

# **PIERROT LUNAIRE DE ARNOLD SCHÖNBERG**

## **ÎNTRE TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE**

Vladimir AXIONOV, Ph.D. in Arts Study, university professor, vice-chancellor.

Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chisinau, Republic of Moldova

**Abstract:** *The new treatment of melodrama and cycle of the poems put on music is certain. The continuity of the hero from the character of a comedy of masks and modification of this tradition in a context of expressionism is revealed. Influence of magic of numbers on structure of work is shown. Modification of elements of recent romanticism and symbolism in semantics of work is disclosed.*

**Keywords:** *tradition, innovation, vanguard, melodrama, numerology*

Corelarea tradiției și inovației este un subiect-cheie în filosofie, estetică, culturologie și în studiul artelor. Muzicologia contemporană, reieșind din opoziția binară a categoriilor de tradiție și inovație propune clasificarea tipologică a inovațiilor. De exemplu, Iurii Holopov menționează următoarele: «... trebuie să delimităm inovația *tradițională* bazată pe înnoirea vechilor legități ale muzicii europene (un exemplu tipic și totuși ce a depășit limitele tradiției este creația lui A. Webern), inovația *metatradițională* ieșită departe de gândirea muzicală europeană (de exemplu, influențele extraeuropene asupra piesei Nr. 2 dintre cele *Patru studii ritmice* de O. Messiaen), inovația *extremală* în practica neo-avangardistă...» [1].

Noi suntem ferm convinși că clasificarea tipologică a inovațiilor, ca și aprecierea coeficientului de inovație nu are caracterul rațional fiind abordată în genere, la un nivel abstract. În realitate, aici intervin mai multe elemente și circumstanțe de ordin subiectiv și obiectiv. Factorul subiectiv vizează experiența receptorului, nivelul de cunoștințe și deprinderi în domeniu. De exemplu, un receptor de rând poate aprecia pictura lui Vasili Kandinski sau muzica lui Schönberg ca ceva ieșit din comun, iar pentru un specialist în materie aceste fenomene intră în categoria inovațiilor tradiționale. Factorul obiectiv depinde de evoluția cultural-istorică, în al cărei cadru noțiunea de inovație capătă un caracter relativ, destul de elastic. Această teză poate fi exemplificată ușor. Arta numită *Ars nova* deja peste câteva decenii a fost estimată ca una destul de tradițională. Concepția revistei muzicale moderne (*Neue Zeitschrift für Musik*) creată de Robert Schumann în 1834 a fost reînnoită de multe ori atât în timpul vieții fondatorului cât și postmortem. *Opera de artă a viitorului* concepută de Richard Wagner atât în creație artistică cât și în cartea omonimă (1850) se apreciază astăzi ca înnoirea tradiției teatrului liric german. Tehnica serială introdusă de Schönberg în anii 1922-1923 fiind apreciată de contemporani ca o

inovație extremală a fost calificată de reprezentanții postserialismului ca „ziua de ieri” a muzicii noi.

Unele atare exemple pot fi înmulțite. În rezultat, putem veni la cel puțin două concluzii: 1) categoria de inovație este una relativă fiind privită sub aspectul cultural-istoric; 2) abordarea generală teoretică a corelării tradiției și inovației cere a fi argumentată suplimentar de analiza unor fenomene artistice concrete. Noi am ales, în funcție de fenomenul artistic concret, *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg reieșind din următoarele considerente.

Primo: această lucrare se bazează pe sinteza muzicii, poeziei și a unor elemente de monospectacol. Muzica este interpretată de cinci instrumentiști și opt instrumente (flautul, flautul piccolo, clarinet, bas-clarinet, violina, viola, violoncel, pianul). Versurile franceze de Albert Giraud în traducerea germană de Otto Hartleben sunt evaluate de vocea feminină. Premiera berlineză a lucrării în anul 1912 a fost concepută ca prezentarea teatralizată a versurilor interpretate de artistă (Albertina Zehme) îmbrăcată în costumul lui Pierro. Instrumentiștii și dirijorul nu au fost priviți de spectatori fiind ascunși după cortină [2].

Al doilea motiv de alegere a acestei lucrări constă în locul ei important și în funcția ei emblematică în istoria artei moderne. *Pierrot lunaire* împreună cu *Allegro barbaro* de Béla Bartók, *Sărbătoarea primăverii* de Igor Stravinski și *Pacific-231* de Arthur Honegger reprezintă culmea avangardei întâi în arta muzicală a sec. al XX-lea. *Pierrot lunaire* a fost apreciat ca simbol al inovațiilor artistice extraordinare de mai mulți contemporani ai lui Schönberg. Italianul Luigi Dallapiccola amintește efectul frapant produs de audierea acestei lucrări [3]. Marele Igor Stravinski scria că *Pierrot lunaire* este „plexul solar”, chimesența inovațiilor muzicale apărute la începutul sec. al XX-lea [4]. Cu toate acestea, fiind privită prin prisma perspectivei istorice contemporane, această lucrare demonstrează elocvent caracterul relativ al inovațiilor extreme menționate cândva prezentând actualmente un obiect prețios pentru analiza corelării tradiției și inovației în arta sec. al XX-lea. Corelarea tradiției și inovației se observă la diferite nivele ale organismului artistic.

La nivelul de gen luăm în considerație două subtitluri ale lucrării accentuate de autor: *Melodramele* și *Trei înmulțit cu șapte de poezii ale lui A.Giraud*. Schönberg este departe de utilizarea sensului inițial de melodramă ca sinonim de operă cu intervențiile vorbirii scenice. Deși unele poezii de Giraud sunt penetrate de grotesc, de exprimarea exagerată a sentimentelor (ceea ce persistă ca element component al speciilor melodramatice, de exemplu, în operele veriștilor italieni, în dramele de strigăt ale expresioniștilor germani și austrieci), muzica schönbergiană are (cu unele excepții) un caracter fin, delicat. Din punct de vedere emotiv, ea seamănă cu poezia simboलिष्टilor francezi. Schönberg a avut în vedere o altă semnificație a

melodramei introdusă de Jean-Jacques Rousseau în mijlocul sec. al XVIII-lea, anume o lucrare muzical-dramatică în al cărei cadru muzica supraveghează declamarea textului poetic. Acest model iluminist este îmbogățit de două aluzii cultural-istorice. Prima aluzie vizează chipul lui Pierrot caracteristic pentru *commedia dell' arte* (a propós, numărul 2 din lucrarea lui Schönberg se numește *Colombina*). O a doua aluzie ține de practica artistică răspândită în ultimul sfert al sec. XIX și la confluența secolelor XIX – XX. Ne referim la lucrările muzical-teatrale ale lui Hans Pfitzner și Engelbert Humperdinck [5]. În lucrarea *Königskinder* (Copiii regelui, 1897), Humperdinck utilizează un nou procedeu de notare, anume corpul notei este înlocuit cu cruciuliță, însă Schönberg pune cruciuliță pe codița notei. Declamarea versurilor eshatologice acompaniată de câteva instrumente a fost răspândită și în arta cabaretului artistic. Lucrând ca pianist și compozitor la cabaretul berlinez *Das Überbrettel*, Schönberg s-a familiarizat cu specificul acestei specii [6]. *Pierrot lunaire* demonstrează deplasarea și transfigurarea artei cabaretului în scena academică (fie una teatrală, fie cea de concert).

Al doilea subtitlu al lucrării (*Trei înmulțit cu șapte poezii*) provoacă asocieri cu ciclul vocal de cameră format în epoca romantică. Orice ciclu vocal, începând cu Franz Schubert, cuprinde multe poezii sonorizate grupate în câteva secțiuni. Schönberg modifică și această tradiție. Prima modificare vizează cel mai de seamă element component al ciclului vocal. Ne referim la partida vocală. Partida de canto este înlocuită cu un procedeu nou numit Sprechstimme (vocea vorbită) sau Sprechgesang (cântarea vorbită). Notele a căror codiță este marcată de cruciuliță nu trebuie cântate. Sunetele respective trebuie să fie pronunțate expresiv respectând riguros durata scrisă de autor, iar înălțimea se interpretează cu aproximație [7]. A doua modificare se referă la numărul de poezii și la gruparea lor. Ciclul lui Giraud-Hartleben cuprinde 50 de poezii. Schönberg a selectat anume 21 grupate în 3 părți componente cu câte 7 poezii în fiecare parte.

Aceste cifre nu sunt cele ocazionale. Compozitorul a fost bine familiarizat cu cabalistica, cu nuanțele numerologiei [8]. Cifra 3 vizează nu numai numărul de părți componente mari ale lucrării, ci și numărul total de poezii sonorizate, deoarece, în conformitate cu principiile numerologice  $21 = 2+1 = 3$ . Prezintă interes și acel fapt că *Pierrot lunaire* are opusul 21. Lucrul asupra muzicii a început pe data de 12 ( $1+2 = 3$ ) martie (a treia lună) 1912 ( $1+9=10=1+2=3$ ). 3 este simbol al Sfintei Treimi, cel al unirii Duhului Sfânt, materiei și sufletului omenesc. Cifra 3 este dirijată de planeta Jupiter influențând evenimentele trecute, curente și viitoare. Pe scala sonoră cifrei 3 îi corespunde nota *mi*. Cu sunetul *mi* începe partea a doua a ciclului (nr. 8, *Noaptea*). Celula compusă din trei sunete o înconjoară: ne referim la reminiscența motivului *Luna bolnavă* din Nr. 7 repetat în intermediul instrumental între numerele 13 și 14 (vezi partida

flautului în p. 37 și 66 din partitură) [9]. Din punct de vedere semantic, trei părți componente ale lucrării pot fi apreciate în felul următor: spovedania lirică (partea I, Nr. 1–7), tragedia existențială (partea II, Nr. 8–14), privirea ironică, grotescă urmată de cea nostalgică (partea III, Nr. 15–21). Trei culori sunt menționate de autorii ciclului: albă-palidă (Nr. 2, 3, 17, 18, 20 ș.a.), roșie (Nr. 5, 6, 10, 14), neagră (Nr. 7, 8, 13, 14 ș.a.). Sursa de culoare albă este luna transfigurată în trandafirii albi (Nr. 2), sabia turcească (Nr. 13), andrele (Nr. 17), arcuș (Nr. 19), vâslă (Nr. 20). Nr. 18 se numește *Pata de lună*. În Nr. 4 luna arată ca spălătoreasă palidă. Culoarea roșie este tratată ca simbolul de sânge în Nr. 5, 6, 11, 14. În Nr. 10 Pierrot tâlharul fură rubine roșii. Culoarea neagră culminează în Nr. 8 și 14, respectiv; fluturii negri care acoperă întreg orizontul și ulii negri care îl ciuguleau pe poet.

Cifra șapte, în conformitate cu învățătura numerologică, este dirijată de obiectul cosmic Ketu și de Neptun împreună cu Luna. Această cifră fiind sumarul cifrelor misterioase 3 și 4 este una pluriparametrială: lumea a fost creată în 7 zile, o săptămână îmbrățișează aceste 7 zile, capul omului are 7 orificii, cifra 7 este una maximă privită sub aspectul unităților de informație recepționate ușor, 7 sunete cuprinde scara muzicală diatonică, în cadrul acestei scări cifrei 7 îi corespunde nota *si*. De la *si* pornește fluxul sonor în numerele 6 (*Madonna*) și 16 (*Ticăloșie*). Interdependența cifrelor 7 și 3 dezvăluie nu numai subtitlul doi al lucrării (*Trei înmulțit cu șapte*), ci și construcția scărilor sonore și instrumentația. Ciclul debutează cu sunarea concomitentă a șapte sunete (*legato, pianissimo*) în partida pianului și a trei sunete în partida violei (*pizzicato, con sordino*). Trio-ul instrumental evoluează în șapte numere ale ciclului: Nr. 1, 3, 5, 8, 12, 15, 16 (al patrulea instrument, violoncelul, utilizat în componența Nr. 1, sună numai la sfârșitul piesei intensificând, grație dublării, vocea principală din partida pianului). În cadrul ciclului găsim șapte personaje simbolice: Pierrot, poetul, madonna (Nr. 6), luna, fata prostituată (Nr. 12), capul lui Cassander (Nr. 16, 19), Duena pătrunsă de pasiune erotică (Nr. 17). Eroul principal al lucrării are șapte fațete simbolice: poetul beat de vin făurit de razele lunii (Nr. 1), artistul a cărui menire constituie jertfirea de sine (Nr. 5, 11, 14), dandy din Bergamo (Nr. 3), fiul Madonnei (Nr. 6), tâlharul (Nr. 10), sadicul (Nr. 16, 19), persoana nostalgică (Nr. 2, 9, 15, 20, 21). Putem presupune că toate aceste fațete sunt de fapt diferite metamorfozări ale lui Pierrot. Despre aceasta mărturisește mai întâi de toate Nr. 3 (*Dandy*) unde Pierrot, stând vis-à-vis de oglindă, își alege chipul de astăzi luminat de razele fantastice ale lunii.

Luna este interpretată nu numai ca izvor al luminii tainice, fantastice, ci și ca alter ego al eroului. Luna, ca și eroul principal, are mai multe fațete, cele zece la număr, ca rezultatul sumării cifrelor sacre 7 + 3. Nominalizăm fațete sau “măștile” lunii apărute consecutiv în cadrul lucrării:

vinul servit cu ochii (Nr. 1), trandafirul alb în părul negru al Colombinei (Nr. 2), spălătoreasa palidă (Nr. 4), luna bolnavă (Nr. 7), sabia turcească ce va cade pe gâtul lui Pierrot (Nr. 13), pleșuvia lui Cassander (Nr. 16), andrelele în părul duenei (Nr. 17), arcușul de violă (Nr. 19), pata albă pe fracul negru al lui Pierrot (Nr. 18), vâsla de barcă fantastică (Nr. 20).

Așa se conturează concepția principală a lucrării pe care o putem aprecia ca bifurcarea personalității. Și eroul, și luna au mai multe fațete. Un atare proteism are două sorginte cultural-istorice. Una, mai veche merge înapoi la *commedia dell'arte*, cealaltă, mai modernă, s-a format în cadrul romantismului. Ne referim la bifurcare, la disocierea personalității pe care o depistăm în romanul lui Jean Paul *Flegeljahre* (Ani bătauși), unde în funcția de alter ego al autorului persistă Vult energic, activ și Walt ca simbol al contemplației. O asemenea bifurcare o găsim atât în muzică, cât și în lucrările critice ale lui Robert Schumann (respectiv, energicul Florestan și visătorul Eusebius). În *Inelul Nibelungului* de Richard Wagner, Wotan arată ba ca căpetenia zeilor, ba ca filozoful tragic. Un pas nou făcut de Giraud-Schönberg îl constituie transformarea divizării în două, în fragmentarea personalității în bucăți mici pentru a obține efectul curbat deoglinzi sparte.

O a doua latură conceptuală constă într-o prăpastie care separă artistul de mulțime. Artistul este gata să se sacrifice de dragul artei, iar mulțimea este caun stol de zmei furioși și negri, ciugulind din poet. Din această perspectivă, dezvăluie Nr. 5 (*Valsul de Chopin*), caz în care muzica se asociază cu agonia sângeroasă (Chopin a suferit de pneumo-hemoragie). În Nr. 6 (*Madonna*) arta este comparată cu Sfânta Maria, care a preluat toate chinurile din lume. În Nr. 11 (*Missa roșie*), Pierrot la altar își deschide pieptul pentru a oferi oamenilor inima sângerândă. În Nr. 14, strofele poetice au absorbit sânge de poet, iar un stol de vulturi negri ciugulesc din el. Și aici Giraud și Schönberg au intensificat până la cota maximă distanțarea romantică a eroului de mulțime.

A treia latură a concepției poate fi apreciată ca interpretarea specifică a raporturilor de lumi reale și ireale. La romantici, lumea ireală, cea fantastică a avut două dimensiuni. La un pol s-a situat fantasticul senin, alb, pozitiv, de exemplu, *Somnul unei nopți de vară* de Felix Mendelssohn-Bartholdy după Shakespeare. La un alt pol găsim fantasticul negru, diabolic prezent pe deplin în creația lui Franz Liszt, în *Noaptea pe muntele pleșuv* de Modest Musorgski etc. În *Pierrot lunaire*, imaginile ireale sunt senine vizând anumite amintiri din trecutul depărtat. Lumea reală este tratată ca un coșmar. Un exemplu elocvent îl prezintă Nr. 8, *Noaptea*, unde fluturii negri, imenși acoperă întreg orizontul, coboară mai și mai jos, străpung inimi și beau sânge.

În urma analizei efectuate, putem conchide că inovația lucrării *Pierrotlunaire* constă în asimilarea, transfigurarea și sintetizarea spectrului larg de tradiții. O parte a acestor tradiții vizează anumite specii artistice precum commediadell'arte, melodrama muzical-teatrală, arta cabaretului, ciclul vocal-instrumental. Aici nu poate fi trecut neobservat utilizarea unor genuri și forme muzicale ca valsul (Nr. 5 și 19), polca (Nr. 17), barcarola (Nr. 20), passacaglia (Nr. 8), canonul (Nr. 17), fuga (Nr. 18) [10]. Un alt spectru de fenomene anterioare modificate de Schönberg se referă la unele direcții stilistice și estetice cum sunt romantismul și simbolismul. O funcție simbolică, magică, uneori declanșată direct, alteori fiind una ascunsă o joacă cifrele 3 și 7, interpretate de compozitor în conformitate cu hermeneutica numerologică. Sintetizarea și transfigurarea tuturor acestor tradiții a asigurat continuitatea evoluției artistice dând nașterea expresionismului muzical a cărui complexitate demonstrează creația lui Schönberg. Lumii imperfecte el i-a opus perfecțiunea îndemânării profesioniste. De aceea, *Pierrot lunaire* se apreciază până în prezent nu numai ca un mare fenomen artistic, ci și ca un exemplu elocvent al înnoirii tradiției influențând multe lucrări componistice apărute în a doua jumătate a sec. XX și la începutul sec. XXI [11], de exemplu, *Ciocanul fără meșter* de Pierre Boulez, *Viața în roșu* de Edison Denisov, *Strofele* de Krzysztof Penderecki, *Aventures* de György Ligeti.

#### Referințe bibliografice:

- [1] **Холопов, Ю.** *Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления* În *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. Москва: Сов. композитор, 1982, с. 52–104.
- [2] **Dunsby, Jonathan.** *Schönberg. Pierrot lunaire*. Cambridge England: Cambridge University Press, 1992.
- [3] *Свет – Добро – Вечность. Статьи. Материалы. Памяти Эдисона Денисова*. Москва, 1999, p. 85.
- [4] **Стравинский, И.** *Диалоги. Размышления. Комментарии*. Ленинград, 1971, p. 107.
- [5] **Церха, Ф.** *К вопросу об исполнении речевой партии (Sprechstimme) в Лунном Пьеро Шёнберга*. În *Современная музыка Австрии. Очерки и документы*. Сост., пер, коммент. О.Лосевой. Москва, 1998, p. 54;
- [6] **Rapoport, Eliezer.** *Schoenberg-Hartleben's Pierrot Lunaire: Speech – Poem – Melody – Vocal Performance* În *Journal of New Music Research*, 2004, Volume 33, Number 1, March 01, p. 71-111.
- [7] **Ментюков, А.** *Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века*.

Москва, 1986, p. 18 – 33; Элик, М. *Sprechgesang в Лунном Пьеро А. Шёнберга*. În *Музыка и современность*. Москва, 1971, вып. 7.

[8] Sterne, C. *Arnold Schönberg, the Composer as Numerologist*. Lewiston, 1993. O. Milușkina analizează preferințele numerologice ale lui Schönberg sub aspectul paradigmatic punându-le în legătură cu sensul magic al cifrelor în cărțile *Taro* (Милушкина, О. *Лунный Пьеро А.Шёнберга как культурная парадигма искусства XX века*. În *Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра*. Материалы международной научной конференции. Москва, 2002, p.74-75).

[9] Шёнберг, А. *Лунный Пьеро*. Партитура. Ленинград: Музыка, 1974.

[10] Власова, Н. *Лунный Пьеро: пространство культурных диалогов*. În *Музыкальная академия*, 2004, №. 1, p. 181,182.

[11] Anumite paralele între *Pierrot lunaire* și lucrările componistice ce vor urma sunt elucidate de: Милушкина, О. *Op. cit.*, p. 82, 83, 85.