

## Schönberg

de Zeno VANCEA

„formă“ vocală prea bună (a apărut pe scenă cu textele cintecelor... în mapă), în schimb pe Györy Klara, noua achiziție a constănțenilor, am admirat-o fără rezerve mai ales în improvizatiile „stil Urziceanu“ (atenție la pastişare!).

Din întregul concert de muzică ușoară românească s-au impus melodia gravă, *La Pontul Euxin* de Radu Șerban (versuri de Aurel Storin), piesă de rezonanță patriotică, cu ecouri de odă; originala piesă *Doină, fată dulce* de George Grigoriu (textul de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu), o reușită încercare de valorificare a lirismului popular în muzica ușoară; apoi *Romanța crizantemelor* de Henri Mălineanu (versuri de H. Negrin) și *Te-ai născut din spuma mării* de Mișu Iancu (poezia de Sașa Georgescu), două lucrări de efuziune lirică, inspirate, cu o melodică bogată. Piesele vesele, ritmate, sprințare, și-au aflat întrudhiparea în partiturile semnate de Aurel Giroveanu (*Drumuri dobrogene*). Florentin Delmar (*Doi pescăruși dansează*), Andrei Proșteanu (*La Murfatlar*), Temistocle Popa (*Și băieții din Constanța*), Aurel Manolache ș.a. O lucrare elaborată cu știința deplină a armoniei și orchestrației, a realizat compozitorul Laurențiu Profeta (*Pescăruși îmi poartă dorul*), formația Teatrului de revistă *Fantazio* dovedindu-se — ca de altfel de-a lungul întregului spectacol — la înălțimea exigențelor artistice. Recitalul actoricesc al inepuizabililor comici Jean Constantin și Gelu Manolache, precum și evoluțiile pline de fantezie ale ansamblului de balet din partea a doua a reprezentației, au întregit o seară de ținută artistică, elocventă pentru seriozitatea și dăruirea ce caracterizează colectivul din Constanța.

După o vizită de documentare la monumentul roman, *Tropaeum Trajani* de la Adamclisi (aflat în plină restaurare) și după o surprinzătoare întâlnire în comuna Ostrov de pe malul Dunării cu doi excelenți lăutari (violonistul Gheorghe Parnica și acordeonistul Emilian Nedelcu), scurtul popas al delegației Uniunii compozitorilor la *Pontica '74*, a luat sfârșit.

În ciuda eforturilor organizatorilor și a rezultatelor pozitive obținute pînă acum, festivalurile *Pontica* nu dispun de integrala valorificare a resurselor locale. Desigur că principala preocupare de viitor va fi aceea a conturării pregnante a profilului manifestării. Apoi, atragerea unui public permanent în sălile de concert și mai ales, alegerea unui auditoriu avizat la dialogurile cu invitații Uniunilor de creație, astfel ca întâlnirile de lucru să se transforme într-o veritabilă operă de culturalizare a maselor — rămîn în continuare cerințe deschise pe agenda *Ponticelor*.

Manifestare cultural-artistică în plină afirmare, *Pontica '74* a adăugat siragului anual de activități culturale românești de pe litoral, încă o verigă strălucitoare a capacității creatoare a oamenilor de artă de pe meleagurile Dobrogei.

V. KOZANIAN

La 13 septembrie s-au împlinit 100 de ani de la nașterea lui Arnold Schönberg, unul dintre reformatorii cei mai radicali din cîți a cunoscut istoria muzicii, ale cărui inovații în domeniul limbajului muzical și al tehnicii componistice au avut un rol deosebit de însemnat în procesul de dezvoltare a artei sonore din secolul XX.

La o vîrstă cînd impresiile muzicale au un rol hotărîtor asupra procesului de formare a unui viitor compozitor, Schönberg asculta cu multă însuflețire lucrările lui Wagner și Brahms pe care critica muzicală conservatoare, în frunte cu Eduard Hanslik, îi prezenta drept cei doi poli opuși ai muzicii din timpul lor. Cunoșcînd temeinic creația celor doi maeștri, Schönberg nutrea pentru ambii o

Arnold Schönberg s-a născut la 13 septembrie 1874, la Viena, și a murit în anul 1951 la Los Angeles, California. După ce de mic copil începuse să cînte la vioară, la vîrsta de numai opt ani, deși avînd încă puține cunoștințe teoretice însușite ca autodidact, compune deja mici piese. În timpul anilor de liceu, mînat de o pasiune innăscută pentru muzică, asociindu-se cu cîțiva colegi, tînărul Schönberg face în mod regulat muzică de cameră, ceea ce îl stimulează de a scrie cîteva lucrări pentru formația din care făcea parte. Schönberg va urma un studiu mai temeinic abia la vîrsta de 21 ani, cînd ia lecții de contrapunct cu compozitorul Alexander von Zemlinski, polifonia devenind unul din componentele principale ale modului său de exprimare. Schönberg a luptat ani de-a rîndul cu mari dificultăți materiale, trăind la începutul carierei sale din salariul de dirijor al unui cor muncitoresc și din onorariile primite pentru orchestrarea unor piese de muzică ușoară și de operetă. În 1901 este angajat ca dirijor la Berlin al *Cabaretului literar* al lui Wolzogen. În anul 1903 se întoarce la Viena, unde funcționează ca profesor al unei școli libere de muzică. În acești ani întretine legături muzicale cu Gustav Mahler care va fi unul din protectorii săi. Abia după ce unele compoziții ale sale au stîrnit o deosebită vîlvă în cercurile muzicale, Schönberg primește în 1911 postul de profesor de compoziție la *Conservatorul Stern* din Berlin. Neîntîlnind în acest oraș suficientă înțelegere pentru creația sa, el se întoarce la Viena unde trăiește din lecții particulare, avînd numeroși elevi, veniți din toate părțile lumii. La ocuparea Austriei de către Hitler, el pleacă în America, unde ocupă postul de profesor la Universitatea din Boston, apoi pînă la moartea sa cel de director muzical al Universității din California.

admirație egală. În lucrările nepublicate ale tinărului compozitor, scrise pînă în 1897, și anume: două *Cvartete de coarde*, unul în *Do major* și celălalt în *Re major*, câteva piese de pian, influența lui Wagner este încă neînsemnată, stilul acestor lucrări dovedind mai mult înrîurirea muzicii lui Brahms. Dar influența exercitată de către Wagner asupra lui Schönberg, mai ales prin opera *Tristan și Isolda*, nu întârzie să se manifeste, căci stilul lucrărilor imediat următoare, 3 caiete de *Lieduri* (op. 1—3), este caracterizat deja printr-o structură melodică și armonică axată pe cromatism, intensificarea cromatismului avînd drept urmare în lucrările următoare o diferențiere tot mai accentuată a limbajului armonic și lărgirea continuă a cadrului tonal.

În sextetul de coarde *Verklärte Nacht* (*Noapte transfigurată*, op. 4, 1899) stilul din prima perioadă de creație a lui Schönberg este deja pe deplin cristalizat. Caracterul extatic al fondului emoțional, inspirat din poezia *Zwei Menchen* (*Doi oameni*) a lui Richard Dehmel, este tălmăcit printr-o melodie în care, pe lîngă mersul în semitonuri apar în mod frecvent și mari salturi intervalice, de sextă, septimă, octavă, melodia fiind susținută de o succesiune armonică, constînd din înlănțuiri în care abundă acorduri alterate.

Ar fi însă greșit să atribuim stilul intens cromatizat al lui Schönberg exclusiv influenței wagneriene; cromatismul este urmarea unei necesități lăuntrice a compozitorului de a da glas, potrivit înclinațiilor sale temperamentale, unei puternice tensiuni emoționale cu mijloace muzicale corespunzătoare. O astfel de manifestare artistică a fost favorizată de curentul *expresionist* al vremii care în afară de muzică a cuprins literatura (Kafka, Wedekind, Strindberg, Trakl, etc.) și artele plastice deopotrivă (Kokoschka, Klee, etc. etc.).

Înrudirea sextetului *Noapte transfigurată* cu *Tristan* al lui Wagner se datorește și extazului comun ambelor lucrări; acesta va caracteriza și următoarele două compoziții instrumentale ale lui Schönberg și anume oratoriul *Gurrelieder* (în traducere liberă Cîntecele de dragoste ale lui Waldemar) și poemul simfonic *Peléas și Melisande* (1902—1903).

Compus pe versurile poetului danez Jens Peter Jacobsen, oratoriul laic *Gurrelieder* (început în 1900 la Viena și terminat în formă de schiță de pian în 1901 la Berlin), reprezintă una din puținele lucrări ale compozitorului care încă de la prima ei audiere, din 1911 la Viena, s-a bucurat de un mare succes. Acesta s-a datorat atât orchestrației colorate cît și bogăției melodice și rafinamentului armonic, exprimînd cu o forță convingătoare conținutul textului, dragostea regelui Waldemar pentru Tove și durerea sa la moartea iubitei. (vezi ex. 1)

În comparație cu Sextetul, Oratoriul arată o mai densă structură polifonică și în același timp și un procedeu tipic pentru tehnica compozițională a lui Schönberg, continua modificare

Sehr breit.

So laß uns die gol - de - ne Scha - le - lee - ren

ihm, dem mä - ch - tig ver - seh - nen - den. Tod

a temelor, în funcție de conținutul textului, procedeu care va fi aplicat într-o măsură și mai mare în lucrările următoare.

Indemnat de Richard Strauss, scrie o operă pe drama *Peléas și Melisande* a lui Maeterlinck, Schönberg s-a inspirat din această piesă pentru a compune, (fără a ști că Debussy a compus o operă pe baza aceleiași piese) un poem simfonic: deși muzica urmărește în mod strîns desfășurarea psihologică a dramei, lucrarea nu are totuși un caracter programatic, ci unul de muzică așa-zis „absolută“, reprezentînd de fapt o simfonie, inteligibilă și fără cunoașterea dramei lui Maeterlinck.

În această lucrare compozitorul dovedește o măiestrie polifonă unică în felul ei, suprapunînd, acolo unde expresia o cere, cîte trei-patru teme în mod simultan, cum arată și exemplul următor.

Sehr langsam

Melisande

Mellisandes Liebeserwacher

Melisande

Solo Ggn. m. D.

Pelleas

Melisandes Liebeserwachen

După aceste două creații simfonice care pun în mișcare un mare aparat orchestral, ex-ploatînd din plin bogăția combinațiilor timbrale, Schönberg se întoarce la muzica de cameră, în care desenul deține primul față de culoare, componînd în 1904—1905 *Cvartetul în re minor* (op. 7), iar cu 4 ani mai tîrziu, 1907—1908, cel în *fa diez minor* (op. 10).

Structura armonică a *Cvartetului în re minor* — în care cele 4 părți tradiționale sînt legate una de alta, constituind o formă *sonată* de mare amploare — depășește lucrările anterioare; în timp ce acestui cvartet îi este proprie o structură polifonă de mare densitate, cel în *fa diez minor*, are — cel puțin în primele

trei părți — o structură mai mult verticală — acordică. O inovație surprinzătoare o constituie finalul, întrucât celor patru instrumente de coarde li se asociază o voce de sopran, sfârșitul cvartetului reprezentând un lied amplu, pe poezia *Entrückung* (*Extaz*).

În acest final tonalitatea este aproape anulată și ca un semn al marilor prefaceri stilistice, care vor avea loc cu un deceniu mai târziu în creația lui Schönberg în perioada sa serială, structura melodică este bazată pe cele 12 semitonuri ale gamei cromatice, dar fără aplicarea încă a principiilor seriale.

Între cele două Cvartete, în afară de două cicluri de lieduri op. 7 și 8, și un cor (op. 10) Schönberg a compus prima *Simfonie de cameră pentru 15 instrumente* (op. 9 — 1906), folosind mai mult acorduri, de cvartă — care se reflectă și în structura melodică neobișnuită a temei instructive, alcătuită dintr-o succesiune de cvarte ascendente.

*Simfonia de cameră* concepută ca și *Cvartetul în re* și poemul simfonic *Pelléas*, într-o singură parte, prezintă o interesantă inovație formală. Cu scopul unei cit mai organice coeziuni a părților componente — care corespund celor 4 părți ale unei simfonii tradiționale — dezvoltarea temelor din partea reprezentând obișnuitul *Allegro de sonată*, este situată între *Scherzo* și *Adagio* iar *Repriza* cuprinde episoade din aceste două părți.

Liedurile op. 8 (1905) 12 (1906), 14 (1907) 15 (1908) pe care Schönberg le-a scris după *Simfonia de cameră*, se disting printr-un tot mai mare rafinament armonic; în cele 15 lieduri, compuse pe versuri de Stefan George (1908 op. 15), structura acordurilor nu mai poate fi explicită pe baza vechilor principii teoretice. Datorită fondului emoțional, acest ciclu se înrudește cu *Noaptea transfigurată* și *Gurrelieder*; inefabilul fondului expresiv al liedurilor este tălmăcit cu mijloace armonice de o subtilitate fără precedent.

În același an în care a scris liedurile, Schönberg compune și *Trei piese pentru pian* (op. 11) în care, la fel ca și în lucrarea precedentă, tonalitatea este anulată, coeziunea succesiunii de acorduri fiind asigurată doar pe baza citei unei note cu rol de *sensibilă*, prin care se face legătura între acorduri. Drept consecință a acestei extreme libertăți armonice, în locul arcurilor melodice largi ale lucrărilor din anii precedenți, Schönberg operează acum cu motive scurte mereu noi, care nu mai revin în cursul unei piese, compozitorul realizând astfel o construcție sonoră cu caracter *a-tematic*.

Cu cele *Cinci piese pentru orchestră* (op. 16—1909), după perioada de stil cameral, Schönberg revine la bogăția culorilor pe care le oferă uriașul aparat al orchestrei moderne. În cele cinci piese, cea de a treia este cea mai semnificativă, cu o influență importantă asupra dezvoltării viitoare a muzicii, sub aspectul valorificării culorii ca mijloc principal de expresie. Aceasta este piesa intitulată *Farben*

(*Culori*). Schönberg pune aici în practică teoria sa formulată în cunoscutul său tratat de armonie, (elaborat în primă versiune între anii 1909—1911) în care el spune următoarele: „...trebuie să fie posibil ca din aceea dimensiune a sunetului pe care în mod obișnuit o numim culoare (timbru) să formăm succesiuni a căror relații să fie la fel de logice, care ne satisface la melodiile alcătuite din sunete de înălțimi diferite. Se pare că aceasta este o fantezie realizabilă abia în viitor, dar una de care sînt sigur că se va realiza.“ (*Tratat de Armonie*, Universal Edition, Viena Ed. III, 1922 pag. 506).

În același an, Schönberg atacă un gen pînă atunci necultivat de el, anume cel dramatic, compunînd monodrama *Erwartung* (*Așteptarea*) pentru soprană și orchestră, pe un text al scriitoarei Maria Pappenheim. Lucrarea are drept conținut stările psihice ale unei femei care își așteaptă noaptea iubitul la marginea unei păduri. Îngrozită de singurătate și de locul unde se află, spaima ei se accentuează din ce în ce mai mult; rătăcind prin pădure în căutarea celui așteptat, ea se împiedică în timpător de cadavrul acestuia, groaza ei ajungînd la paroxism, la o stare vecină cu nebunia.

Prin această lucrare Schönberg face pentru prima dată în istoria muzicii o incursiune în sferă emoțională care — exceptînd opera *Electra* a lui Richard Strauss — au rămas pînă atunci un domeniu cu totul străin creației muzicale. Un astfel de conținut de sentimente morbide nu putea fi tălmăcit decît cu mijloacele de expresie create de Schönberg. Alternînd recitativul și cîntul *arioso*, punînd execuției vocale probleme tehnice de extremă dificultate, forma muzicală a acestei drame lirice este extrem de liberă, osatura desfășurării muzicale fiind asigurată de un motiv scurt, care revine mereu sub cele mai diverse forme ritmice.

Abia terminată monodrama *Erwartung*, Schönberg scrie o nouă lucrare, aparținînd tot genului dramatic. *Die glückliche Hand* op. 18 (*Mina fericită*) de data aceasta pe un text propriu.

Cele trei personaje ale „dramei“ muzicale, „femeia“, „bărbatul“ și „domnul străin“ fac un schimb de păreri despre dragoste, comentat de un cor vorbit. Stilul muzicii nu diferă de acela al lucrării precedente.

Data fiind forma lor aforistică, cuprinzînd între 9—18 măsuri, cele 6 *piese pentru pian* (op. 19 — 1911) sînt în cel mai evident contrast cu cele două lucrări anterioare în ceea ce privește amploarea formei. Deosebit de caracteristică pentru această lucrare este atomizarea materialului tematic, compozitorul operînd cu motive scurte care nu se repetă, dînd astfel pieselor un caracter vag, sensul lor emoțional fiind greu de sesizat. Ultima piesă este scrisă sub impresia morții lui Gustav Mahler, marele protector al lui Schönberg și dedicată memoriei sale.

În urma celor mai variate moduri de suprapunere a sunetelor, cu un caracter aproape totdeauna disonant, constituind suportul unor linii melodice a căror construcție de extremă libertate, — așa cum arată și exemplele de mai jos (primul, începutul celui de al șaptelea lied op. 15 ; cel de al doilea, un fragment din cântecul *Herzgewächse*).

Sehr langsam

Du lehn-test wi-der ei - ne Sil - ber-wei-de am U - fer;

mit des Fä - chers star - ren spit - zen ums-chirm-test du das haupt dir

Ei - ne Li - lle nur in all dem Flor, bleich und starr  
in ih - rer Krän - klich - keit, rich - tet sich em -  
por ü - ber all dem blatt - ge - vord - nen Leid.

Sehr rasche (ca. 144)

Et - nen wei - ßen Fleck des hel - len.

Man des hüt dem Rück kep.

— abia mai face perceptibilă coeziunea sunetelor din care melodiile sînt alcătuite ; muzica lui Schönberg a ajuns la limita care desparte logicul de arbitrar, un mod de exprimare justificat prin ceea ce compozitorul afirma că s-a născut sub imperiul unui imperativ lăuntric. În 1950, spunea într-o scriere a lui că : „Muzica nu este numai într-un anumit fel un lucru distractiv, dar ea este înainte de toate exprimarea unor idei muzicale ale unui compozitor-poet, ale unui compozitor-gînditor. El trebuie să fie convins despre enfaibilitatea propriei sale fantezii și să creadă în inspirația sa.“

Toate aceste aspecte stilistice arătate mai sus, sînt într-o măsură și mai accentuată caracteristice ciclului de 21 piese pentru declamație și formație camerală, intitulat *Pierrot lunaire*, scris pe poezii de Albert Giraud (traduse în limba germană de O. E. Hartleben).

În această lucrare cîntul este înlocuit cu declamația, care trebuie să urmeze însă desenul fixat de compozitor. Pe cît de liberă este structura melodico-armonică și ritmică a acestor piese, pe atît de riguros sînt construite unele din acestea, scrise în formă de canon, fugă, *passacaglia*, etc.

După ce Schönberg a mai compus în aceeași manieră *Patru cîntece pentru voce și orchestră* (op. 23) el încetează de a mai scrie timp de 9 ani. În acești ani de repaos forțat, el a căutat o ieșire din impas. După cum afirma H. H. Stuckenschmidt în vara anului 1922, Schönberg a confiat muzicologului Iosif Rufer, unul dintre elevii săi, că a găsit o nouă metodă de compoziție, iar într-o scrisoare datînd din 1937, el precizează că, aplicînd această metodă în unele părți ale *Suitei pentru pian*, partea I-a, compusă în 1921, a pornit pe un drum nou. Schönberg afirma că : „Din acest moment am devenit conștient de importanța adevărată a scopului urmărit, unitate și regularitate, spre care am tins mereu în mod subconștient.“

Dîndu-și seama că eliminarea principiilor de construcție, care pînă atunci asigurau muzicii o consistență logică și coerentă, duc inevitabil la dezagregarea formei muzicale, Schönberg a simțit nevoia să stabilească o nouă „ordine“, bazată pe principiul „seriei“.

Afirmînd încă înainte de perioada sa atonal serială că între consonanță și disonanță nu există o diferență calitativă, ci doar una de complexitate, Schönberg a ajuns în lucrările sale seriale la eliminarea oricărei tensiuni.

În timp ce adepții dodecafonismului serial susțin că fenomenul dezagregării tonale este

o urmare firească a procesului de continuă diferențiere a mijloacelor armonice, alți compozitori și teoreticieni (ca de exemplu Hindemith, în lucrarea sa: *Unterweisung im Tonsatz — Îndrumare în compoziție*), pornind de la fenomenul armonicelor, susține necesitatea stabilirii unei ierarhii între sunete, pe plan orizontal și vertical.

În timp ce Josef Rufer, elevul lui Schönberg, afirmă că: „Necesitatea de a înlocui tonalitatea rezultă din procesul de continuă împovărare (ce se intensifică de la mijlocul secolului XIX din ce în ce mai mult) a câmpului energetic armonic, organizat pe baza unui centru tonal. Aceasta asigură din ce în ce mai puțin coeziunea desfășurării melodico-liniare, a cărei raportare la o bază armonică tonală întâmpină dificultăți mereu crescînde în măsura în care intervalele melodice se îndepărtează, ducînd la formarea unor rezultate armonice verticale, compuse din 10, 11, 12 sunete.“

Hindemith este de părere (pag. 183 din cartea citată) că „înrudirea sunetelor se bazează pe legi ale naturii, pe structura însăși a materialului sonor și a auzului nostru, și nu pe un raport abstract, matematic al lor. Nu putem anula această înrudire a sunetelor căci oriunde se întîlnesc două sunete, în mod simultan sau în succesiune, această întîlnire determină automat un anumit raport calitativ al intervalului; înlănțuirea unor acorduri sau intervale produce un raport de diferite grade de intensitate, iar aceasta produce în mod inevitabil relații tonale. De aceea, este cu desăvîrșire imposibil de a inventa grupuri de sunete lipsite de astfel de relații. Tonalitatea este o forță ca și forța de atracție a pămîntului; și constatînd că sunetul fundamental al unui acord are o prioritate față de celelalte sunete, din cauza mărimii și a ponderii vibrațiilor sale, ne vom da ușor seama că însăși legea gravitației este aceea care determină locul sunetului fundamental, ca sunetul cel mai adînc, cel de bază al acordului, determinînd în același timp raportarea unui număr oarecare de acorduri pe acest sunet de bază ca cel mai puternic, cel mai potrivit de a servi drept suport.“

Iar relativ la pretinsa libertate a sistemului dodecafonic, Hindemith spune: „Nu este oare ciudat că aceiași compozitori care în privința armoniei proclamau cea mai desăvîrșită libertate — o presupusă libertate care nu este altceva decît drumul pe o fundătură al cărei capăt nu este deocamdată întrezărit de acel ce a intrat în ea — în materie de construcție muzicală sînt robii unui formalism, față de care artificiile neerlandezilor timpurii par nevino-vate jocuri de copii ?

Pentru a nu se produce efecte tonale — prin care ar mai putea rezulta asemănări cu muzica tradițională — sistemul dodecafonic serial interzice în construcția unei teme, repetarea unui sunet înainte ca toate celelalte sunete ale seriei să fi fost folosite. Ceea ce în muzica tradițională a constituit un mijloc

frecvent de a da unor teme prin repetata revenire a aceluiași sunet, un caracter emoțional este interzis în sistemul serial.

În timp ce în polifonia unor compozitori din secolul nostru ca Bartók, Hindemith, Enescu, cu toată libertatea pe care melodiile suprapuse o au în desfășurarea lor, se ține seama de rezultatul vertical al vocilor suprapuse, păstrîndu-se diferența calitativă între consonanță și disonanță, chiar dacă consonanța este numai relativă — în muzica dodecafonică serială, rezultatul vertical are un rol secundar.

Partea cea mai mare a creației lui Schönberg, de la op. 23 pînă la opus 50, este compusă pe baza sistemului dodecafonic-serial, folosit un timp cu o extremă rigurozitate, ulterior însă cu unele concesii, revenind în cîteva lucrări scrise spre sfîrșitul vieții sale la tonalitate (*Odă către Napoleon*, op. 41; *Kol Niche* op. 30), afirmînd că mai pot fi compuse multe lucrări bune în *Do major*.

Cea de a treia perioadă de creație a lui Schönberg cuprinde în afară de mai multe lucrări pentru pian și de muzică de cameră, între care *Suita de pian* op. 25, *Quartetul trei* (op. 30) și *patru* (op. 37) un *Quintet pentru suflători* (op. 26), o *Serenadă pentru solo de bariton și șapte instrumente* (op. 24), piese pentru pian, coruri, un *Concert pentru vioară* (op. 36) și un *Concert pentru pian* op. 42, *Variațiuni pentru orchestră* (op. 43), *Supraviețuitorul din Varșovia pentru recitator, cor și orchestră* (op. 46) și ca încoronare a întregii sale creații, opera cu subiect biblic *Moise și Aron* (neterminată) a cărei primă audiere a avut loc abia după moartea compozitorului.

Muzica dodecafonic-serială nu s-a încheiat cu Schönberg și cu cei doi discipoli mai de seamă ai săi, Alban Berg și Anton von Webern, ci are pînă azi încă numeroși adepți, atît în Germania și Austria ca Bernhard Alois Zimmermann, Wolfgang Fortner, Ernst Krenek, Georg Apostl, în Italia, Luigi Dalla Piccola, Luigi Nonno; în Franța, Pierre Boulez, René Leibowitz, Maurice Leroux, Jean Louis Martin, Jean Barraqué, (pentru a aminti numai numele cele mai cunoscute) cît și în multe alte țări ale lumii. Aici merită a fi arătat, că după ce Stravinski a fost ani de-a rîndul adversarul hotărît al dodecafonomului serial, pînă la urmă a adoptat și el noul sistem de creație.

În România, dodecafonomul a fost adoptat într-o formă mai puțin ortodoxă, deci cu o seamă de libertăți, de Ludovic Feldman, în unele creații și de Wilhelm G. Berger, Doru Popovici, Anatol Vieru și alții.

Fără a reprezenta desigur singurul mod valabil în compoziție pentru viitorii 100 de ani, așa după cum credea Schönberg și exegetul său, filozoful Th. Wiesengrund-Adorno, gîndirea dodecafonic-serială a pus pecetea ei pe o importantă parte a creației muzicale din secolul nostru și este indiscutabil, că sub anumite aspecte ale ei (A. v. Webern) ea a pregătît drumul pentru noile curente avangardiste din zilele noastre.