

Tendințe expresioniste în opera românească din primele decenii ale secolului XX

Lector univ. dr. **Loredana Iașeșen**
(Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași)

Prezența expresionismului în muzica românească din primele decenii ale secolului XX nu constituie o noutate, grație cercetărilor muzicologice minuțioase aparținând **Clemansei Liliana Firca**. Amintim secțiunile dedicate manifestării particulare a acestei orientări în volumele *Direcții în muzica românească (1900-1930)*, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică(1900-1940)* sau studiul *Rezonanțe ale esteticii expresionismului în creația muzicală românească*, care au demonstrat viabilitatea fenomenului în anumite creații din sfera orchestrală (suita), scenică (baletul), și ale căror ecouri s-au resimțit parțial în genul de operă.

Pornind de la observațiile pertinente ale cercetătoarei, în paginile ce urmează ne propunem să evidențiem adaptarea trăsăturilor curentului european în spațiul scenic românesc din prima jumătate a secolului XX, pe linia realismului exacerbant din *Năpasta* (Sabin Drăgoi, 1927), a influenței lui Igor Stravinski cu al său *stille barbaro* voalat în *O noapte furtunoasă* (Paul Constantinescu, 1934), până la particularitățile muzical-dramatice care atestă *expresionismul sublimat* din capodopera *Oedip* (George Enescu, 1931)¹.

Deși genul este tratat într-o abordare tematică și sonoră diferită – dramă (*Năpasta* de Sabin Drăgoi), și comedie (*O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu) - dramaturgia lui Caragiale constituie un element unificator, ce imprimă trăsături specifice în modelarea libretului, cu valențe psihologice, sau umoristice, parodice, sarcastice. Dacă în prima creație amintită zona de inspirație conține un expresionism latent, prin accentuarea subiectivității romantismului târziu, sonoritatea fiind impregnată de caracterul național, comedia *O noapte furtunoasă* se impune prin corespondențe directe sau indirecte în relația libret-muzică, pentru că tematica plină de vervă – mahalaua românească prin gesturile agitate sau culorile țipătoare – necesită uneori un limbaj muzical violent.

Tendințe expresioniste în opera lui Sabin Drăgoi - *Năpasta*

Referindu-ne la opera structurată în trei acte *Năpasta* de Sabin Drăgoi, inspirată de drama psihologică a lui Caragiale, observăm că la evidențierea tensiunii contribuie nu numai conflictul personajelor, ci și concentrarea acțiunii

¹ Clemansa Liliana Firca - *Direcții în muzica românească (1900-1930)*, Ed. Muzicală, București, 1974, p. 153

la nivel temporal, aceasta desfășurându-se într-o singură noapte. Contrastul evident al personajelor permite uneori asocierea lor cu modele din spațiul teatrului antic. Este cazul Ancăi – protagonistă a dramei lui Caragiale – care, prin amplificarea treptată a dorinței de a-și răzbuna soțul ucis, poate fi încadrată în tipologia feminină complexă din tragedia antică, personificând-o pe Elektra în momentele de concretizare a suferinței. La rândul său, Ion, figura centrală a operei, dezvăluie după opinia lui Nicolae Rădulescu ideea că „nebulul ar fi o ființă sacră, tragic și hieratic, măreț în nimbul lui de umanitate”².

Deși prin tendințele realiste de dramă muzicală populară a fost comparată cu *Boris Godunov* (Modest Mussorgski) sau cu *Jenůfa* (Leoš Janáček), prin conturarea ambiantei cenușii din opera cehă – mediul rural, destin nefast, conflicte pasionale puternice – *Năpasta* rămâne o lucrare scenică originală națională cu sonorități romantice și libret realist, a cărui problematică îl apropie de expresionism.

Tendințe expresioniste în opera lui Paul Constantinescu – *O noapte furtunoasă*

Este cunoscut faptul că trăsăturile estetice și sonore de coloratură expresionistă întâlnite în creațiile românești nu au forța de manifestare din plan european, acestea impunându-se mai mult ca o modelare în sensul rupturii unei muzici, ale cărei surse populare sau psaltice compun o spiritualitate diferită. Deasemeni, pentru a înțelege anumite particularități ale expresionismului din muzica românească, Theodor W. Adorno în *Philosophie de la nouvelle musique* oferă o idee potrivită: „Din punct de vedere social” – arată Adorno – „grotescul este de obicei forma care face acceptabil ceea ce este alienat și de avangardă. Burghezul este gata să se declare de acord cu arta modernă cu condiția ca aceasta să-l asigure, prin însăși forma ei, că nu trebuie luată în serios”³.

Spre deosebire de verismul național cu tendințe expresioniste, provenit din corespondența dintre realismul accentuat al libretelor și caracterul folcloric al sonorității operelor menționate, lucrarea scenică *O noapte furtunoasă* în versiunea Caragiale-Constantinescu propune, sub influența lui Igor Stravinski cu al său *stille barbaro* estompat, trăsături diferite ale curentului contestatar. Acestea pot fi interpretate ca adaptări ale unor categorii estetice exploatate de Stravinski în anumite momente ale creației, care conturează expresionismul particular din muzica românească, pe fondul „comicului de nuanță grotescă, caricaturalului și parodiei”⁴.

² Nicolae Rădulescu, SABIN V. DRĂGOI (București Ed. Muzicală, 1971), p. 117

³ Theodor, W. Adorno, PHILOSOPHIE DE LA NOUVELLE MUSIQUE, p. 164, apud Clemansa Liliana Firca, DIRECȚII ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ 1900-1930 (București: Ed. Muzicală, 1974) p. 139.

⁴ Clemansa Liliana Firca, op. cit., p. 133.

Sunt aspecte evidente de altfel în creația programatică și scenică autohtonă inspirată din universul comediei, care au apărut ca reacție la estetica postromantică sau impresionistă, dar mai ales la convenționalismul muzicii naționale. Se percepe o concentrare asupra elementelor de limbaj – utilizate cu sens ironic sau în spirit de șarjă: citate din folclorul orășenesc vocal și instrumental-lăutăresc, apelul la muzica orientală, de fanfară sau din zona divertismentului, alternanța ritmurilor provenite din sursa cultă europeană cu cele specifice folclorului românesc, sonoritatea orchestrală colorată, rezultată din suprapuneri timbrale voit nepotrivite, etc.

Ne referim în continuare la câteva elemente privind relația dintre textul picant caragialesc și sonoritatea inedită a lui Paul Constantinescu din capodopera teatrului muzical de satiră socială *O noapte furtunoasă*.

Pentru a transpune sonor intriga propusă de dramaturg – demagogia și mediocritatea politicianilor de mahala – într-o formă ridiculizată, Paul Constantinescu păstrează simțul comic, dinamismul și rigoarea structurală a piesei, adaptate la cunoașterea muzicii de epocă, a elementelor populare, orientale, de salon.

Dinamismul piesei impune compozitorului concentrarea acțiunii, chiar modificarea ordinii cuvintelor din textul lui Caragiale, și improvizații în spiritul dramaturgului. Sunt aspecte care conduc la o conturare vocală și scenică a personajelor, pe fondul unui recitativ asemănător limbajului caragialesc. Acestuia îi corespunde o sonoritate deosebit de plastică din punct de vedere melodic, armonic și orchestral. Amintim de muzica de la *Iunion*, al cărei sentimentalism de mahala este ironizat printr-o linie melodică din care nu lipsesc triluri, apogiaturi, ritmuri sincopate, glissando-uri în orchestrație, elemente ce reflectă situația absurdă a unor personaje ce debordează o energie ridicolă.

Exemplul nr. 1 (11m. din introducere)

The musical score consists of two systems of piano notation. The first system is marked 'Allegro con fuoco' with a tempo of quarter note = 100. It begins with a piano introduction marked 'p cresc.'. The music is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature. The second system continues the piece with various rhythmic patterns and melodic lines, including a section marked '12'.

Armonia și orchestrația nu se supun tratării de tip simfonic, ci principiului dramatic, în funcție de sonoritatea caracteristică personajelor operei: Veta recunoscută prin valsuri, șansonete iar Zița prin române distorsionate armonice și timbral. Observăm că eroii sunt evidențiați prin culori sonore stridente. Amintim episodul în care Zița apare pe scenă consternată după scandalul cu fostul ei soț și citește o scrisoare trimisă de acesta (scena a 7-a). Ansamblul muzical oferă o sonoritate amestecată, orchestrația fiind obținută cu ajutorul instrumentelor de lemn, pizzicato și flageolette la corzi, pian și triangu, la care se adaugă trompeta cu surdină. Din constatările muzicologilor – Clemansa Liliana Firca, Anatol Vieru, Vasile Tomescu – referitoare la corespondența text-muzică din opera *O noapte furtunoasă*, reținem că Paul Constantinescu a compus o comedie muzicală în zona neoclasică, din care nu lipsesc accente expresioniste, pe linia îngroșării expresive a realismului critic.

Tendințe expresioniste în opera lui George Enescu - *Oedip*

Din cercetările multiple care s-au realizat pentru înțelegerea acestei capodopere finalizate prin studii și volume semnate de Octavian Lazăr Cosma, Wilhelm G. Berger, Doru Popovici, Grigore Constantinescu etc. am descoperit fie comentarii analitice cu privire la contactul compozitorului cu tendințele europene (Postromantismul, Impresionismul), fie observații detaliate asupra valorificării modalismului în totalitatea intonațiilor sale (melisme, ornamentele, glissando-urile, isonurile, intonațiile netemperate), ce atestă apartenența acestei lucrări la muzica românească.

În opinia autorilor amintiți manifestarea parțială a expresionismului în *Oedip* a provocat numeroase controverse. Este cazul lui Doru Popovici, care oprindu-se într-un capitol din *Introducere în opera contemporană* asupra limbajului muzical al operei, legat de monodie, heterofonie, polifonie, ritm, timbralitate – constată: „Conținutul acestei opere, sobru și reținut, nu are nimic în comun cu desfășurările dezlănțuite ale creatorilor romantici, fără să mai vorbim de neliniștea expresioniștilor vienezi”⁵.

La rândul său Grigore Constantinescu în volumul *Cântecul lui Orfeu* oferă un comentariu poetic, intens spiritualizat despre atmosfera tensionată din tabloul *ciumei* (actul III) din perspectiva unui romantism exacerbat, evitând afilierea acestuia cu expresionismul. Preocupat de comparația dintre tragedia inițială a lui Sofocle și viziunea ulterioară asupra acesteia, Radu Gheciu în lucrarea *Cum s-a născut opera din tragedie* încadrează indirect, prin observațiile lui, modificările impuse de libretist în actul al III-lea în sfera unui expresionism de intenție. Spre deosebire de ceilalți muzicologi, Clemansa Liliana Firca în *Direcții în muzica românească* depășește planul imediat al textului literar,

⁵ Doru Popovici, INTRODUCERE ÎN OPERA CONTEMPORANĂ, (Ed. Facla, 1974), p. 162

considerând că muzica nu asigură doar fondul libretului, ci intensifică sensurile misterioase, dureroase ale acestuia, „afinitățile lui posibile cu universul de reprezentări ale expresionismului, cu înclinațiile acestuia pentru teluric, pentru trecutul mitic”⁶.

Oprindu-se asupra unor momente tensionate din scenele de culminație dramatică - dialogul Sfînxului cu Oedip și moartea Sfînxului (actul II, tabloul III), lamentațiile poporului în scena ciumei care bântuie Teba, scena orbirii lui Oedip (actul III) – autoarea explică, pe linia îngroșării structural-expresive a intonațiilor și efectelor speciale vocale (sferturi de ton, glissando, *Sprechghesang*, parlando, strigăt), așa-numitul „complex expresionist de înstrăinare”⁷. Cercetătoarea consideră că aceste momente vocale se încadrează în sfera imaginarului. Lărgind aspectele psihanalitice specifice expresionismului vienez în planul evoluției cromatice a limbajului, observăm că valorificarea *Sprechghesang* – ului vienez în procedeele vocale din *Oedip* creează „efectul de înstrăinare specific expresionist”⁸. Asociat cu strigătul expresionist, acest efect are semnificații diferite în contextul scenic european din primele decenii ale secolului XX, de la singurătatea maladivă din *Erwartung* și abordarea psihanalitică în *Elektra*, la sentimentul de autocunoaștere, la imaginea adevărului, din *Oedip*.

Interesante apar observațiile analitice aparținând lui Myriam Marbé din monografia amplă dedicată compozitorului, despre culminația acțiunii dramatice din actul III, realizată cu ajutorul unor „elemente preseriale”⁹, ce dezvăluie apropieri de limbajul lui Alban Berg. Ne referim la dialogul Oedip/Iocasta, în care protagonistul se apropie de adevărul fatal. Discursul muzical se desfășoară prin aglomerări de sunete care nu se mai distribuie ca structuri ale unui mod, ci sub forma unor tronsoane ce compun o scară de 11 sunete – *la becar, mib, sib, sol, mi becar, fa becar, do becar, fa#, re, do#, si becar*.

⁶ Clemansa Liliana Firca, *DIRECȚII ÎN MUZICA ROMÂNESCĂ (1900-1930)*, op.cit., p. 141

⁷ Ibidem., p.142

⁸ Idem.

⁹ Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu. În colaborare cu: Myriam Marbe, Ștefan Niculescu și Adrian Rațiu, *GEORGE ENESCU: MONOGRAFIE*. Coordonator: Mircea Voicana (București: Ed. Academiei R. S. R., 1971), p. 812

Exemplul nr. 2 (actul III, reper 256 + 3m.)

Despre „imponderabilitatea tonală – sau mai bine zis atonală” amintește și Pascal Bentoiu în *Capodopere enesciene*¹⁰ cu referire la sonoritatea din debutul tabloului III (actul II), a cărei expresie stranie este asociată indirect cu ambianța și limbajul expresionist. Deși pedalele acordice lungi, mixturile de cvarte, structurile armonice succesive oscilează între consonanță și disonanță (septimă, nonă, undecimă), aceste suprapuneri creează o sonoritate ambiguă, atmosfera de neliniște fiind întărită de timbrul pregnant al trompetelor ce vor intona ideea melodică a Sfînxului.

Exemplul nr. 3 (actul III, tabloul II, reper 137 + 2m.)

Același autor surprinde treptat tragedia actului III, momentele dezvoltării adevărului pentru Oedip fiind indicate cu numele interlocutorilor succesivi: Creon, Tiresias, Iocasta, Phorbos, Păstorul. Analizând concentrat relația text-sonoritate în interiorul fiecărei etape de acumulare dramaturgică, din punct de

¹⁰ Pascal Bentoiu, *CAPODOPERE ENESCIENE* (București:Ed. Muzicală, 1984), p. 269.

vedere ritmic, melodic, armonic, orchestral, Pascal Bentoiu concluzionează observațiile la actul III, insistând asupra faptului că progresia tensiunii a fost realizată dincolo de libret, mai ales prin muzică, prin delimitarea momentelor ascendente spre catastrofă și descendente în intensitate, de la climax în final.

Un alt aspect important care a preocupat muzicologii în legătură cu *Oedip*-ul enescian este heterofonia. Ne referim la studiul *Heterofoniile din <Oedip> ca expresie a categoriei paradoxale dintre același și altfel*, realizat din perspectivă analitico-estetică de Micaela Cananica Fulea. Autoarea comentează acest element caracteristic al limbajului enescian, oprindu-se asupra momentelor scenice de încărcătură emoțională densă, considerate expresioniste. Spre deosebire de cântecul lui Oedip – *Il est breuvage* - unde heterofonia se dezvăluie în plan timbral, secțiunea Sfînxului se impune prin amplificarea acestui procedeu la nivelul tuturor parametrilor¹¹.

La rândul său, Dan Voiculescu analizând diversitatea indicațiilor de mișcare în studiul *Fluctuația tempo-ului în opera „Oedip” de George Enescu*, semnalează „situația singulară în care tempoul devine ad libitum”. Este momentul de tensiune maximă – strigătul lui Oedip, *Soleil, tu vois mes yeux pour la dernière fois!* (actul III), încadrat de două secțiuni agitate, desfășurate în *Animato strepitoso* (patrimea = 144) – reper 288¹².

Dincolo de expresivitatea elementelor de limbaj, cu rol de a crea imaginea fragmentată a curentului protestatar, complexul de semnificații al capodoperei enesciene derivă, după opinia Clemansei Liliana Firca, din forța extraordinară de sugestie a mitului, din „neliniștea nepătrunderii misterului etern al acestuia /.../ încordarea astfel creată constituind poate tocmai esența expresionismului sublimat în Oedip”¹³.

Tendințe expresioniste în opera românească din primele decenii ale secolului xx

Lector univ. dr. **Loredana Iașeșen**
(Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași)

Rezumat

Prezența expresionismului în muzica românească din primele decenii ale secolului XX nu constituie o noutate, grație cercetărilor muzicologice minuțioase aparținând Clemansei Liliana Firca. Amintim secțiunile dedicate manifestării particulare a acestei orientări în volumele *Direcții în muzica românească (1900-1930)*, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică (1900-1940)* sau studiul *Rezonanțe ale esteticii expresionismului în creația muzicală românească*, ce au demonstrat viabilitatea fenomenului în anumite creații din sfera orchestrală (suits), scenică (baletul), și ale căror ecouri s-au resimțit parțial în genul de operă.

¹¹ Michaela Caranica Fulea, „Heterofoniile din „Oedip” ca expresie a categoriei paradoxale dintre același și altfel”, în SIMPOZIONUL INTERNAȚIONAL DE MUZICOLOGIE „GEORGE ENESCU” 2001 (București: Ed. Institutului Cultural Român, 2005), p.76.

¹² Dan Voiculescu, „Fluctuația tempo-ului în opera „Oedip” de George Enescu”, în **Studii de muzicologie**, 2001-2003 (Ed. Institutului Cultural Român), p. 93.

¹³ Clemansa Liliana Firca, op.cit., p. 153.

Pornind de la observațiile pertinente ale cercetătoarei, în paginile ce urmează ne propunem să evidențiem adaptarea trăsăturilor curentului european în spațiul scenic românesc din prima jumătate a secolului XX, pe linia realismului exacerbant din *Năpasta* (Sabin Drăgoi, 1927), a influenței lui Igor Stravinski cu al său *stille barbaro* voalat în *O noapte furtunoasă* (Paul Constantinescu, 1934), până la particularitățile muzical-dramatice care atestă *expresionismul sublimat* din capodopera *Oedip* (George Enescu, 1931)¹⁴.

¹⁴ Clemansa Liliana Firca, *DIRECȚII ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ (1900-1930)* (București: Ed. Muzicală, 1974, p. 153.