde exigențelor sale expresive, astfel va compune *Das Augenlicht* (Vederea, 1935), op. 26, cantată pentru cor mixt și orchestră de cameră, caracterizată în mod deosebit de canoane, simetrie, polifonie și omofonie. Simetria a fost creată și datorită relaționării textului cu muzica, aspect pe care îl vom întâlni și în prima cantată op. 29.

Precum s-a putut observa, probleme de schimbare a registrului vocal se întâlnesc cu precădere în opera lui Webern. Acesta a compus pentru repertoriul vocal lieduri, cântece sacre și cantate. Cu toate că nu apelează la *Sprechstimme*, Webern aprofundează tehnica celor 12 sunete și îi sunt caracteristice elementele atonale, seriale și îndeosebi salturile intervalice dificile. Este de amintit și faptul că dezvoltă un sistem propriu *Klangfarbenmelodie*, trecerea notelor de la un instrument la altul, fiecare timp utilizând motive din timpii precedenți, sistem ce va fi preluat de compozitori importanți ai generației viitoare.

## Concluzii

Vocalitatea la Schönberg, Webern și Berg îmbină forme diverse și complexe. Astfel, regăsim vocea strict vorbită, de ordin teatral, declamație ritmică, elemente *belcanto*, fraze lirice, recitativ, tehnica *Sprechgesang* care se înlanțuie cu pasajele recitate, de cele mai multe ori în cadrul aceleiași măsurii sau chiar suprapunând cele două tehnici declamatorii. Se fac trimiteri către formele vechi, tradiționale,

precum lied, arie, canon, *passacaglia*, *cantus firmus*, suită, *rondo*, se introduc noi elemente de semiografie, iar personajele construite sunt exigente din punct de vedere teatral și al tehnicii vocale. În general, Schönberg și Berg își caracterizează personajele prin fraze muzicale complexe, leitmotive, psihoza extrapolată în instabilitatea armonică, indicații de ordin regizoral și interpretativ, salturi intervalice mari și joc al registrelor vocale.

Într-adevăr, se poate considera că declamația *Sprechgesang* asociată cu precizia formulelor ritmice și *glissando*-ul intervalelor din lucrările lui Schönberg, Webern și Berg duce la o rezolvare puțin abordabilă de către cântărețul tradițional de *belcanto*. În fața unor astfel de partituri, care solicită în mod neobișnuit vocalitatea umană, reacția instinctivă este abandonul poziției în mască a sunetului, ceea ce va duce la strangularea laringelui și suspendarea vocii, însă un aparat educat va acționa ancorând vocea în rezonatori și susținerea corporală. Interpretarea unui asemenea repertoriu presupune calități deosebite, atât de tehnică vocală, agilitate și rezistență fizică, cât și de perseverență în studiul lucrării.

### Referințe bibliografice

1. FRISCH, W. *German Modernism. Music and the Arts*. Oakland: University of California Press, 2005. ISBN 0520-24301-3.
2. MILSTEIN, S. *Arnold Schoenberg: Notes, Sets, Forms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. ISBN 0521-39049-4.
3. EWEN, D. *The Book of Modern Composers*. New York: Alfred A. Knopf, 1942.
4. JARMAN, D. *Alban Berg: Lulu*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. ISBN 0521-28480-5.