

**UNIVERSITATEA DE ARTE “GEORGE ENESCU” IAȘI
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE MUZICALĂ
ȘI TEATRU**

Teză de doctorat

OPERA EXPRESIONISTĂ

Rezumat

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC

Prof. Univ. Dr. Viorel Munteanu

DOCTORAND

Lect. Univ. Iașeșen Loredana Viorica

IAȘI 2008

Cuprins

INTRODUCERE

CAP. I

OPERA ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

I. 1. *Noi forme ale sincretismului. Întrepătrunderea genurilor*

I. 2. *Aspecte ale dramaturgiei sonore*

I. 3. *Tematica*

CAP. II

TEATRUL LIRIC EXPRESIONIST

II. 1. *Ambianța culturală germană din prima jumătate a secolului XX*

II.1.1. *Filozofia și artele plastice*

II.1.2. *Teatrul și literatura*

II. 2. *Expresionismul muzical*

II.2.1. *Particularități estetice*

II. 2.2. *Opera expresionistă. Gen, tematică, limbaj*

II. 2.2.1. *Expresionismul tonal postromantic*

II.2.2.2. *Expresionismul atonal și serial*

II.2.2.3. *O incursiune din perspectivă psihologică în teatrul liric expresionist*

CAP. III

OPERA EXPRESIONISTĂ ÎN LIMBA GERMANĂ

III.1. *SALOMEEA* de Richard Strauss

III.1.1. *Aspecte semantice ale subiectului*

III.1.2. *Dramaturgia muzicală*

III.1.3. *Elemente de limbaj*

III.1.4. *Forma muzicală*

III.2. *ELEKTRA* de Richard Strauss

III.2.1. *Aspecte semantice ale subiectului*

III.2.2. Dramaturgia muzicală

III.2.3. Elemente de limbaj

III.2.4. Forma muzicală

III.3. *ERWARTUNG* de Arnold Schönberg

III.4. *DIE GLÜCKLICHE HAND* de Arnold Schönberg

III.5. *WOZZECK* de Alban Berg III. 6. *LULU* de Alban Berg

CAP. IV

INFLUENȚE ALE OPEREI EXPRESIONISTE ASUPRA ALTOR CREAȚII DE GEN

IV.1. *Influențe ale operei expresioniste în cultura muzicală rusă*

IV. 1. 1. Tendințe expresioniste în opera lui Igor Stravinski

IV.1.2. Tendințe expresioniste în opera lui Serghei Prokofiev

IV.1.3. Tendințe expresioniste în opera lui Dmitri Șostakovici

IV.2. *Influențe ale operei expresioniste în cultura muzicală cehă - Leoš Janáček*

IV.3. *Influențe ale operei expresioniste în cultura muzicală maghiară - Béla Bartók*

IV.4. *Influențe ale operei expresioniste în cultura muzicală italiană – Luigi Dallapiccola*

IV.5. *Influențe ale operei expresioniste în cultura muzicală românească*

IV.5.1. Tendințe expresioniste în opera lui Paul Constantinescu - *O noapte furtunoasă*

IV.5.2. Tendințe expresioniste în opera *Oedip* de George Enescu

CONCLUZII

THE EXPRESSIONIST OPERA (SUMMARY)

BIBLIOGRAFIE

Table of Contents

OPERA EXPRESIONISTĂ

INTRODUCERE

Apropierea de conținutul dilematic al expresionismului presupune interpretări diverse, ce surprind atmosfera tensionată generală din perspectivă estetică-filosofică sau ambianța artistică particulară, impregnată de controverse, prin transpunerea fenomenului în zona stilistică a unui romantism îngroșat, *exacerbând aceeași participare pătimașă a sufletului artistului la marile probleme ale contemporaneității*¹.

Spre deosebire de primele cercetări ale curentului, care se concentrau asupra unei abordări directe, concrete, cu un caracter unilateral raportat la filozofia, estetica, politica expresionismului, în ultimele decenii ale secolului XX, exegeza acestei experiențe artistice dezvăluie o viziune panoramată, cu un conținut universalist, non-conformismul tendinței aflate în discuție fiind dedus din starea conflictuală de spirit a omului modern.

Alături de cercetătorii străini care au aprofundat problematica expresionismului, Carl Dalhaus, M. von Troschke, Jost Hermand, Allain Poirier, amintim autorii români ale căror studii și volume au constituit repere în receptarea și înțelegerea actuală a fenomenului: Clemansa Liliana Firca, Valentina Sandu-Dediu, Ada Brumar, Ovidiu Varga, Radu Gheciu, etc.

Pentru a înțelege la nivel general integrarea creației scenice expresioniste în contextul teatrului liric al veacului trecut, am rezumat opiniile aparținând lui Philippe Albèra, autor al unui amplu capitol despre opera secolului XX în cadrul enciclopediei coordonate de J.J. Nattiez.

Deși discursul autorului se prezintă aparent unilateral, prin concentrarea asupra informațiilor de natură tematică, Philippe Albèra reușește până la finalul studiului, să creeze lectorului o imagine globală asupra contradicțiilor dar și elementelor de continuitate din teatrul liric al secolului XX. De remarcat este că autorul nu interpretează opera expresionistă ca fenomen singular, ci o situează în contextul creației dramatice a

¹ Grigorescu, Dan – *Expresionismul*, Ed. Meridiane, București, 1969, p. 199

veacului trecut. Totodată, se preocupă nu numai de stabilirea particularităților stilistice, a deosebirilor de celelalte genuri scenice, cât mai ales de evidențierea întrepătrunderilor, a momentelor subtile de legătură între diversitatea atitudinilor creatoare.

Pornind de la comentariile criticilor și muzicologilor în direcția afirmării curentului nonconformist în plan muzical și al reverberării acestuia în creația scenică din prima jumătate a secolului XX, ne propunem să realizăm în cercetarea intitulată *Opera expresionistă* o prezentare în patru capitole a problematicii teatrului liric expresionist în contextul spectacolului modern, accentuând prin evidențierea unor corespondențe text-sonoritate, nu numai expresivitatea elementelor de limbaj, cât mai ales conexiunile extramuzicale, ce permit deschideri de ordin general-cultural ale fenomenului.

CAP. I

OPERA ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

I. 1. NOI FORME ALE SINCRETISMULUI. ÎNTREPĂTRUNDEREA GENURILOR

Încercând realizarea unei prezentări complete a operei secolului XX, riscăm să devenim superficiali, datorită aspectelor multiple ale spectacolului post-wagnerian, care a traversat o istorie eterogenă, fragmentată și imposibil de acoperit în detaliu. Precizăm că multitudinea creațiilor de gen și continuitatea lor cronologică, modificările asupra percepției sincretismului (diversitatea termenilor care desemnează genul – dramă lirică, poveste muzicală, monodramă, teatrul muzical sau teatrul instrumental etc.), particularitățile la nivelul relației cu tipurile de tematică, dramaturgie (veristă, postromantică, impresionistă, expresionistă, neoclasică), limbajul abordat (tonal, modal, atonal, serial sau combinații ale acestora), întrepătrunderea genurilor vocale (cantată, oratoriu) sau instrumentale (poem, fantezie și structuri tipice muzicii autonome – invențiune, fugă, sonată etc.) sunt doar câteva elemente a căror finalitate înseamnă o nouă varietate a montărilor scenice și a receptării lor.

De remarcat este că formele noi ale sincretismului în opera și baletul din prima jumătate a veacului trecut sunt rezultatul unor tradiții și inovații – îmbinări surprinzătoare ale genurilor desfășurate în spațiile italian, francez și german.

În concordanță cu aspectele menționate am observat că regăsim genurile scenice vocale tradiționale – opera, drama, comedia, tragedia – inspirate din problematica

teatrului în accepțiune clasică (subiecte din Antichitate, mitologie, legende medievale, *commedia dell'arte* etc.). Treptat, opera ca gen de sine stătător, împreună cu celelalte categorii amintite, va deveni un reper din care se formează subgenuri, derivate ale acestora, în funcție de modificările din lumea teatrului (simbolist în viziunea lui Maurice Maeterlinck sau expresionist al lui Franck Wedekind), din zona limbajului, apelul la folclor, mitologie, spațiul exotic, arhaic în relație cu tehnicile de caracterizare a personajelor ce oscilează între leitmotivică, tematism, simbolism. Astfel, categoriile estetice fundamentale – comicul, dramaticul, seriosul – au înțelesuri multiple, ce conduc la modalități diverse de valorificare a sincretismului.

I. 2. ASPECTE ALE DRAMATURGIEI SONORE

Concepția nouă asupra dramaturgiei pornește din Romantism, de la ideea unității artelor, drama totală wagneriană constituind un model pentru creatorii secolului XX care, majoritatea în calitate de muzicieni libretiști, vor oferi noi soluții accentuând aspectele cu privire la relațiile libret-muzică, melodie-recitativ, forme închise sau deschise, vocal-orchestral, în contextul unor tradiții ale operei, desfășurate în spațiile italian, francez sau german, conturându-se astfel percepții diferite asupra spectacolului pe linia unor tendințe veriste, impresioniste, expresioniste, neoclasice – ecouri la principiile scenice sau de limbaj ale maestrului de la Bayreuth.

În primele decenii ale secolului XX, opera germană se află sub semnul continuității dramei wagneriene – librete simbolice încărcate de semnificații filosofice, tratarea leitmotivului cu rol simbolic și simfonic, cromatizarea excesivă în plan melodic și armonic, orchestrația masivă utilizată în scop ilustrativ dar și de caracterizare a personajelor, tratarea instrumentalizată a vocii, prezența arioso-ului -, la care se adaugă influența parțială a verismului – în special a operei lui Puccini -, în care autorii accentuează psihologia protagoniștilor prin intermediul subiectelor și a sonorității cu tentă melodramatică. Sunt elemente pe care le vom regăsi aplicate diferit în creația scenică, în funcție de tradițiile și acumulările în diverse planuri – tematic, estetic și de limbaj – din Germania, Austria, Elveția, în relație cu tendințele muzicii europene, în conformitate cu tipologia teatrului propus sau cu întrepătrunderea intonațiilor de divertisment în genul cult și nu în ultimul rând, în funcție de viziunea sonoră, scenică,

artistică a fiecărui creator legat de principiile unei școli componistice sau de orientările avangardiste, de latura experimentală, atât de caracteristică epocii la care ne referim.

I. 3. TEMATICA

Observăm că la nivelul continuității tradiției europene a operei, raportul dintre muzică și tematică poate fi segmentat aproximativ în patru stiluri care vor fi preluate de compozitori în creațiile scenice. Amintim un *stil italian* personificat prin Giuseppe Verdi, ale cărui caracteristici le vom regăsi în lucrările compozitorilor veriști (Pietro Mascagni, Ruggiero Leoncavallo, Giacomo Puccini etc.) despre oameni reali în situații reale și noblețea lor în fața suferinței.

Zona mitologiei, revalorificarea problematicii din Antichitate, personajele excepționale aflate în situații predominant simbolice se înscriu în stilul german dominat de Richard Wagner (continuat în dramele și tragediile lui Richard Strauss, Hans Pfitzner).

O modalitate de exprimare mai subtilă decât în cea italiană este întâlnită în *stilul francez* aflat sub influența lui Jules Massenet, care prezintă oameni reali învăluiți într-o atmosferă diafană, transformată cu ușurință în patos, dar străină de pasiunea și fatalitatea specifice tragediei.

Însă ramificațiile multiple le regăsim în stilul central și est-european, manifestat în spațiile slav, rus și ceh, în care se disting două tradiții importante: una naționalistă, cu personaje și evenimente istorice (*Război și pace* – Serghei Prokofiev), iar cealaltă fantastică, ilustrând basme elaborate, în care simbolismul era adesea satiric.

CAP. II

TEATRUL LIRIC EXPRESIONIST

II. 1. AMBIANȚA CULTURALĂ GERMANĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

II.1.1. Filozofia și artele plastice

Din derularea succintă a evenimentelor am constatat că, în spațiul german, sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, este marcat de ecourile negativismului din gândirea filosofică schopenhaueriană, reactualizate prin atitudinea de revoltă și protest promovată prin nihilismul nietzschian, descoperirea psihanalizei, cultul

mitologiei wagneriene, pesimismul unor scrieri realiste influențate de simbolisții francezi și belgieni.

Dintr-o perspectivă generală, prin Expresionism înțelegem curentul artistic și literar modern, apărut în Germania anilor anteriori Primului Război Mondial (1885-1900) ca debut și ultimii cinci ani ai deceniului al treilea (1925-1930) ca declin, caracterizat printr-o puternică tendință de exprimare spontană a trăirilor interioare (stări de spaimă, durere, uimire, exacerbare a sentimentelor), prin tensiune extatică, accentuând subiectivitatea și iraționalul.

Numeroși exegeți ai curentului, încercând să explice în scrierile lor această exagerare a sensibilității – o adevărată deschidere a artiștilor spre fatalitate – consideră expresionismul *o manifestare a temperamentului nordic sau a celui germanic*². Cert este că expresionismul nordic, dar și cel manifestat în alte zone culturale, a caracterizat unele grupări, dar rămâne o atitudine a individualităților preocupate de ideea *Urmensch*-ului (a omului originar), și a *Urtlieb*-ului (instinctului primitiv), ca manifestare primară a revoltei conștiinței subiective împotriva realității obiective, antitezei vis-realitate, normal-patologic, dragoste-ură, viață-moarte, trup-suflet, individ-societate, conștient-subconștient, logic-absurd, misticism-halucinație. Sunt trăsături generale aplicate diferențiat în domeniul artelor plastice, unde contrastele violente dintre alb și negru în *Strigătul* lui Munch (1895), apar transformate în accente puternice de culoare, specifice lui Kirschner. Acestea au rolul de a pregăti, în scopul comunicării mai clare a unor stări sufletești, primele experiențe abstracte, unde sinteza dintre vizual și sonor evidențiată în improvizațiile lui Kandinski, este urmată de metamorfozele vizionare ale realității la **Oskar Kokoschka**. Treptat, se ajunge la refuzul categoric al suprarealismului prin gruparea *Neue Sachlichkeit* (*Noua obiectivitate*), de certă orientare expresionistă. În direcția simplificării, concentrării tehnicilor și elementelor de limbaj, în cadrul artei abstracte, se dezvoltă orientarea bazată pe transpunerea plastică directă a sentimentelor, prin tușe, pensulații, semne grafice sau picturale (**Hans Hartung**, **Pierre Saulage**, **Mark Rothko**), asemeni unor *seismograme* care cunosc punctul culminant în pictura gestuală a americanului **Jackson Pollock**.

² Grigorescu, Dan – *Expresionismul*, Ed. Meridiane, București, 1969, p. 19

II.1.2. Teatrul și literatura

Ambianța expresionistă din literatură era anticipată, pe de o parte prin scrierile realiste și tendințele naturaliste apărute încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, cu un pronunțat grad de potențare subiectivistă (*Woyzeck* de **Georg Büchner**), iar pe de altă parte, prin operele târzii ale veacului semnate de **Emile Zolá**, **Feodor Dostoievski** și **August Strindberg**.

Am observat că scriitori și poeți, de diferite orientări și tendințe, unele sincronice, altele diacronice, au conturat în scrierile lor două direcții. Prima, rezultată din atitudinea protestatară a literaților grupați în jurul revistelor *Der Sturm* (Furtuna, 1910) și *Die weissen Blätter* (*Filele albe*), reprezentată de **Ernst Toller**, **Lyman Franck Baum**, **Walter Hasenclever**, viza influențarea activă a oamenilor. Cea de-a doua pasivă, metafizică, promovată de revista *Die Aktion* (1911), reprezentată de **Kasimir Edschmid**, **August Stromm**, **Herwarth Walden**, **Gottfried Benn**, era îndreptată spre o atitudine sceptică, fatalistă, irațională.

II. 2. EXPRESIONISMUL MUZICAL

II.2.1. Particularități estetice

Noțiunea de expresionism din pictură și literatură a constituit o dilemă pentru muzicienii care s-au preocupat de elaborarea unor definiții posibile și de conturarea unor aspecte caracteristice.

Deși în prima jumătate a secolului XX, René Leibowitz și Th. Adorno aduceau în discuție două direcții componistice – Arnold Schönberg, aparținând școlii dodecafonice vieneze și Igor Stravinski din perioada rusă -, exegezele din a doua jumătate a veacului amintit permit lansarea unui nou tip de expresionism în sfera germanică, specific lui Richard Strauss cu operele *Salomeea* și *Elektra*.

II. 2.2. Opera expresionistă. gen, tematică, limbaj

Dacă maniera de realizare a spectacolului wagnerian o regăsim într-o formă lărgită în drama sau tragedia lui Strauss, dezvăluind un expresionism de factură psihologică, Arnold Schönberg se preocupă de sintetizarea, concentrarea problematicii sincretismului, de expresionismul de tip abstract în monodramă sau dramă cu muzică. Pe

de altă parte, prin lucrarea *Moses und Aaron* - concepută inițial ca întrepătrundere între operă și oratoriu, ulterior devenind creație lirică -, autorul amplifică genul, pregătind sintezele scenice semnate de Alban Berg.

În opera expresionistă predomină tragedia, compozitorii abordând la nivelul tematicii subiecte încărcate de semnificații din universul antic sau biblic, tratate fie prin accentuarea elementelor conturate în Romantism și favorizate în sec. XX – singurătatea, viziunea de coșmar, disperarea, isteria (*Salomeea*, *Elektra* de Richard Strauss) – fie într-o manieră grandioasă, filosofică (*Moses und Aaron* de Arnold Schönberg). În același timp, sesizăm trecerea bruscă de la imaginea lui Arnold Schönberg - în cadrul operei bufe *Von Heute auf Morgen* - asupra societății moderne tratată superficial, la tragediile personajelor lui Alban Berg din *Wozzeck* și *Lulu* – victime ale ororilor războiului – , simboluri ale unei lumi degradate, aflată în descompunere, în neputința de a se salva.

La nivelul limbajului, în prima jumătate a secolului XX, dezvoltarea gândirii muzicale și a tehnicilor de compoziție dezvăluie interacțiunea mai multor direcții – unele cu caracter novator, altele de continuare a tradiției – dar ambele grupări au originea în criza de sistem și de concepție estetică provocată de Romantismul târziu prin Richard Wagner și tonalitatea cromatizată. Ca o continuare firească, soluții de rezolvare a acestei crize au determinat configurarea a două sisteme intonaționale antagoniste: *serialismul* și *tonalitatea lărgită*. Opțiunile stilistice diferite au fost determinate, pe de o parte, de modificarea percepției asupra disonanței, iar pe de altă parte, de sensibilitatea compozitorului aflat în căutarea unor structuri noi, care să corespundă din punct de vedere tehnic și estetic, unei anumite situații expresive.

II. 2.2.1. Expresionismul tonal postromantic

Dacă *Salomeea*, inspirată din piesa lui **Oscar Wilde**, dezvoltă un episod biblic renumit, iar *Elektra*, tragedia lui Hoffmannsthal, preluată din Antichitate – ambele, drame simfonice cu voci, fiind transformate prin îngroșarea elementelor cu inflexiuni în zona patologicului –, transpunerea sonoră a acestora a șocat publicul prin contrastele uimitoare dintre paginile lirice în limbaj diatonic și cele dramatice, intens cromatice, atingând zona atonalului. Nu lipsesc nici reminiscentele dramei maestrului de la Bayreuth – circulația motivului conducător, prezența arioso-ului - pe fondul cărora se adaugă

lărgirea tonalității, melodiei, armoniei, aparatului orchestral, Strauss preocupându-se în a descrie realist, într-o structură poetică, fiecare moment al acțiunii sau fiecare sentiment al personajelor.

II.2.2.2. Expresionismul atonal și serial

Concentrându-ne atenția asupra monodramei *Erwartung*, trăsăturile expresioniste sunt evidente: concentrarea asupra trăirilor unui personaj nenumit, proiecția celor mai intense emoții, absența oricăror convenții structurale, contrastele violente, textul derulat cu rapiditate. Apropierea ascultătorului de partitură este realizată de Arnold Schönberg prin intermediul textului și al indicațiilor scenice.

Aceste repere își continuă fascinația în *Die glückliche Hand*, unde se realizează o frumoasă corespondență dintre cromatica lui Kandinski și sonoritatea lucrării, particularizată prin nuanțele crescendo-ului și decrescendo-ului schönbergian. De remarcat este că, o dată cu partitura operei *Die glückliche Hand*, elementele structurale se reîntorc în opera lui Schönberg, fiind utilizate frecvent.

Spre deosebire de Arnold Schönberg, Alban Berg nu recurge la monodramă, ci simte nevoia de a-și construi adevărate spectacole de tip postwagnerian, segmentate în acte și scene, care au la bază circulația motivului conducător, într-un limbaj de sinteză, adaptat dramaturgiei diverse. Dacă în cazul lui Schönberg, tematica nu avea o importanță deosebită, în *Wozzeck* și *Lulu* compozitorul recurge la textele unor dramaturgi importanți precum Georg Büchner și Franck Wedekind, pe care le concentrează, preocupându-se de acumularea treptată a tensiunii în caracterizarea personajelor, până la finalul operelor.

La nivelul limbajului, Alban Berg se preocupă nu numai de sinteza tonal – atonal – modal ci anticipă serialismul dodecafonic, aspect care, în perioada de compunere a operei *Wozzeck*, se consolida în lucrările vieneze.

Tehnica serială aplicată de Arnold Schönberg în *Von Heute auf Morgen* și *Moses und Aaron*, cunoaște punctul culminant în *Lulu*, capodoperă a teatrului muzical. Alban Berg extinde conceptul de vocalitate în opera sa, vocea fiind supusă nu numai declamației ritmice, ci unor modalități de expresie diverse. Ne referim în acest sens la pasajele în

tehnica belcanto-ului din *Lulu*, care alternează cu *Sprechgesang*, *Sprechstimme*, vorbire mată și curentă.

II.2.2.3. O incursiune din perspectivă psihologică în teatrul liric expresionist

Reținem că deși autorii s-au axat pe același gen, au apărut deosebiri cu privire la tratarea nuanțelor tematice: dezechilibrul, nevroza, grotescul, crima. Mai mult decât atât, în evidențierea sonoră a subiectelor, au optat pentru procedee diferite de limbaj, îndreptându-se fie asupra cromatismului extins, tonalității lărgite (*Salomeea*, *Elektra*) sau atonalismului din *Erwartung*. Realizarea excepțională, împlinirea expresionismului muzical o întâlnim în *Wozzeck*-ul lui Alban Berg, deoarece autorul transpune sonor firul acțiunii într-un limbaj de sinteză: tonal-modal-serial. În viziunea integratoare a capodoperei scenice se întrepătrund subiectivismul cu realismul, iar tensiunea capătă profunzime, situându-se ca un punct de reper între patosul, caracterul extravertit, forțele psihice dezlănțuite în *Salomeea*, *Elektra* și atitudinea introvertită, caracterul abstract din *Erwartung*-ul lui Arnold Schönberg. Observăm așadar că singurătatea manifestată într-o formă nevrotică în operele postromantice, sau exprimată printr-un singur personaj în monodramă, devine, în *Wozzeck*, tragedia unei lumi. Ea se coboară treptat, din universul mitului în lumea reală, amintindu-ne că ideea devastatoare a lui Friedrich Nietzsche despre *morala stăpânilor și a sclavilor* – impregnată în conștiința umanității la începutul secolului XX – se transformă, diferențierile între ales și umil devenind abia perceptibile în drumul lor către moarte.

CAP. III OPERA EXPRESIONISTĂ ÎN LIMBA GERMANĂ

III.1. SALOMEEA de RICHARD STRAUSS

III.1.1. Aspecte semantice ale subiectului

Opera *Salomeea* de *Richard Strauss*, având la bază piesa omonimă a lui *Oscar Wilde*, evocă un scandal al vieții muzicale de la începutul acestui secol. Nici până în ziua de astăzi literatura de specialitate și opinia generală a lumii muzicale n-au spulberat ambiguitatea valorică, nereușind să formuleze un punct de vedere pozitiv, general acceptat.

Deși episodul biblic al *Salomeei* este arhicunoscut, fiind preluat chiar de pictori religioși, în varianta lui *Oscar Wilde* acest subiect este tratat prin exagerarea unor realități specifice epocii, evidențiindu-se caracterul decadent, mai ales prin accentuarea până la paroxism a laturii erotice.

Dacă am urmări în detaliu piesa lui Wilde, inflexiunile, aluziile sale, asocierile de idei, descoperind chiar resursele psihanalizei, vom observa că Strauss utilizează textul selectiv, îi reconstruiește dramaturgia. Totodată compune o muzică dominată de gradații, contraste, simboluri, care se va dovedi a fi mai mult expresionistă decât romantică.

Lucrarea este o dramă muzicală ce conține un singur act, structurat în patru scene inegale sub aspectul dimensiunilor. Personajele care participă la acțiunea operei sunt: *Irod Antipa*, tetrarh al Galileii (tenor); *Irodiada*, soția lui (mezzo-soprană); *Salomeea*, fiica ei (soprană); *Jockanaan* (Ioan - bariton); *Narraboth*, un tânăr căpitan sirian (tenor); oameni din popor, soldați, sclavi. Acțiunea se desfășoară în Galileea, în jurul anului 30 d. Hr.

III.1.2 Dramaturgia muzicală

În evoluția muzicii de operă post-wagneriene, *Salomeea* reprezintă un stadiu important, încadrându-se într-un gen pe care criticii germani l-au intitulat *Literaturoper*. Însemna renunțarea la un libret în versuri în favoarea unuia în proză, modalitate prin care se concretizau cu claritate problemele sociale și morale ale epocii. Libretul în proză astfel înscris în operă, nu în serviciul realismului dar sub masca simbolismului aparținând lui Maurice Maeterlinck și a ușurinței poetice a lui Oscar Wilde în modul de a trata povestea Irodiadei, îl ajută pe Richard Strauss să adopte o estetică modernistă, care va fi ulterior generalizată.

ROLUL SIMBOLIC ȘI SIMFONIC AL MOTIVELOR

Am constatat că, asemeni lui Wagner, care, în *Tristan și Isolda*, evită literaturizarea în complexitatea tratării motivului muzical, tot astfel Strauss în *Salomeea* evoluează o tehnică a transformărilor de context, adeseori mai concludentă decât structura liberă, poemătică, simfonizată a formei bazată pe variație.

III.1.3. Elemente de limbaj

ASPECTE ALE RITMULUI ȘI ALE TEMPORALITĂȚII

În această secțiune a studiului nostru ne oprim asupra expresivității ritmului muzical sub toate aspectele sale: *formule ritmice particulare*, *schimbări* și *oscilații agogice*.

La **nivelul tempoului**, oscilațiile se datorează în primul rând schimbărilor de atitudine a personajelor în desfășurarea acțiunii, dar și concepției muzicale a compozitorului în legătură cu dramaturgia textului, care presupune schimbare de decor, de atmosferă, de personaj.

Marea diversitate a aspectelor ritmice și de construcție a timpului muzical are o influență decisivă asupra caracterului fragmentar, liber, aparent improvizatoric al desfășurării sonore. Chiar dacă expresivitatea ritmului și a tempo-urilor a fost întotdeauna un element fundamental al limbajului muzical în numere, considerăm că în opera *Salomeea*, deși nu avem delimitări în numere precise, schimbările la care ne-am referit ajung la un punct culminant al virtuozității lor.

OBSERVAȚII ANALITICE ASUPRA ARMONIEI

În opera *Salomeea*, Richard Strauss realizează o echivalare muzicală a subiectului în spiritul unui programatism descriptiv prin urmărirea pas cu pas a acțiunii, provocând totodată decalaje temporale spre trecut - cu rol de evocare, spre viitor - cu rol anticipativ.

Pe parcursul desfășurării muzicii sunt combinate trei sisteme de organizare sonoră: **tonalitatea diatonică** de tip clasic, **tonalitatea cromatică, lărgită**, de tip *postromantic* și **dodecafonie liberă**. Aceste sisteme sunt folosite în scopuri expresive, având funcție simbolică.

Dacă armonia diatonică de tip consonant îl particularizează totdeauna pe Ioan, armonia cromatică va compune majoritatea scenelor și relațiilor dintre personaje, personificând-o cu precădere pe Salomeea cu întreaga sa aspirație, neliniște, dorință.

Desfășurarea discursului muzical al operei *Salomeea* are o mobilitate armonică ieșită din comun. Însă Richard Strauss a rămas permanent atașat de noțiunea de tonalitate, utilizând politonalitatea, chiar dodecafonie atonală în scopuri expresive și în zone limitate. Din analiza armonică elaborată rezultă o muzică de spiritualitate romantică, a

cărei evoluție procesuală ne surprinde de la momente echilibrate la culminații pregnante, adevărate strigăte expresioniste.

EXPRESIVITATEA MELODICĂ ȘI TIMBRALĂ

Richard Strauss utilizează procedee de modelare a limbajului muzical în sens programatic, realizând o echivalare a elementelor extramuzicale (sunete, forme, culori, lumini) într-un mod direct, fără a subînțelege sentimentele compozitorului vis-à-vis de ele prin intervale și direcția lor, registre, timbre, densități sonore.

Realizarea acestor analize a vizat relația dintre textul poetic și linia melodică. Deși raportul dintre cuvânt și sunet ar părea să constituie dificultatea esențială a operei, totuși, aceeași problemă este prezentă în abordarea oricărui gen de muzică vocală. În operă, intervine însă un factor nou, esențial, și anume acțiunea care se desfășoară pe scenă. În elaborarea și reprezentarea unei opere, dificultățile constau în a satisface în același timp cerințele muzicii, ale cuvântului și ale acțiunii scenice, în așa fel încât aceste elemente să contribuie la realizarea acțiunii dramatice (spre deosebire de divergențele de opinie ale compozitorilor înaintași despre subordonarea muzicii cuvântului sau cuvântului muzicii).

ORCHESTRAȚIA

La nivelul culorilor sonore, compozitorul Richard Strauss desfășoară în opera *Salomeea* un proces de simbolizare a limbajului muzical. Astfel, dragostea curată a lui Narraboth este sugerată de timbrele flautului și oboiului, gravitatea misiunii și eroismul lui Jokanaan de alămuri și tutti orchestral, dinamica stărilor sufletești trăite de Salomeea este personificată de fluiditatea scriiturii corzilor și lemnelor. Această tehnică anticipă leitmotivica timbrală din muzica secolului al XX-lea.

III.1.4. Forma muzicală

Richard Strauss, preluând elemente de concepție wagneriană în genul de operă, abordează în lucrările sale forma dramaturgică, ce însemna renunțarea la un principiu tradițional al *numerelor închise* (arii, duete, coruri, etc.) și afirmarea unei permanente dezvoltări tematice.

Chiar dacă opera *Salomeea* este concepută într-un act împărțit în patru scene, structură formală ce pare la prima vedere foarte clară, în urma analizei detaliate am ajuns la concluzia că discursul muzical sub aspectul articulării temporale este fragmentat în extrem, mai mult, scenele delimitate nu reprezintă repere formale sigure.

La nivelul general al formei remarcăm o structură clar elaborată, ce poate fi evidențiată în relația dintre planul tonal al scenei I și concepția generală a lucrării. Dacă în scena I delimitarea secțiunilor este marcată de relații armonice la semiton (*do# ~ re ~ do# ~ Do# ~ Do*), finalul lucrării prezintă în succesiune două cadențe armonice respectând schema primei scene: prima în *Do #* semnificând triumful Salomeei asupra lui Ioan, chiar dacă reușește să obțină doar capul lui însângerat, a doua, după o desfășurare cromatică liberă, în *do minor*, sugerând implacabilitatea destinului și sentimentul tragic general al lucrării.

III.2. ELEKTRA de RICHARD STRAUSS

III.2.1. Aspecte semantice ale subiectului

Prima întâlnire dintre compozitorul german și poetul Hugo von Hofmannsthal nu a fost dintre cele mai reușite. Inițial, poetul vienez spera ca maestrul să compună muzica unui balet. Fiind refuzat de compozitor, libretistul își îndreaptă atenția asupra tragediilor grecești care erau reluate în diverse teatre la începutul secolului XX. Preocupat de subiectele grecești, de psihologia maladivă a tragediilor, scriitorul este surprins să descopere absența purității Greciei clasice convenționale. Libretistul se confruntă, astfel, cu *viziunea lui Nietzsche despre o Grece demonică, ale cărei păcate, uri și pasiuni pătate de sânge și oprite de legi dăduseră naștere tragediei*³.

Spre deosebire de *Salomeea* lui Oscar Wilde, *Elektra* lui Hofmannsthal atinge apogeul demenței prin cuvintele anormale ce exprimă chinul sau dorința teribilă de a-i ucide pe Klytemnestra și pe Egist.

Pentru montarea acestei drame legendare, petrecută în anul 1500 î.e.n., Strauss dorea atât crearea unor imagini scenice, cât și muzicale *exacte și realiste*. În acest sens, elimină orice rol vorbit din textul lui Hugo von Hofmannsthal. Prezentată într-un singur

³ Tuchmann, Barbara– *Trufașa citadelă*, Ed. Politică, București, 1977, p. 430.

act, opera durează două ore fără întrerupere, timp în care Elektra rămâne în scenă permanent.

III.2.2. Dramaturgia muzicală

Poate fi segmentată în două părți în funcție de clarificările tonale și dramaturgice, deși atât modulația dintre tonalități – *re minor* și *Do major* –, cât și personajele care evoluează în discurs împreună cu motivele lor aferente sunt elemente comune ambelor diviziuni. La nivelul dramaturgiei personajelor principale există o deosebire. Partea întâi este concentrată asupra evoluției eroilor – *Elektra*, *Chrysothemis*, *Klytemnestra* – către un punct culminant, protagonistă dezvăluind mamei adevărul crud și dureros: Klytemnestra va fi ucisă pentru răzbunarea morții tatălui, aducând astfel în palat liniștea. Partea a II-a este marcată de eliminarea Klytemnestrei din discurs și de apariția lui Orest, care participă în derularea acțiunii alături de ceilalți protagoniști.

ROLUL SIMBOLIC ȘI SIMFONIC AL MOTIVELOR

Prin analiza motivelor, am observat importanța procesului de variație și dezvoltare a tuturor entităților sonore prin procedee tradiționale de lărgire sau concentrare motivică, segmentare, acumulare secvențială în contextul derulării momentelor principale ale acțiunii și particularităților din evoluția propriu-zisă a dramaturgiei personajelor.

III.2.3. Elemente de limbaj

ASPECTE ALE RITMULUI ȘI TEMPORALITĂȚII

Se cuvine să precizăm că mijlocul prin care sunt reprezentate stări (echilibru - dezechilibru), atitudini (acceptare - respingere), trăsături fizice și psihice ale personajelor, temperamentele acestora, este ritmul. Am observat totodată că ritmul are un rol nu numai **descriptiv**, ci și **anticipativ**.

La nivel metric, modificările se produc în urma apariției unui personaj sau revenirii acestuia în discurs, în relație cu prozodia (încadrarea accentelor sau a silabelor cuvintelor într-o măsură), în funcție de dramaturgia sentimentelor eroilor sau datorită modificării acțiunii propriu-zise.

În desfășurarea sonoră a partiturii există o mobilitate permanentă a indicațiilor compozitorului, atât sub aspect metric, dar și agogic. Prin urmare ne-am axat doar asupra

momentelor semnificative care, în corelație cu textul, oferă o percepție mai clară asupra dramaturgiei.

OBSERVAȚII ANALITICE ASUPRA ARMONIEI

Ca și în opera *Salomeea*, Richard Strauss imaginează în *Elektra* o echivalare muzicală a subiectului prin urmărirea gradată a acțiunii.

În acest caz, prin intermediul mijloacelor armonice sunt descrise momente ale libretului, personaje și relațiile dintre acestea, atitudini, stări, sentimente.

Din analiza partiturii, am observat că sonoritatea evoluează de la diatonism și pasaje armonice consonante, până la zone intens cromatice, atonale. Utilizate în scopuri expresive, aceste sisteme de organizare sonoră au funcție simbolică.

Armonia tonală particularizează invocarea tatălui în stările de veghe ale Elektrei, sentimentul de libertate manifestat de Chrysothemis, fragmente din aparițiile sonore ale lui Orest și moartea lui Aegisth. Armonia cromatică este evidențiată în evoluția psihologică a stărilor de conflict ale protagonistei - de la depresie, agitație la furie și demență - în coșmarul Klytemnestrei, în condamnarea Elektrei de către servitoare. Cromatismul extins, pășind pragul atonalismului, îl întâlnim în anumite pasaje din monologurile Elektrei, dar mai ales în punctul culminant al partiturii: moartea Klytemnestrei.

EXPRESIVITATEA MELODICĂ

Cu ajutorul elementelor de fonologie, legate de sonoritatea cuvântului și de retorică, sunt marcate prin muzică sensurile afirmativ, exclamativ și interogativ sau de culminație ale textului.

III.2.4. Forma muzicală

Am constatat că analiza partiturii *Elektra* la nivel structural devine posibilă respectând anumite criterii: derularea momentelor acțiunii, apariția și evoluția dramaturgică a personajelor privite în paralel cu repere de clarificare tonală, contrastul agogic, dinamic și de tempo, apariția unor motive noi, prezența interludiilor orchestrale cu rol de concluzie, de tranziție sau de ilustrare a acțiunii.

Din analiza partiturii am constatat câteva aspecte de ordin semantic, sonor, dramaturgic și structural.

Asemeni operei *Salomeea*, tragedia muzicală *Elektra* apare ca evocarea unui subiect istoric prezentat într-o concepție modernă. Într-un studiu al tragediei clasice, tratată în viziune avangardistă, William Mann remarcă legătura directă dintre abordarea psihologică a Elektrei de către Hugo von Hofmannsthal și teoriile lui Sigmund Freud.

Compozitorul însuși oferă un posibil răspuns în finalul partiturii după versurile rostite de Elektra – și în această oră sunt flacăra vieții și focul meu mistuie întunericul lumii. Prin dansul răzbunării și al bucuriei, durerea a fost eliberată, până atunci înăbușită în setea de răzbunare.

La nivel structural, în derularea momentelor am observat că fiecare secțiune și subsecțiune aduce atât elemente ritmice, melodice sau motivice noi, dar și procedee inedite de variație, de prelucrare a materialului anterior. Partea a II-a se constituie ca un ecou al primei părți, prin reluarea motivelor într-o ipostază transformată, fără realizarea unei reprize propriu-zise.

Din punct de vedere sonor, opera *Elektra* de Richard Strauss este un reper ce marchează finalul Romantismului târziu și începutul Expresionismului prin sinteza modalităților de scriitură: tonalitate lărgită, suspensii tonale, cromatism extins, momente inedite armonice, care anticipă atonalismul liber din *Erwartung* (Arnold Schönberg) și *Wozzeck* (Alban Berg).

III.3. ERWARTUNG de ARNOLD SCHÖNBERG

Pornind de la rezumatul cercetărilor lui **Philippe Albèra**, înțelegem că atmosfera tensionată din *Erwartung* nu se dezvoltă pe baza corespondenței tradiționale stabilită treptat dintre text și sonoritate. Tentativele de a degaja structurile motivice sau intervalice recurente, deduse din analize statistice (Jean Maegaard, 1972) sau structurale (Carl Dalhaus), diminuează complexitatea relațiilor și raționalizează structurile compoziționale. Desigur, aceste analize pot localiza anumite pasaje din partitură, așa cum am constatat anterior, din sinteza unor observații generale realizate de Ovidiu Varga. Dar coerența unei opere, *ce aparține unui coșmar* provine dintr-o analiză care-și propune - la fel ca în psihanaliză - să raporteze dezordinea aparentă a unui discurs, unei coerențe subiacente.

În acest caz, pentru muzician, inconștientul se încarnează în figuri care ne trimit la sentimente precise și la impulsuri definite.

Reținem că această monodramă, care împinge până la limitele extreme principiul non-repetiției unei idei muzicale, ajungând la atematism, este prima creație declarată din istoria muzicii cu un conținut esențialmente psihanalitic.

La nivelul asocierii dintre limbaj și expresie, polifonia complexă conduce la condensarea visului, derulându-se ca transpunere a subiectivității în scriitură și formă muzicală. Motivele și liniile melodice nu se limitează doar la suprastructură, ci le regăsim în toată textura muzicală. Ele conțin un anumit melos romantic în contururi, în inflexiuni și în incipituri, dar sunt inventate dintr-un impuls expresiv.

Chiar dacă Schönberg evită orice repetiție, în scopul de a garanta autenticitatea expresivă a fiecărui moment și a fiecărei idei, acestea nu provin dintr-o necesitate formală exterioară, diferitele figuri melodice încadrându-se într-un travaliu misterios și imens al variației.

III.4. *DIE GLÜCKLICHE HAND* de ARNOLD SCHÖNBERG

Înțelegând prin ansamblul sincretic totalitatea modalităților scenice subordonate muzicii, Arnold Schönberg concepea, în *Die glückliche Hand*, o artă a reprezentării mișcărilor interioare, unde efectul artistic devenea indisociabil efectului psihic.

Întrepătrunderile dintre culoare și sunet, teoriile marcând descinderea în subconștient, căutările în direcția unei noi gramatici sonore reprezintă doar câteva aspecte care l-au călăuzit pe Arnold Schönberg în realizarea dramei muzicale introvertite.

Un alt element important al sincretismului introvertit schönbergian este textul, care nu se prezintă sub forma unui libret propriu-zis, compozitorul urmărind în sinteză momente semnificative ale unui univers straniu, irațional, transformat într-un pretext al monologurilor încifrate, prin prezența elementului suprareal, ce conține misterul inconștientului. În acest sens, concepe un subiect erotic impregnat de simboluri filozofice, conturate pe două planuri. Ne referim la amestecul dintre indicațiile scenografice (lumini, culori, proiecții, cadre) și detaliile unui text cu sens ambiguu (intrigă umbrită, construcții grotești, încrucișări de paradoxuri, inserții de fantastic rece și descarnat), ce creează o pastă eterogenă. Aceasta este interpretată ca proiecție a

inconștientului pentru planul secund al cuvintelor segmentate, ce însoțesc linia vocală a protagonistului (bărbatul, spirit supus unei drame dedusă din conjuncturi simple în aparență, complicându-se prin accentuarea sentimentului de angoasă, într-un teatru static, unde tăcerea este mai importantă decât rostirea) surprins în exprimarea unor stări, sentimente, atitudini contrastante (uimire, bucurie, beatitudine, singurătate, disperare) legate de relația imaginară cu femeia ideală.

În concluzie audiția și înțelegerea acestei lucrări presupune depășirea unui prag psihologic, a unor discrepante realizate intenționat – sunetul brut – autonom, ce contrastează uneori cu expresia încărcată de simboluri a textului, și cu tonurile delicate aplicate în dégradé-uri subtile – pentru că pictorul muzician încurajează o sinestezie a sensurilor, favorizând în *Die glückliche Hand* percepția globală a artelor.

III.5. *WOZZECK* de ALBAN BERG

Fascinat de scrierile lui **Sigmund Freud**, pictura lui **Oskar Kokoschka**, deschis către literatura scriitorilor reprezentativi ai timpului (**Henrik Ibsen**, **August Strindberg**, **Frank Wedekind**), dar și spre muzica lui **Robert Schumann**, **Richard Wagner**, **Gustav Mahler**, cunoscut în calitate de analist al compoziției proprii, Alban Berg, deși a fost călăuzit de mentorul său Arnold Schönberg în descoperirea tehnicilor novatoare de limbaj, se distinge în contextul triadei vieneze prin aplecarea către un conținut sonor liric, de esență postromantică, surprinzător evidențiat chiar în lucrările din perioada serial dodecafonică. S-a impus astfel în conștiința receptorului ca un spirit creator de sinteză, de mare rafinament.

Ne propunem să precizăm câteva aspecte ale dramaturgiei și limbajului unei capodopere de o teatralitate extraordinară – *Wozzeck* – ce a inclus fundamentele tradiției lirice a genului și în care extrema noutate produce un impact frapant după aproape un secol de la creație. Mai mult decât atât, am realizat o abordare sintetică asupra materialului bibliografic universal amplu (Th. W. Adorno, Mosco Carner, Jean Pierre Jouve și Michel Fano, Alban Berg) și românesc (Doru Popovici, Grigore Constantinescu, Ovidiu Varga, Ada Brumaru, Roman Vlad) destinat descifrării operei, oprindu-ne în special la comentariile relevante ale Valentinei Sandu-Dediu, pe care le-am corelat cu

observațiile actuale ale unor critici: Philippe Albèra și Michel Imberty, în scopul de a reliefa importanța concepției lui Alban Berg asupra genului, compozitorul oferindu-ne un model pentru creațiile scenice viitoare.

Deși numeroși exegeți ai creației bergiene au urmărit cu interes modalitatea în care compozitorul – din dorința de a nu depinde exclusiv de text și de a concentra până la esență expresia dedusă din simbioza dramaturgiei teatrale și sonore (construcție, timbralitate-limbaj) – a conceput opera prin adoptarea și adaptarea în sinteză a structurilor tradiționale caracteristice muzicii instrumental-simfonice, în muzicologia contemporană există opinii controversate cu privire la acest aspect.

Michel Imberty și Philippe Albèra comentează în scrierile lor publicate recent legătura dintre structura unei scene și conținutul ei extramuzical, meditănd asupra următoarelor întrebări: Forma este gratuită sau relativ gratuită? Ce înțelegem de fapt gândindu-ne la tipul de reflectare prin muzică?

În viziunea lui Philippe Albèra, arhitecturile tradiționale, savante sau populare, condensează forme expresive în interiorul structurii lor, înscriindu-se astfel în construcția dramaturgică generală, ce permite muzicii să devină semnificativă teatral, fiind total autonomă și contrastantă cu estetica imitației propusă de Igor Stravinski în formulele scenice stilizate.

Reținem că această creație scenică de anvergură se distinge prin construcții elaborate în detaliu, ce relaționează cu funcția anumitor înălțimi sau acorduri, cu planul leitmotivelor, cu modalitățile diverse de exprimare vocală și sinteza limbajului armonic (tonal-modal-serial) până la simbolistica instrumentelor sau a numerelor. Expresivitatea bergiană se naște din această acumulare de structuri și semnificații, în care muzica și teatrul formează un tot unitar.

Deși Alban Berg este reprezentantul spațiului componistic austro-german – realitate dovedită prin rigoarea construcției generale și detaliate a lucrărilor, prin importanța acordată fiecărui element de natură sonoră sau teatrală – sincretismul propus în opera *Wozzeck* are valoare universală dincolo de cadrul istoric și estetic al Expresionismului, influențând pe alte coordonate spectacole din prima jumătate a secolului XX, ce aparțin unor creatori din culturi muzicale diverse.

III.6. LULU de ALBAN BERG

Deși spectacolul *Lulu* pare fragmentat prin intervenția momentelor cantabile, prin inserțiile muzicii de divertisment, lucrarea capătă unitate la nivelul corespondenței dintre libretul în care se urmăresc din aproape-n aproape etapele decăderii lui *Lulu* și elementele de micro- sau macrostructură, unde leit-motivele se înlănțuie în forme sau genuri instrumentale de tradiție (Actul I – sonată, Actul II – rondo, Actul III – temă cu variațiuni).

Un alt aspect, ce demonstrează unitatea acestei partituri, este reluarea cu scop dramaturgic a unor momente muzicale. Ne referim la utilizarea valsului englez în actele I și III, autorul dorind să evidențieze jovialitatea, frivolitatea sau chiar aparenta stare de inconștiență a acestui personaj, iar pe de altă parte, menționăm apelul la cântecul lui *Lulu* în actele II și III, prin care ni se dezvăluie stările de reflecție, de conștientizare a dramei protagonistei.

În sprijinul ideii de unitate, remarcăm însăși realizarea unei formule de teatru liric, adaptată limbajului serial, aplicat de compozitor la nivelul întregii muzici. Prin relația strânsă dintre modificările survenite la nivelul seriilor folosite pentru a sublinia un leit-motiv sau o idee legată de dramaturgia unui personaj, compozitorul ne demonstrează că în această creație problema se definește nu numai prin modul cum poate fi organizat un sens muzical, ci cum organizarea poate să atingă un sens

CAP. IV

INFLUENȚE ALE OPEREI EXPRESIONISTE ASUPRA ALTOR CREAȚII DE GEN

IV.1. INFLUENȚE ALE OPEREI EXPRESIONISTE ÎN CULTURA MUZICALĂ RUSĂ

IV. 1. 1. Tendințe expresioniste în opera lui Igor Stravinski

Reținem că din acel *stille barbaro* dezvăluit în *Petrușka*, *Pasărea de foc*, *Sacre du printemps*, creații realizate prin apelul la forța telurică a folclorului, la virtualitățile expresive din zone îndepărtate, ale ritualului, la importanța citatului sau elementului de joc, Stravinski transferă în genurile scenice hibride un expresionism diluat, în care păstrează factura asimetrică, limbajul modal, culorile timbrale distorsionate și amestecate voit nepotrivit, în relație cu eterogenitatea libretelor – poveste burlescă (*Renard*) sau

poveste cu tâlc (*Histoire du soldat*), cu scopul de a obține efecte surprinzătoare, de ironie, șarjă, parodie, comedie și grotesc.

IV.1.2. Tendințe expresioniste în opera lui Serghei Prokofiev

La prima vedere, legătura dintre Igor Stravinski și Serghei Prokofiev în domeniul liric ar părea aproape imposibil de realizat datorită concepției diferite a celor doi compozitori asupra sincretismului. Dacă Stravinski abordează opera în accepțiune de gen scenic hibrid, de dimensiuni reduse, apropiat de balet din punct de vedere structural, Serghei Prokofiev este un continuator al dramaturgiei operei romantice, prin desfășurarea spectacolului pe spații mai largi, prin diversitatea tematică a libretelor (istorie, psihanaliză, viața cotidiană), autorul apelând și la pelicula cinematografică pentru a oferi un plus de realism creațiilor dramatice.

Situată între tradiție și inovație, creația scenică a lui **Serghei Prokofiev** se caracterizează prin cantabilitate cu nuanțe lirice, dramatice sau ironice. Conține și sugestii expresioniste, deduse din dramaturgia libretelor, cu transformări, îngroșări ale psihologiei personajelor din universul freudian sau al *commediei dell'arte*.

IV.1.3. Tendințe expresioniste în opera lui Dmitri Șostakovici

Dacă în spectacolele sale Stravinski evidențiază sonor imagini amestecate din lumea fantastică a legendei sau basmului în manieră ironică, satirică, iar Prokofiev se îndreaptă spre teatrul realist sau simbolist, Șostakovici culminează cu dramaturgia absurdului în *Nasul*, concentrându-se asupra psihologiei personajului feminin dezvăluit în ipostaze neconvenționale din *Lady Macbeth în Mțensk*. Pentru ilustrarea muzicală a unui libret de asemenea calibru, Șostakovici avea nevoie de o realitate îngroșată, după modelul oferit de Alban Berg, alături de valorificarea resurselor epopeei naționale pe linia lui Mussorgski, aspecte ce apropie această lucrare ca atmosferă, dar și din punct de vedere al limbajului – sinteza tonal-modal-atonal – de expresionismul german, spectacolul devenind un punct de reper nu numai în contextul creației ruse de gen, ci și în domeniul scenic universal.

IV.2. INFLUENȚE ALE OPEREI EXPRESIONISTE ÎN CULTURA MUZICALĂ CEHĂ - LEOŠ JANÁČEK

Impresionant este climatul stilistic general – dedus din atmosfera romantic impresionistă construită pe fondul emoționalității caracterului etnic – din operele *Jenůfa* (1903) sau *Katja Kabanova* (1921), care, prin importanța acordată tradițiilor morave din perspectivă afectiv-psihologică, prin simbolistica personajelor, prin accentuarea laturii pesimist-fataliste a momentelor în derularea acțiunilor, prin finalurile tragice, pregătesc expresionismul de tip nonemoțional din *Cazul Makropoulos*.

IV.3. INFLUENȚE ALE OPEREI EXPRESIONISTE ÎN CULTURA MUZICALĂ MAGHIARĂ - BÉLA BARTÓK

Ambianța expresionistă din opera *Castelul prințului Barbă Albastră* este dedusă din conținutul tensionat al libretului, din anormalitatea personajelor, din conducerea lentă a acțiunii spre finalul fatal și, parțial, din sonoritate. Este cazul introducerii orchestrale, ce se impune printr-o sonoritate diatonică simplă, cu profil descendent, creând o impresie ce evoluează treptat de la static la auster spre sumbru.

Integrând *Castelul prințului Barbă Albastră* în contextul scenic central și vest-european (Debussy, Dukas, Janáček), am încercat să demonstrăm expresionismul dedus pe linia îngroșării simbolurilor de factură romantic-impresionistă pe fondul structurilor muzicale tipic bartókiene.

IV.4. INFLUENȚE ALE OPEREI EXPRESIONISTE ÎN CULTURA MUZICALĂ ITALIANĂ – LUIGI DALLAPICCOLA

Dacă din punct de vedere tematic, accentuarea realității conduce la o emoționalitate profundă – o prelungire a expresiei romantice situată înafara oricărui patetism – la nivel muzical, deși autorii creează asemănări până la similitudini cu expresionismul german, acestea apar estompate, pe fondul cantabilității și lirismului italian. Este maniera unor compozitori precum Luigi Dallapiccola sau Goffredo Petrassi, de a construi în operele lor (*Zbor de noapte* sau *Morte dell’Aria*) un expresionism de intenție lirică.

IV.5. INFLUENȚE ALE OPEREI EXPRESIONISTE ÎN CULTURA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Prezența expresionismului în muzica românească din primele decenii ale secolului XX nu mai constituie o noutate grație cercetărilor minuțioase aparținând muzicologului **Clemansa Liliana Firca**. Studiul *Rezonanțe ale esteticii expresionismului în creația muzicală românească*, capitolele dedicate în volumele *Direcții în muzica românească (1900-1930)* sau *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică(1900-1940)* au demonstrat viabilitatea acestui fenomen în anumite creații din sfera orchestrală (suita) sau scenică (baletul), ale căror ecouri s-au resimțit parțial și în genul de operă.

Pornind de la observațiile pertinente ale cercetătoarei, am evidențiat adaptarea trăsăturilor curentului european în spațiul scenic românesc din prima jumătate a secolului XX, pe linia realismului exacerbat din *Năpasta* (Sabin Drăgoi, 1927), *O făclie de Paști* (Alexandru Zirra, 1937), alături de influența lui Igor Stravinski cu al său *stille barbaro* prezent voalat în *O noapte furtunoasă* (Paul Constantinescu, 1934), până la particularitățile muzical-dramatice care atestă *expresionismul sublimat* din capodopera *Oedip* (George Enescu, 1931).

CONCLUZII

Deși acest curent s-a încheiat ca etapă istorică în primele decenii ale veacului trecut, ambianța expresionistă o vom regăsi în a doua jumătate a secolului XX în contextul unei valorificări diferite a sincretismului prin transformarea elementelor de factură muzicală și extramuzicală: cor, pantomimă, proiecții de sunet și lumină, etc. Amintim spectacolul total *Soldații* (Bernd Alois Zimmermann, 1965) sau opera *Le Grand Macabre* (György Ligeti, 1996) – o sinteză scenică, în care simbolurile și gestul componistic se amestecă, oferind un sistem novator al corespondențelor dintre muzică și conceptele filosofice de tip existențialist.

Înțelegem că expresionismul scenic, manifestat prin continuitatea unor capodopere din spațiul austro-german (*Salomeea - Elektra – Erwartung - Die glückliche Hand – Wozzeck - Lulu*), cât și prin diversitatea influențelor în creații de gen din alte culturi muzicale, devine, dintr-o realitate controversată a veacului trecut, fundamentul unor spectacole de anvergură din contemporaneitate.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

- *** *Dicționar de filozofie*, București, Editura Politică, 1978.
- *** *Dictionnaire de l'art contemporain*/Raymond Charmet agrégé des lettres, Paris, Larousse, 1965.
- *** *Dicționar de sinonime al limbii române*, București, Editura Academiei, 1982.
- *** *Dicționar enciclopedic al limbii române* (Elena Ciobanu, Magdalena Popescu-Marin, Maria Păun, Zizi Ștefănescu-Goangă, București) Editura „Floarea darurilor”, 1998.
- *** *Dicționar enciclopedic de psihiatrie*, București, Editura Medicală, 1987.
- *** *Dicționar de estetică generală*, București, Editura Politică, 1972.
- *** *Dicționar explicativ al limbii române*, București, Editura Academiei, 1975.
- *** *Dicționar francez-român/român-francez*, ediția a 4-a, București, Editura Gramar, 1994.
- *** *Dicționar german-român/român-german*, ediția a 2-a, revăzută și adăugită de Ruth Kisch, H. Mantsch, Greta Klaster Ungureanu, București, Editura Academiei, 1989.
- *** *Le Grand Dictionnaire de la peinture*, traduction et relecture E. Gaune, J. Mely, 1998.
- Benn, Gottfried *Poeme*, traducere de Ștefan Augustin Doinaș și Virgil Nemoianu, Editura Univers, 1973.
- Bergson, Henri *L'évolution créatrice*, Paris, Presse universitaire de France, 1991.
- Cassou, Cf. Jean *Panorama des arts plastiques contemporaines*,

Paris, Gallimard, 1960.

- Chevalier, Jean,
Gherbrant, Alain *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura Artemis, București, 1994.
- Croce, Benedetto *Estetica*, trad. în românește de Dumitru Trencă, Editura Univers, 1970.
- Crohmâlniceanu, Ovidiu *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, București, 1971.
- Micheli, Mario de *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968.
- Nysse, Gregoire de *La création de l'homme*, Paris, 1944.
- Evseev, Ivan *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999.
- Friedan, Betty *Der Weiblichkeitswashn oder die Mystifizierung der Frau (Tulburări psihice sau mistificarea femeii)*, Hamburg, Rawohl Verlag GmbH, 1966.
- Gilbert, Katharine Everett,
Kuhn, Helmut *Istoria esteticii*, ediție revăzută și adăugită, în românește de Sorin Mărculescu, prefață de Titus Mocanu, Editura Meridiane, București, 1972.
- Grigorescu, Dan *Expresionismul*, Editura Meridiane, București, 1969.
- Hanslick, Eduard *Vom Musikalisch – Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst von Dr. Ed. Hanslick*, Weisbaden, Ed. Breitkoff und Härtel, 1966.
- Hofmann, Werner *Fundamentele artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1977.
- Hofmannsthal, von Hugo *Femeia fără umbră*, cu o prefață despre proza lui Hugo von Hofmannsthal, selecție și traducere de Ion Roman, Editura Univers, București, 2000.

- Jung, Carl Gustav *La vie symbolique: Psychologie et la vie religieuse*, Traduit del'allemand par Claude Maillard et Pflieger-Maillard, Paris, Albin Michel, 1989.
- Jung, Carl Gustav *L'Homme et ses symboles*, Paris, 1964.
- Kreitler, Hans,
Kreitler Schulamith *Psychology of the Arts*, Durham N. C. Duke University Pres, 1978.
- Laffont, Bompiano *Dictionnaire des personages litteraires, et dramatiques de tous les temps et tout les pays; Poésie, Théâtre, Musique*, Paris, Edition de Dictionnaires et Encyclopedies, 1963.
- Rider, Jaques le *Modernite viennoise et crises de l'identite*, Paris, 1990, traducere de Magda Jeanrenaud, Iași, 1995.
- Lukács, Georg *Estetica* (vol. I), în românește de Eugen Filotti și Aurora M. Nasta, ediție îngrijită de Petru Vaida, Editura Meridiane, București, 1972.
- Marino, Adrian *Dicționar de idei literare*, vol. I, , Editura Eminescu, București, 1973.
- Marino, Adrian *Modern, modernism, modernitate*, Editura Eminescu, București, 1969.
- Martini, Fritz *Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent*, Editura Univers, București, 1972.
- Papu, Edgar *Despre stiluri*, București, Editura Eminescu, București, 1986.
- Pavel Amelia *Expresionismul și premisele sale*, Editura Meridiane, București, 1978.
- Prut, Constantin *Dicționar de artă modernă*, Editura Albatros, București, 1982.
- Read, Cf. Herbert *Histoire de la Peinture Moderne*, Editions L'Arcade, Bruxelles, 1960.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw *Istoria esteticii*, vol. IV, traducere de Sorin

- Trackl, Georg *Metamorfozele răului*, Editura Univers, București, 2000.
- Tuchman, W. Barbara *Trufașa citadelă*, Editura Politică, București, 1977.
- Vianu, Tudor *Expresionismul în Fragmente moderne*, Editura Meridiane, București, 1972.
- Zamfirescu, Ion *Istoria universală a teatrului*, vol. IV, Editura Aius, Craiova, 2004.

BIBLIOGRAFIE MUZICOLOGICĂ

- *** *Dictionary of contemporary music*, Ed. John Vinton, E. P. Dutton & co., Inc., New York, 1974.
- *** *Dictionnaire de la Musique. Science de la musique. Formes, Techniques, Instruments*, vol. I, II, sous la direction de Marc Honegger, Bordas, 1976.
- *** *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
- *** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neuarbeitete Ausgabe*, Sachteil 3, Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar, 1995.
- *** *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, Paris, 1959.
- *** *Encyclopedia della spettacolo*, fondata de Silvia d'Amico, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1961.
- *** *Grove's – Dictionary of music and musicians*, fifth edition by Eric Blom, 1966.
- *** *Larousse. Dicționar de mari muzicieni*, sub coordonarea lui Antoine Goléa și Marc Vignal, Univers Enciclopedic, București, 2000.
- *** *Opera: Composers. Works. Performers*, editor

Sigfried Neef – Cologne: Konemann Verlagsgesellschaft, c. 2000.

- *** *The New Oxford History of Music*, vol. X, The Modern Age (1890-1960), Oxford University Press, 1974.
- *** *Une Encyclopédie pour XX e siècle*, vol. I, Musique du XX e siècle sous la direction de Jean Jaques Nattiez, Editeur Original: Giulio Einaudi; Editore, s. p. a. Turin 2001, Actes Sud 2003, pour la traduction français.
- *** *Enesciana I, La personnalité artistique de G. Enesco*, Travaux de la Première Session scientifique du Centre d'Etudes „G. Enescu”, Bucarest, 19 sept. 1973, Editura Academiei, București, 1976.
- *** *Enesciana II-III G. Enesco, musicien complexe*, Editura Academiei, 1981. Falk, Julien, *Technique de la musique atonale*, Ed. Musicales, Alphonse Leduc, Paris, 1959.
- Adorno, W. Theodor *Philosophie de la nouvelle musique*, Ed. Gallimard, Paris, 1979.
- Albèra, Philippe *Le mithe et l'inconscient* în „Musique du XX e siècle” sous la direction de J. J. Nattiez, vol. I, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003
- Albèra, Philippe *Les crises et les contradictions de l'opéra*, în „Musique une Encyclopédie pour XX e siècle” sous la direction de J. J. Nattiez, vol. 1, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003
- Albèra, Philippe *L'inconscient individuel et l'inconscient collectif* în „Musiques du XX e siècle” sous la direction de J. J. Nattiez, vol. 3, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003
- Albèra, Philippe *L'Opéra* în „Musique du XX-ème siècle” sous la

- diréction de Jean Jacques Nattiez, Editeur Original: Giulio Einaudi Editore, s.p. a. Turin, 2001, Actes Sud, 2003, pour le traduction français
- Alexandrescu, Romeo *Claude Debussy*, Editura Muzicală, București, 1967.
 - Alexandrescu, Romeo *Paul Dukas*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971.
 - Antokoletz, Elliot *Twentieth Century Music*, Prentice Hall Englewood Cliffs, New Jersey, 1992.
 - Arzoiu, Ruxandra *Opera de cameră românească*, Editura Muzicală, București, 2002.
 - Barraqué, Jean *Debussy* (Edition revue et mise à jour par François Lesure), Editions de Seuil, 1994.
 - Bártok, Béla *Scrisori I*. Ediție îngrijită și adnotată de Ferenc Lazló. Traducerea textelor – Gemma Zinveliu. Prefață de Zeno Vancea, Editura Kriterion, București, 1976.
 - Bentoiu, Pascal *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984.
 - Bentoiu, Pascal *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975.
 - Bentoiu, Pascal *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1973.
 - Berger, Wilhelm Georg *Dimensiuni modale*, Editura Muzicală, București, 1972.
 - Boinin, Jean *Musique et la nature*, în *Musique du XXe siècle* sous la diréction de J. J. Nattiez, vol. II, Editeur Original: Giulio Einaudi; Editore, s. p. a. Turin 2001, Actes Sud, 2003 pour la traduction français
 - Boulay, Jean Michel *Monotonicity and Chromatic Dualism in Richard Strauss's Salome*, diss. University of British Columbia, 1992.

- Boulez, Pierre *Penser la musique aujourd'hui*, Editions Gonthier, 1963.
- Boulez, Pierre *Stravinski demeure*, „Musique en jeu”, nr. 4, 1971.
- Brumaru, Ada *Alban Berg și disimularea atitudinilor romantice*, în *Studii de muzicologie*, nr. XX, Editura Muzicală, București, 1987
- Buciu, Dan *Elemente de scriitură modală*, Editura Muzicală, București, 1988.
- Bughici, Dumitru *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1974.
- Carpantier, Alejo *Întâlniri cu muzica*, Editura Muzicală, București, 1991.
- Cezar, Corneliu *Introducere în sonologie*, Editura Muzicală, București, 1984.
- Chailley, Jacques *Traité historique d'analyse musicale*, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1964.
- Chailley, Jacques *40 000 ani de muzică*, Editura Muzicală, București, 1967.
- Ciomac, Emanoil *Viața și opera lui Richard Wagner*, Editura Muzicală, București, 1987.
- Collaer, Paul *La musique moderne*, Editions meddens, Bruxelles, 1963.
- Constantinescu, Grigore *Cântecul lui Orfeu*, Editura Muzicală, București, 1979.
- Constantinescu, Grigore *Splendorile operei. Dicționar de teatru liric*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995.
- Cosma, Lazăr Octavian *Oedipul enescian*, Editura Muzicală, București, 1967.
- Cosma, Lazăr Octavian *Opera românească. Privire istorică asupra creației lirico-dramatice*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1984.

- Cosma, Mihai *Opera în România privită în contextul european*, Editura Muzicală, București, 2001.
- Danielevici, I. *Șostakovici*, Editura Muzicală, București, 1960.
- Debussy, Claude *Domnul Croche antidiletant*, Editura Muzicală, București, 1966.
- Dalhaus, Carl *Schönberg und anderere gesammelte Aufsätze zur neuen Musik*; Mainz, 1978, Eng. trans. Enlarged, 1987.
- Druskin, Mihail *Igor Stravinski*, Leipzig, Verlag, 1976.
- Dumesnil, René *L'Opéra et l'opéra comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.
- Duțică, Gheorghe,
Vasiliiu, Laura *Structură-Funcționalitate-Formă: Perspective contemporane în analiza fenomenului muzical*, Editura Artes, Iași, 1999.
- Eimert, Herbert *Lehrbuch Zwölfttechnik*, Ed. Breitkopf & Härtel (Wiesbaden), 1966, trad. rom. Sabin Păutza, text litografiat la Universitatea de Arte „G. Enescu”, Iași.
- Eisikovitz, Max *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1976.
- Firca, Clemansa Liliana *Direcții în muzica românească (1900-1930)*, Editura Muzicală, București, 1964.
- Firca, Clemansa Liliana *Elemente expresioniste în opera «Cazul Makropoulos» de Leoš Janáček*, în *Studii de muzicologie*, vol. XX, București, 1982.
- Firca, Clemansa Liliana *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002
- Firca, Clemansa Liliana *Principii și perspective ale arhitectonicii muzicale*

- la Leoš Janáček, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria *Teatru, muzică, cinematografie*, tom 16, nr. 1/1969, Editura Academiei, București.
- Firca, Clemansa Liliana *Realizări și deziderate în analiza muzicală românească contemporană*, în „Revista Muzica”, nr. 8, 1973.
 - Firca, Clemansa Liliana *Rezonanțe ale esteticii expresionismului în creația muzicală românească*, vol. I, II, în „Studii și cercetări de istoria artei”, seria „Teatru, muzică, cinematografie”, București, nr. 1, 1970, nr. 2, 1973.
 - Firca, Gheorghe *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura Muzicală, București, 1966.
 - Firca, Gheorghe *Structuri și funcții în armonia modală*, Editura Muzicală, București, 1988.
 - Fleming, William *Arte și idei*, Editura Meridiane, București, 1983.
 - Forte, Allen *The Structure of Atonal Music*, New Haven and London University Press, 1973.
 - Freitag, Eberhard *Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Ed. Rowohlt, Hamburg, 1973.
 - Fulea, Micaela Cananica *Heterofoniile din «Oedip» ca expresie a categoriei paradoxale dintre același și altfel*, în Simpozionul Internațional de Muzicologie George Enescu 2001, Editura Institutului Cultural Român, București, 2005.
 - Gheciu, Radu *Melpomene, Erato, Euterpe, sau Cum s-a născut opera din tragedie*, Editura Eminescu, București, 1990.
 - Goléa, Antoine *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1987.
 - Gawlas, Jan *Principalele direcții ale tehnicii compoziționale*

- contemporane*, Katowice, 1963, trad. rom. de I. Tiba, text litografiat Universitatea de Arte „G. Enescu”, Iași.
- Gregor, Dellin Martin *Richard Wagner: Sein leben, Sein Werk, Sein Jahrhundert*, München, R. Piper und Co., Verlag, 1980.
 - Herman, Vasile *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Editura Muzicală, București, 1977.
 - Hermand, Jost *Musikalischer Expressionismus*, Beredte, 1991
 - Hoffman, Alfred *Drumul operei*, Editura Muzicală, București, 1960.
 - Iliuț, Vasile *De la Wagner la contemporani*, vol. I, *Muzica germană și austriacă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, Editura Muzicală, București, 1992.
 - Jaroslav, Seda *Leoš Janáček*, Editura Muzicală, București, 1961.
 - Klaiber, Rudolf *Handbuch der Oper*, Bosse-Verlog, 1966.
 - Krause, Ernst *Oper A-Z: ein Opernführer*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1981.
 - Krause, Ernst *Richard Strauss*, Editura Muzicală, București, 1965.
 - Leibowitz, René *L'évolution de la musique: De la Bach à Schönberg*, Paris, Editions Correa, 1951.
 - Leibowitz, René *Schönberg*, Paris, Editions du Seuil, 1962.
 - Leichtentritt, Hugo *Music, History and Ideas*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.
 - Lerescu, Sorin *Teatrul instrumental*, Editura Fundației «România de Măine», București, 2001.
 - Maegaard, Jean *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Copenhague, Hansen, 1972.
 - Manolache, Laura *Amurgul Evului tonal: conceptele consonanță-disonanță de la antagonism la complementaritate*, Editura Muzicală, București, 2001.

- Marnat, Marcel *Stravinski*, Paris, Seuil, 1995.
- Martin, George *A companion to twentieth-century opera*, London, «Victor Gollancz», 1980.
- Michell, David *The Language of Modern Music*, London, 1963.
- Milhaud, Darius *Notes sous la musique*, Juillard, Paris, 1949.
- Murphy, Erin *Tonality and Form in Salome*, Cambridge, 1989.
- Nemescu, Octavian *Serialismul vienez și consecințele sale asupra muzicii secolului XX*, Revista „Muzica”, nr.4/1997.
- Pascu, George,
Boțocan, Melania *Carte de istoria muzicii*, vol. II, Iași, Editura Vasiliana, '98, 2003.
- Poirier, Alain *L'expressionisme et la musique*, Paris, 1995.
- Popovici, Doru *Introducere în opera contemporană*, Editura Facla, București, 1974.
- Popovici, Doru *Scurte însemnări despre opera expresionistă vieneză*, în „Muzica”, nr. 4, București, 1979.
- Puffett, Derrick *The Berg Companion*, Cambridge, 1989.
- Rațiu, Adrian *Opera contemporană*, în Revista „Muzica”, nr. 4, București, 1968
- Rădulescu, Nicolae *Sabin V. Drăgoi*, Editura Muzicală, București, 1971.
- Rolland, Romain *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Librairie Hachette, 1962.
- Rostand, Claude *Richard Strauss. L'Homme et son oeuvre*, Paris, Editions Seghers, 1964.
- Roy, Jean *Francis Poulenc*, Editions Legers, Paris, 1964.
- Sandu-Dediu, Valentina *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1997.
- Sandu-Dediu, Valentina *Repere numerice, literale și muzicale în limbajul*

- componistic al lui Alban Berg*, în Revista „Muzica”, nr. 4, București, 1990.
- Sandu-Dediu, Valentina *Wozzeck – Profeție și împlinire*, Editura Muzicală, București, 1991.
 - Sbârcea, George *Giacomo Puccini, viața și opera*, Editura Muzicală, București, 1966.
 - Scholes, Percy A. *The Oxford Companion to Music*, Tenth Edition, London, Oxford University Press, 1970.
 - Schönberg, Arnold *Fundamentele compoziției muzicale*, traducere și adaptare de Neonila Negură și Alexandru Hrubaru, Editura Institutului Național pentru Societatea și Cultura Română, Iași, 1998.
 - Schönberg, Arnold *La composition à douze sons, rév. „Polyphonie”*, nr. 4, Ed. Richard Masse, Paris, 1950.
 - Schönberg, Arnold *Structural function of harmony*, Revised Edition with Correction, Edited by Leonard Stein, London, Ernest Benn Limited, 1969.
 - Schönberg, Arnold *Style and Idea* (selected writings of Arnold Schönberg), Ed. Leonard Stein Faber & Faber, London, 1975.
 - Schönberg-Busoni et Schönberg-Kandinski *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, J. Hachl-Koch, Salzburg-Vienne, Residenz; trad. fr. Correspondances, Genève, Contrechamps, 1995.
 - Stravinski, Igor *Poetica muzicală*, Editura Muzicală, București, 1967.
 - Stuckenschmidt, H. Hans *La musique du XX e siècle*, texte français de Gaston Duchet – Suchaux et Poulle Druilhe, Paris, Hachette, 1969.
 - Terényi, Ede *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Media

Musica, Cluj-Napoca, 2001.

- Theodoru-Petecel, Despina *Simboluri arhaice în opera «Oedip»: lumina și strigătul*, în „George Enescu în perspectivă contemporană”, Editura Institutului Cultural Român, București, 2005.
- Timaru, Valentin *Ansamblul muzical și arta scriiturii pentru diversele sale ipostaze*, Editura Institutului Biblic «Emanuel», Oradea, 1999.
- Timaru, Valentin *Compendiu de forme și analize muzicale*, Universitatea Transilvania din Brașov, Facultatea de Muzică, 1997.
- Tomescu, Vasile *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967.
- Țăranu, Cornel *Elemente de stilistică muzicală*, (sec. XX), Conservatorul «G. Dima», Cluj-Napoca, 1981.
- Vancea, Zeno *Creația muzicală românească sec. XIX-XX*, vol. II, București, Editura Muzicală, 1978.
- Varga, Ovidiu *Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1981.
- Varga, Ovidiu *Quo vadis musica? Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu*, Editura Muzicală, București, 1983.
- Vasiliu, Laura *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Ed. „Artes”, 2002.
- Vasiliu, Laura *Formele libere în creația muzicală europeană din primele decenii ale secolului XX*, în vol. *Structură. Funcționalitate. Formă* (Perspective contemporane în analiza fenomenului muzical) de Gheorghe Duțică și Laura Vasiliu, Ed. „Artes”, Universitatea de Arte „G. Enescu”, Iași, 1999.
- Vasiliu, Laura *Structură și formă în muzica atonală* în vol.

- Structură. Funcționalitate. Formă* (Perspective contemporane în analiza fenomenului muzical) de Gheorghe Duțică și Laura Vasiliu, Ed. „Artes”, Universitatea de Arte „G. Enescu”, Iași, 1999.
- Vieru, Anatol *Cartea modurilor*, Editura Muzicală, București, 1980.
 - Vieru, Anatol *Însemnări la «O noapte furtunoasă» de Paul Constantinescu*, în Revista „Muzica”, București, nr. 3, 1956.
 - Vlad, Roman *Istoria dodecafoniei*, ediție îngrijită și adăugită, studiu, note și comentarii de Viorel Munteanu, Editura Național, 1998.
 - Vlad, Roman *Recitind «Sărbătoarea primăverii», de Igor Stravinski*, ediție îngrijită și adăugită, studiu, note și comentarii de Viorel Munteanu, Editura Național, 1998.
 - Vlad, Roman *Stravinski*, traducere din limba italiană de E. Costescu, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967.
 - Voiculescu, Dan *Fluctuația tempo-ului în opera «Oedip» de George Enescu*, în *Studii de muzicologie 2001-2003*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2005.
 - Voiculescu, Lucian *George Enescu și opera sa Oedip*, E.S.P.L.A., București, 1956.
 - Wagner, Richard *Opera și drama*, traducere de Liviu Rusu și Bucur Stănescu, Editura Muzicală, București, 1983.
 - Webern, Anton *Calea spre muzica nouă*, prefață și traducere Mircea Bejinariu, Editura Muzicală, București, 1988.

PARTITURI

- Bartók, Béla *Castelul prințului Barbă-Albastră*, op. 11, operă într-un act, reducere pentru voce și pian, Editura Muzica, Moscova, 1969.
- Berg, Alban *Wozzeck*, operă în trei acte și cinci tablouri, Editura Muzica, Leningrad, 1977.
- Berg, Alban *Lulu*, Oper in drei Akten nach den Tragödien „Erdgeist” Und „Büchse der Pandora” von Franck Wedekind, Klavierauszug mit Gesang von Erwin Stein, 1979.
- Constantinescu, Paul *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, Reducție pentru voce și pian, Editura muzicală, București, 1958.
- Dallapiccola, Luigi *Volo di notte*, Oper in einem Akt, Viena, Universal Edition.
- Debussy, Claude *Pelléas et Mélisande*, operă în 5 acte, 15 tablouri, după drama lui Maurice Maeterlinck, reducere pentru voce și pian, Editura „Muzica”, Moscova, 1973.
- Drăgoi, Sabin *Năpasta*. Dramă muzicală în 3 acte după piesa lui I.L.Caragiale. Reducție voce-pian, Editura Muzicală, București, 1961
- Enescu, George *Oedip*, tragedie lirică în 3 acte și 5 tablouri, Reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală, București, 1965.
- Puccini, Giacomo *Turandot*, dramă în 3 acte și 5 tablouri, Reducție voce-pian, Editura „Muzica”, Leningrad, 1980
- Ravel, Maurice *Ora spaniolă*, operă comică într-un act, transcripție pentru voce și pian de autor, Editura „Muzica”, Moscova, 1976.
- Schönberg, Arnold *Die glückliche Hand. Drama mit Musik*, op. 18,

Klavierauszug mit Gesang für zwei Klaviere zu vier Händen, Universal Edition by Eduard Steuermann, 1951.

- Schönberg, Arnold *Erwartung* (Monodram) op. 17, Dichtung von Marie Pappenheim, Klavierauszug (Eduard Steuermann) Universal Edition, 1950.
- Strauss, Richard *Elektra*, Tragödie in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal op. 58, Klavierauszug von Carl Besl, Boosey and Hawker LTD, London, 1943.
- Strauss, Richard *Salome*, op. 54, Musik-Drama in einem Aufzug nach Oscar Wilde, gleichnamiger Dichtung, Klavieraufzug mit deutsch-englischem Text von Otto Singer, Fürstner Musik verlag, Mainz, 1987.
- Stravinski, Igor *Histoire du soldat*, Iași, Atelierul de multiplicare al Universității „G. Enescu”, 1995.
- Stravinski, Igor *Persefona*, Melodramă în trei părți de André Gide. Reducție pentru voce și pian, Editura „Muzica”, Moscova, 1979.
- Stravinski, Igor *Renard*, Reinecke burleske in einem Akt, Verlag „Musik”, Moskau, 1973.
- Șostakovici, Dmitri *Katerina Izmailova*, Editura „Muzica”, Moscova, 1982.
- Șostakovici, Dmitri *Nasul*, operă în 3 acte și 10 tablouri, Editura „Muzica”, Moscova, 1981.
- Zirra, Alexandru *Alexandru Lăpușneanu*, Operă în trei acte: Reducție voce-pian; Atelierul de multiplicare al Universității „G. Enescu”, 2005.
- Wagner, Richard *Tristan und Isolde*, Klavierauszug mit Text, Leipzig, Edition Peters, 1968.
- Weill, Kurt *Aufstieg und Fall de Stadt Mahagonny*. Oper in drei

Akten. Text von Bertholt Brecht, Klavierauszug von
Norbert Gingold, Leipzig, Peters, 1975.

BIBLIOGRAFIE ELECTRONICĂ

- <http://dexonline.ro/>
- <http://wikipedia.org/>
- <http://imdb.com/>
- <http://www.dolmetsch.com>
- <http://www.inkpot.com>
- <http://rogerreynolds.com>
- <http://www.scena.org/>
- <http://www.olats.org/>
- <http://www.bbc.co.uk/musik/profiles/>
- <http://www.bernardp.dsl.pipex.com>
- http://www.acmi.net.au/AIC/MAGN_REC_CHRON.html
- <http://www.tlfz.ulaval.co>
- <http://www.domino.kappa.ro>
- <http://www.universitymusicedition.com>
- <http://www.mcescher.com/>