

EXPRESIONISMUL – COMPONENTĂ A MODERNISMULUI ESTETIC

EXSPERSSIONISM – PART OF AESTHETIC MODERNISM

RALUCA ROMANA ELENA EHUPOV¹,doctor în muzică, asistent universitar,
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

CZU 78.036.7

Procesul disoluției structurii funcționale începe cu muzica lui Wagner. Fiindcă disonanțele nu se rezolvă, centrul rămâne incert, mai ales atunci când fiecare acord este ambiguu din punct de vedere funcțional. Acordurile alterate, cu polivalențe funcționale și dese modulații, duc la slăbirea sentimentului unității tonale. Incursiunile la diferitele trepte și dese modulații slăbesc considerabil organizarea tonală. Astfel, apare Expresionismul.

Cuvinte-cheie: expresionism, muzică, arhitectonic, atonalism, dodecafonism, serialism

The process of dissolution of the functional structure begins with Wagner's music. For dissonance is not resolved, the center remains uncertain, especially when each accord is ambiguous in terms of functionality. Altered chords with functional polyvalence and frequent modulations weaken the impression of tonal unity. Incursions at different levels and frequent tonal modulations considerably weaken the tone organization. Thus, Expressionism appears.

Keywords: expressionism, music, architectonic, atonality, dodecaphonism, serialism

Introducere

În 1933, *Oxford English Dictionary* nu includea o secțiune dedicată termenului „Expresionism”, deși exista substantivul *expressionist*, definit ca „artist ale cărui creații sunt centrate, în special, de expresie”. Suplimentul aceluiași volum, definea Expresionismul ca „metode, stiluri sau atitudini ale expresioniștilor, cu referire, în mod special, la tehnica artistică”. Astfel, orice problematizare timpurie a termenului și-a concentrat proveniența în lumea subconștientului, cuvântul devenind un epitet pentru noua libertate spirituală și artistică, atât de frecvent aclamată de artiștii și criticii de la începutul secolului. Modernismul estetic este caracterizat prin faptul că nici un gen muzical nu și-a asumat vreodată o poziție dominantă, iar muzica nu este un fenomen static definit de principii clasice și adevăruri atemporale, ci, mai degrabă, ceva care este intrinsec istoric și evolutiv.

1. Expresionismul

Această *realitate interioară*, așa cum o numea Kandinsky, a fost asociată în conștiința expresioniștilor cu adevărul, un adevăr ce revendica emanciparea din falsitatea convențiilor și tradițiilor. Versiunea lui Schönberg a ideii fundamentale inițiale, cu rădăcini în filosofia greacă și o evoluție prolifică în viziunea germană a secolului al XIX-lea, pune adevărul ca principiu antinomic cultului frumuseții din muzica post-wagneriană.

Expresioniștii proclamau universalitatea suferinței în negarea transcendentă a valorilor recunoscute de societate. Astfel, expresionismul muzical a fost fie aclamat pentru veridicitatea exprimării realităților interioare de către mișcarea hegeliană și adepții teoriilor lui Theodor Adorno, fie stigmatizat ca *bolnav*, în special, de critici mai puțin cunoscuți.

În literatură, disprețul Expresionismului pentru narativ și sensul concret a condus la o înflorire a acestuia în poezie și teatru, dar mai puțin în genul românesc. Această desconsiderare a fost naturală în domeniul muzicii. Într-adevăr, un număr semnificativ de compozitori și scriitori au recunoscut ampla problemă estetică, conform căreia muzica, prin definiție, este deja, prin esență, expresionistă, iar asocierea „muzică expresionistă” reprezintă, prin urmare, o tautologie. Astfel, compozitorii arareori

¹ E-mail: nikiralu@yahoo.com

utilizează termenul „expresionism” și aproape niciodată nu se autoproclamă drept expresioniști. În muzică, mai mult decât în literatură și arte vizuale, Expresionismul *nu a fost o școală (...), ci o stare a minții care... a transformat totul, în același fel în care a fost o epidemie*¹.

Concomitent și în strânsă relație cu dezintegrarea sistemului tradițional de organizare a materiei sonore, a tonalității ca sistem ce se identifică cu simetria de ordin structural sintactic și metro-ritmic, are loc un fenomen de estompare și, ulterior, de abandonare a structurilor arhitectonice prestabilite. Un prim-proces al adaptării tiparelor formale la necesitățile de limbaj componistic s-a manifestat în contextul programatismului romantic, înlocuirea modelelor tradiționale cu cele sugerate de traseul conducător al textului literar cu funcție de program realizându-se fie prin sinteza structurilor antecedente, fie prin adaptarea acestora la necesitățile dramaturgice ale programului.

Ca o etapă succesivă, muzica impresionistă și expresionistă, în virtutea subiectivismului caracteristic, nu impun drept necesitate existența tiparelor formale tradiționale, caracterul generalizant al acestora necorespunzând focalizării muzicii și mesajului pe aspectul particular-subiectiv al imaginii descrise. Atât forma lărgită, cât și procedeul de îmbinare a diferitelor tipare arhitectonice au fost transferate în contextul muzicii de la început de veac XX, însă au fost preluate doar de către compozitorii care considerau conceptul de formă încă viabil. În contextul în care formele tradiționale aveau drept reper fundamental gândirea tonală, declinul și, ulterior, disoluția tonalității, implicit accesarea tehnicilor noi de organizare sonoră – atonalism, dodecafonism, serialism – au avut un impact decisiv asupra formelor arhitectonice.

2. Expresionismul și A doua școală vieneză

Deși elementele fundamentale ale Expresionismului pot fi detectate în majoritatea lucrărilor timpurii ale lui Schönberg, exemplificarea componistică a propriei definiții a fost realizată cu mult timp înainte. Un moment de cotitură în demersul său a fost *Cvartetul de coarde nr. 2* compus în 1907-1908, cele patru părți ale sale marcând treptat o emancipare de limbaj la forma tradițională a romantismului. Introducerea ultimei părți, într-un cromatism liber reprezentativ pentru cuvintele sopranei *Ich fühle luft von anderen planeten (Simt aerul unei alte planete)*, este adesea considerat drept prima muzică atonală autentică, deși coda readuce în final, relativ nefiresc, artificial, tonica tonalității *Fa major*. Scriitura vocală în secțiunea lentă anterioară este expresionistă la nivel gestual, în extensia registrului, în contururile unghiulare și în libertatea cromatică; cu toate acestea, mișcarea este construită strict pe baza a cinci celule tematice, centrate pe sunetele acordului *mi minor*, fiind un exemplu primar de simbioză în cadrul expresionismului, între anarhie și control, între atonalism și armonia romantică târzie.

Anul 1909 a reprezentat așa-numitul *annus mirabilis* expresionist al lui Schönberg, punctul de referință fiind reprezentat de opera *Erwartung* [2 p. 95].

Deși Berg a fost devotat operei *Erwartung* și a fost puternic influențat de limbajul său muzical, impulsul expresionist al muzicii sale se regăsește în conflict cu instinctele sale pentru frumusețea exterioară cu tente senzuale și esența constructivistă ascunsă.

Parcursul componistic al lui Webern este unul spectaculos, începând cu post-romantismul, trecând prin rigurozitatea serialismului și organizările noi, fundamentate pe juxtapuneri de segmente generate de trunchiul seriei. Cu toate acestea, în contextul noii școli vieneze de la începutul secolului XX, Webern este cel mai radical, anticipând, prin utilizarea *Klangfarbenmelodie* și extensia tehnicii seriale, stilul *punctualist* și *serialismul integral* manifestat în perioada anilor 1950. În compozițiile sale, alternează fragmentarea sonoră cu tăcerea, anulează formulele arhitectonice prin așa-zisă multistrofici-tate și valorifică la maxim principiul variațional.

3. Expresionismul în spațiul componistic rus – Igor Stravinski

Unul din elementele ce demontează unitatea stilistică a compozitorului este cea „sonoritate stravinskiană” provenită din melodiile „anti-tonale” bazate pe utilizarea materialului octatonic care mai

1 L. Richard: *Encyclopédie de l'expressionism* (Paris, 1979; Eng. trans., 1978), apud *New Grove Dictionary*, op. cit.

târziu a evoluat într-un serialism bazat pe scara octatonică. Un alt element de unitate stilistică este utilizarea unor structuri compartimentate de material sonor și fraze ce diminuează folosirea unui material tranzitiv. La acestea se adaugă valorificarea stridențelor timbrale ale instrumentelor de suflat din lemn, melodiile aspre, utilizarea ritmurilor ostinate și înclinația către dramaturgie.

Pentru Stravinski, valorificarea disonanței nu reprezenta un afront adus tonalității, ci, mai degrabă, o aluzie la ea. În *Poetica muzicală* el aseamănă utilizarea disonanței cu cea trăsătură de penel care completează linia unei picturi. Astfel, disonanța poate deveni entitatea unică, iar tonalitatea va fi subordonată acesteia. În același volum, Stravinski afirmă că noile forme muzicale nu au apărut sub directă sa influență, iar noul limbaj tonal, noua logică, reprezintă evoluția naturală a tradiției clasico-romantice. În ceea ce privește problematica atonalismului, Stravinski afirmă: „Dacă ar fi să spunem că muzica mea este atonală, chiar și așa așa putea strica această ordine doar pentru a stabili una nouă. În acest caz, nu mă consider atonal, ci anti-tonal” [6 p. 38].

4. Atonalismul

Termenul de *atonalism* poate fi utilizat în trei accepțiuni diferite: prima – pentru a descrie orice muzică ce nu este tonală; a doua – pentru a defini orice muzică ce nu este nici tonală nici serială; iar cea de-a treia – pentru a caracteriza în mod particular limbajul muzical post-tonal și pre-dodecafonic al lui Berg, Weber și Schönberg.

În ciuda demersului de conturare a modalităților prin care tonalitatea a generat atonalismul, precum și a relației de asemănare dintre cele două concepte, există diferențieri semnificative care necesită precizări suplimentare. Unul dintre aspectele remarcabile ale tonalității este gradul mare de interdependență dintre diversele dimensiuni ale compoziției, de la intervale, ritm, dinamică, timbru și până la formă. În atonalism, relațiile funcționale dintre aceste componente nu sunt clar definite. Conceptul de cadență în tonalism, de exemplu, implică conjuncția ideilor ritmice și armonice, însă majoritatea lucrărilor atonale nu conțin operații similare ca procedură general valabilă. Această comparație dă naștere unui al doilea principiu prevalent privind atonalismul: procesele sale specifice nu depășesc granițele unei compoziții date, atitudine ce nu este în întregime nefondată, însă excesiv simplificată și în același mod în care înțelegerea tonalității este favorizată de existența unei teorii complexe și dezvoltată de-a lungul timpului, nu se întâmplă același lucru în cazul atonalismului, astfel încât acesta este perceput ca mai puțin unitar la nivel conceptual decât tonalismul. Cu toate acestea, lucrările atonale dețin caracteristici comune, însă manifestarea acestora este foarte diferită (de exemplu, Bartók – *Music for Strings, Percussion and Celesta* comparat cu *Density 21• 5 for solo flute* de Edgar Varèse) [3].

Evoluția către sistemul dodecafonic și serialism a fost determinată, în principal, de o tendință de a estompa ierarhia intervalică tradițională clar diferențiată și de evidențierea utilizării structurilor intervalice sau melodice ordonate sau parțial ordonate, sau a motivelor în generarea acordurilor și a liniilor melodice. Până la urmă, această tendință, prin încurajarea utilizării structurilor de 12 sunete, a fuzionat cu aceasta din urmă, dând naștere sistemului dodecafonic schönbergian.

5. Dodecafonismul

Dodecafonia a fost străjuită de două principii fundamentale: scara de 12 sunete și serializarea acestora, ultimul dintre ele devenind ulterior cel mai important. Deși serialismul, ca principiu, era inclus în metoda dodecafonică de compoziție prin aplicarea sa deopotrivă la nivel melodic (orizontal) și armonic (vertical), serializarea va căpăta treptat statut de hegemon, extinzându-se la nivelul tuturor parametrilor: timbru, dinamică, atac etc., purtând titulatura de *serialism integral* [1].

Afirmări sistematice ocazionale au apărut prima dată în muzica lui Berg. O serie de 12 sunete reprezintă una dintre temele principale ale ciclului *AltenbergerLieder op. 4*, compuse în 1912, aproximativ cu trei ani înaintea primului experiment al lui Arnold Schönberg pe baza unei teme, constând din 12 sunete în oratoriul neterminat *Die Jakobsleiter*.

6. Serialismul

6.1. Serialismul dodecafonic

Convenția fundamentală a compoziției seriale este cea conform căreia succesiunea sunetelor în orice segment al lucrării trebuie să constituie întregul sau parte a uneia sau mai multor ipostaze ale seriei. Acest fapt lasă nedefinit registrul în care sunt expuse fragmentele de serie (precum și modificarea registrului de la o variantă serială la alta), care parte a seriei este proiectată liniar și care vertical, câte ipostaze ale seriei pot fi generate sau utilizate simultan (și dacă există mai mult de una, ce relație există între ele, dacă există), în ce măsură fiecare voce polifonică poate să expună propria secvență a unității seriale și cum, eventual, sunt legate în teorie sau în uzul componistic ipostazele seriale simultane și consecutive [4].

6.2. Serialismul ritmic

Seriile ritmice ale lui Berg sunt alcătuite din 12 durate, fiecare dintre ele cu una, două sau trei elemente, iar Webern folosește serii de patru elemente, ambii valorificând seriile în variantele recurente, variate prin completarea parțială a duratelor sau prin transpunerea lor prin multiplicarea tuturor valorilor cu același număr întreg. Procedeele dețin experimentări anterioare, datorită amplitudinii și utilizării ordinii ritmice independent de succesiunea sunetelor, care par să reprezinte o încercare de a găsi un corespondent al serialismului dodecafonic în domeniul ritmic.

Interpretarea serialismului ritmic ridică probleme particulare: nu există modalitate de echivalare a seriei ritmice cu seria melodică, nu există analogie pentru procedeele inversării și transunerii, iar ascultătorul nu poate face distincția între elementele ritmice componente ale seriei, în special, între cele două cu valoare foarte apropiată.

6.3. Serialismul total

Dacă serialismul ritmic ridică dificultăți de percepție și interpretare, acestea devin mai acute în momentul în care tehnica serială este aplicată altor elemente ale limbajului sonor – dinamică, tempo, timbru, atac, orchestrație.

Una din cele mai importante idei este evitarea repetabilității la toate nivelurile exprimării muzicale, precum și conceperea anterioară actului componistic a unor tipare cu trăsături caracteristice ce nu au fost determinate anterior, chiar dacă alegerea acestor tipare nu a fost întotdeauna în concordanță cu vreo tehnică serială.

Concluzii

Stingerea Expresionismului a avut mai degrabă un motiv banal, după cum afirma Georges Brasque, „...nu se putea rămâne într-un paroxism perpetuu” [5 p. 268]. Mai mult decât atât, fiecare domeniu al artei își are momentul său de criză. În muzică, tabuurile referitoare la formele tradiționale preluate, precum și asupra construcției formale, i-au lăsat pe compozitori fără mijloace muzicale în realizarea lucrărilor de mare amploare, fiind limitați temporar fie la izbucniri aforistice, fie la structuri bazate pe text. Ieșirea din acest impas era echivalentă cu evadarea din Expresionism.

Referințe bibliografice

1. ROMAN, V. *Istoria dodecafoniei*. Ed. îngr. și ad. de Viorel Munteanu. București: Ed. Național, 1998.
2. SANDU, V.D. *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1997. ISBN 9789734201945.
3. BĂLAN, G. *Îmnoirile muzicii*. București: Editura Muzicală, 1966.
4. VASILIU, L. *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1909–1920)*. Iași: Editura Artes, 2002. ISBN 973-85171-7-5.
5. *New Grove History of Music*, op.cit., p.268.
6. STRAVINSKI, I., KNODEL, A., DAHI, I. *Poetics of music: in form of six lesson*. Cambridge: Harvard University Press, 1947, p. 38.