

ÎN TRE NONSENS ȘI TĂCERE. HÖLDERLIN ÎN CREAȚIA LUI GYÖRGY LIGETI ȘI A LUI GYÖRGY KURTÁG

Drd. IULIA ANDA MOGOȘAN

Colegiul de Muzică „Sigismund Toduță”, Cluj-Napoca



Iulia Anda MOGOȘAN este absolventă a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”, secția muzicologie. Și-a continuat studiile muzicologice, pe rând, la Universitatea din Leipzig și la Universitatea „Martin Luther” din Halle-Wittenberg. Tematica cercetărilor sale muzicologice se concentrează pe muzica românească a celei de-a doua jumătăți a secolului 20 și pe cercetarea filologică a izvoarelor muzicale din secolele 17 și 18. În prezent, este doctorand la Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, având ca temă principală stilul muzicii compozitorului György Kurtág.

REZUMAT

Prietenia care s-a stabilit între György Ligeti și György Kurtág se oglindește în dialogurile muzicale, în comunicările interartistice, în eseuri aniversare, pe care și le dedică reciproc și stau ca mărturie în contextul istoriei muzicii universale. Din climatul muzical maghiar, cele două personalități ne apar ca două caractere opuse. „L-am urmat pe Ligeti toată viața, fără să îl copiez”¹, mărturisește Kurtág. Cu toate că preocupările celor doi au fost similare (întemeierea operei muzicale pe tradiția istoriei, atenția acordată limbii și limbajului, aluziile muzicale și dialogurile interartistice), perspectiva estetică a fiecăruia diferă fundamental. Abordarea poeziilor lui Friedrich Hölderlin, prin *Trei fantezii după Friedrich Hölderlin* de Ligeti și *Hölderlin-Gesänge*, op. 35 de Kurtág, ne oferă o perspectivă paralelă între *ars poetica* specifică ambilor compozitori.

Cuvinte cheie: György Ligeti, György Kurtág, Friedrich Hölderlin, *Trei fantezii după Friedrich Hölderlin* de György Ligeti, *Hölderlin-Gesänge*, op. 35 de György Kurtág

¹ György Kurtág, *Three Interviews and Ligeti Hommages*, ed. Bálint András Varga, University of Rochester Press, 2009, p. 155.

Incursiune în recepția lui Friedrich Hölderlin

Recepția operei poetului Friedrich Hölderlin (1770-1843), contemporan cu Beethoven, Schiller, Hegel, a avut un parcurs sinuos, datorat, pe de o parte, parcursului biografic de „geniu neînțeleș”, care a sfârșit izolat timp de treizeci și șase de ani, luptându-se cu schizofrenia, și, pe de altă parte, capacității pătrunzătoare de abstracție a operei sale, care nu se lasă descifrată cu ușurință. Afilieră la Antichitatea Greacă, împletită cu teologia reformată, simpatia cu Revoluția Franceză, stau de multe ori ca substraturi semantice ale imaginilor poetice inspirate din natură.

Problematizarea limbajului, reabilitarea aforismului literar după Primul Război Mondial, prin reconsiderarea unor scriitori precum Karl Kraus, Franz Kafka, Robert Musil, esențializarea limbajului, ca un act voit, conștient, chiar necesar, au readus opera lui Hölderlin în cercurile literare și filosofice, nu ca simptom al schizofreniei degradante, ci ca o operă în care fragmentarul a lăsat loc unui mod mai puternic de expresie, consecință a disoluției lingvistice – tăcerea.¹

În timpul celui de Al Doilea Război Mondial, Hölderlin a fost adus din nou în lumina reflectoarelor, însă sub o cu totul altă interpretare. Imnurile lui Hölderlin despre *Vaterland* (patria mamă) au devenit embleme naționale ale Regimului Național Socialist,² pentru ca, după război, Hölderlin să fie asociat, din perspectiva spiritului său rebel (a fost excomunicat din cercul clerical), cu spiritul revoluționar.³ Cel care a reabilitat numele lui Hölderlin, în cercul intelectualilor de după al Doilea Război Mondial, a fost esteticianul și filosoful Theodor Wiesegrund Adorno, în analiza *Parataxă: Despre poezia târzie a lui Hölderlin* [*Parataxis: on Hölderlin's Late Poetry*].⁴ Paralelele pe care le-au trasat întâi Adorno, apoi Pierre Bertaux, între poezia lui Hölderlin și muzică au condus la popularizarea operei lui Hölderlin în rândul cercului de compozitori de la Darmstadt.

În analiza sa literară, Adorno, de la care a pornit celebra descriere a lui Hölderlin ca „maestru al gestului lingvistic intermitent”⁵, se oprește asupra modalității de constituire a formei poetice, pe care o asociază cu forma muzicală: „o articulație în termeni de mișcare, de unități discrete, contrastante în cadrul unei unități. O formă subcutanată, o formă compusă literalmente ca în muzică, s-a conturat la Hölderlin, dedesubtul formei arhitectonice la care el a aderat în mod

¹ Juliana Hodkinson, „Aphorisms, fragments and paratactic synthesis: Hölderlin references and compositional style in György Kurtág's ...*quasi una fantasia*...”, în: *Musik & Forskning* 29, Copenhaga, 2004, p. 28.

² Ministerul Culturii a publicat chiar o ediție dedicată special soldaților de pe front, care a cuprins Imnurile sale, așa-numitele *Vaterländische Gesänge* [Cântece patriotice].

³ Pierre Bertaux, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Editura Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969.

⁴ Studiul a fost prezentat la Societatea Hölderlin din Berlin în 1963, și publicat în anul următor în *Die Neue Rundschau*, nr. 75/1, pp. 15-46.

⁵ Theodor Wiesegrund Adorno, *Parataxis. On Hölderlin's Late Poetry*, în: *Notes to Literature*, vol. 2, ed. Rolf Tiedemann, trad. Shierry Weber Nicholsen, p. 119.

deliberat.”¹ Prin aceasta, Adorno stabilește caracterul discursiv-asociativ al formei poeziei lui Hölderlin. Calitatea discretă, fragmentară, a structurii poemelor lui Hölderlin a fost asociată, mai târziu, de Bertaux, cu muzica lui Webern. Bertaux merge mai departe însă cu paralela, găsind un alt numitor comun între Hölderlin și muzica lui Webern: liniștea, tăcerea.

O nouă turnură în recepția operei lui Hölderlin a avut loc odată cu reeditarea critică a operei sale, începând cu anul 1975, de Dietrich Eberhard Sattler, un autodidact pasionat, care, îmbinând devotamentul său față de opera poetică a lui Hölderlin cu talentul de artist plastic, a redat opera lui Hölderlin, pornind de la reinterpretarea surselor primare. Ediția lui Sattler se deosebește de cea precedentă, realizată de Friedrich Beißner, prin abordarea sa artistică, în care manuscrisele-autograf sunt percepute în sine ca o operă grăitoare, în care Sattler descoperă intenția creatoare, de multe ori nedusă la bun sfârșit, fără a încerca finalizarea poemelor incomplete. Caracterul eliptic al poeziilor lui Hölderlin pare uneori a fi datorat unei imperfecte descifrări a manuscrisului, însă altele ilustrează golurile rămase neumplute în pagină, care lasă loc de interpretări multiple.

Trei fantezii după Hölderlin de György Ligeti

Ca reprezentant de seamă al avangardei postbelice, al cărei nucleu spiritual era întruchipat de Școala de la Darmstadt, Ligeti se alătură curentelor emaneate de elita componistică. Perspectiva sa diferă de cea a compozitorilor generației sale, prin constanta și productiva critică față de elementele inovatoare și prin păstrarea, pe termen lung, a preocupărilor personale.

Compus în anul 1982, ciclul *Trei fantezii după Friedrich Hölderlin* este o sinteză, în care inovațiile componistice, textura polifonică imitativă (care, în lucrările de mai mare anvergură au condus către tehnica de micropolifonie), stilul *meccanico* sunt puse în slujba expresivității textului literar. „Cele trei fantezii după Friedrich Hölderlin sunt emoționale, «onomatopeice», supradezvoltate, piese pentru 16 voci (nu micropolifonice!).”² este descrierea sumară pe care o face Ligeti ciclului, accentul fiind pus, așadar, pe strânsa relație, pe care o are muzica față de textul literar.

Piesele au la bază trei poeme de Hölderlin (*Hälfte des Lebens*, *Wenn aus der Ferne...* și *Abendphantasie*), însă textul literar nu este preluat în întregime, ci selectiv,

¹ „[...] an articulation in terms of movements, of discrete contrasting units within a unity. A subcutaneous form, a form literally composed as in music, took shape within Hölderlin beneath the architectonic form to which he deliberately submitted.” În: Theodor Wiesegrund Adorno, *Parataxis. On Hölderlin's Late Poetry*, în: *Notes to Literature*, vol. 2, ed. Rolf Tiedemann, trad. Sherry Weber Nicholsen, p. 130.

² <http://www.allmusic.com/composition/drei-phantasien-nach-friedrich-h%C3%B6lderlin-for-16-voices-mc0002422437> (25 aprilie 2016).

de multe ori pentru a atinge un grad mai înalt de generalitate în ideea poetică. Dacă în prima piesă (*Hälfte des Lebens*) Ligeti renunță doar la două versuri, în a doua fantezie (*Wenn aus der Ferne...*), ne este prezentată o variantă fragmentară a textului, în care, din dimensiunea considerabilă a poemului, sunt extrase câteva momente-cheie, în scopul păstrării ambianței generale de despărțire amoroasă. Cea mai drastică eludare are loc în *Abendphantasie*, a treia piesă, unde Ligeti renunță la prima jumătate a poemului, în care Hölderlin prezintă viața socială a țăranilor, a marinarilor și dificultatea eului liric de integrare în forfota cotidiană, însă păstrează strofele, care prezintă tabloul idilic de seară al naturii, năzuința eului liric însingurat la ideal, care se pierde ca printr-un vis.

O eliminare a textului literar din considerente estetice are loc în prima parte, în *Hälfte des Lebens*, unde Ligeti renunță la două versuri. Cele două strofe ale poemului reprezintă cele două „jumătăți ale vieții”, două jumătăți antitetice, atât în privința conținutului (tabloul viu, colorat al naturii, opus peisajului inert, monocrom), cât și în privința perspectivei eului liric (depărtarea contemplativă din prima strofă este brusc transformată în întrebări retorice, deznădăjduite). Versurile eliminate de Ligeti se află la finalul primei strofe, respectiv înainte de punctul culminant al poemului de la începutul strofei a doua.

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hängen
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
(Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.)

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

La jumătatea vieții

Galben de-atâtea pere
Plin de măcieși se-upleacă
Țărmlul peste lac.
Dulci lebede-și scufundă
Amețite de săruturi
(Capetele
În sfânt cumpătul apei.)

Vai, mie! Flori de unde
Să iau în plină iarnă,
De unde lumina soarelui
Și umbrele pământului?
Zidurile stau
Tăcute, reci, în vânt.
Zornăie cocoșii de tablă.
(Traducere: Corneliu Balla)

Dincolo de perspectiva retorică, în care momentul muzical din punctul culminant al poemului („Vai, mie!”) își găsește o urmare fără „recul” în lipsa celor două versuri, atragem atenția asupra eliminării unei sintagme specifice operei lui Hölderlin: *heilignüchterne Wasser* („sfânt cumpătul apei”). În dramaturgia poetică,

prin această sintagmă substratul semantic dorit de Hölderlin este tănuit – limba, simbolizată prin lebede, se scaldă în ape sacre. Tabloul naturii vii (culorile, apa, pământul, lebedele) este opus imaginii statice de iarnă. Însă mai disonantă este poziția eului poetic în cele două tablouri. Dacă în prima strofă, natura este admirată din depărtare, în toată splendoarea sa, în strofa a doua, absența vieții, monotonia cromatică sunt expuse din perspectiva descurajată a eului lirik. În analiza realizată de Adorno, acest poem este revelator pentru procedeul parataxei – o tehnică literară de juxtapunere asociativă. În acest caz, parataxa este realizată la nivelul macrostructurii: prima strofă se află în relație paratactică față de a doua strofă, deoarece nu există nici un punct de trecere de la tabloul descriptiv, impersonal, al primei strofe, la apariția bruscă, deznădăjduită a eului poetic, în a doua strofă. În această construcție, Adorno observă „calitatea anticlastică, rebeliunea împotriva armoniei. Ceea ce este aliniat sub formă de secvență, lipsit de continuitate, este tot atât de abrupt, pe cât este de cursiv. Meditația își găsește locul între ceea ce este mediat, în loc să fie mijlocită. [...] o nevoie inerentă pentru opusul său.”¹

Excurs interpretativ. Friedrich Hölderlin și Paul Celan

Paralela făcută de filologul germanist Rolf Stelbmann între *Hälfte des Lebens* de Hölderlin și *Tübingen, Jänner* de Celan, prezintă concordanțe la nivelul structurii formale, însă și la nivel de corespondențe terminologice, ca o interpretare făcută de Paul Celan, în versuri, a poemului lui Hölderlin. Paralela dintre cele două poeme începe odată cu titlul: orașul Tübingen, orașul în care Hölderlin s-a autoexilat, în casa tâmplarului Ernst Zimmer, de pe malul Neckar-ului; și *Jänner*, forma populară a lunii ianuarie, care face aluzie la tabloul de iarnă din poemul *Hälfte des Lebens*. Paralelele din poemul lui Celan cu Hölderlin continuă prin apariția cuvântului „Hölderlintürme”, chiar și prin citate din Hölderlin. Cele două citate din poezia lui Celan – pe de o parte „ein / Rätsel ist Rein- / entsprungenes” și, pe de altă parte, „Pallaksch. Pallaksch.” – reprezintă două trimiteri directe la poetul german. Primul citat provine din poezia *Der Rhein*, un imn închinat Rinului, unde stilul literar romantic se prezintă cu abundență de imagini. Al doilea citat, pus de Celan la finalul poemului, ca un moto, între paranteze, reprezintă o imagine a unui Hölderlin deja bolnav, care, în singurătatea sa, imaginează asociativ sensuri unor cuvinte inexistente.

¹ „its anticlastic quality, its rebellion against harmony. What is lined up in sequence, unconnected, is as harsh as it is flowing. The meditation is set within what is mediated instead of bridging it. [...] an inherent need for its opposite.”, în: Theodor Wieselgrund Adorno, *Parataxis. On Hölderlin's Late Poetry*, în: *Notes to Literature*, vol. 2, ed. Rolf Tiedemann, trad. Shierry Weber Nicholsen, p. 133.

Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute,
mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräche er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen
immer-, immer-
zuzu.
(»Pallaksch. Pallaksch«)

Zur Blindheit über-
redete Augen.
Ihre – »ein
Rätsel ist Rein-
entsprungenes« –, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme,
möven-
umschwirrt.
Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:

Pornind de la analogia semantică, analiza lui Rolf Stelbmann ne dezvăluie cele două poeme din prisma problemei limbajului. Imaginea zidurilor neclintite, „fără grai și reci”, opusă prin procedeul de parataxă, steagurilor fluturânde în vânt, este transpusă în poemul de Celan, unde are loc un procedeu de dezmembrare poetică a limbii prin repetiții, inițial, retorice, apoi mecanice, până la punctul culminant, *Pallaksch. Pallaksch*¹. Ultimul vers, format din repetarea cuvântului *Pallaksch*, un cuvânt, al cărui înțeles nimeni nu a reușit să îl descifreze, inventat de Hölderlin în perioada sa de nebunie, este pus între paranteze, asemenea unui moto al întregului poem, care, în ultimă instanță, susține ideea exprimată de Hölderlin în scrisoarea către Susette Gontard, că limba, ca mijloc de comunicare, este „ein großes Überfluss” („un mare exces”).² Cele două perspective ale limbii ilustrate în poezia lui Hölderlin – cuvinte „tăcute”, „lipsite de grai”, pe de o parte, și cuvintele frivole, vulnerabile la bătaia vântului, pe de altă parte, sunt descrise de Paul W. Maloney ca „o parodie sinistră a limbii”, transpusă în exemplu concret, de la retorică, la nonsens, de Celan.³

Plăcerea de a explora substraturile fonetice ale limbii a fost cultivată atât de cei doi poeți, cât și de Ligeti.⁴ Cele *Trei fantezii după Friedrich Hölderlin* sunt scrise

¹ *Pallaksch* este un cuvânt, al cărui înțeles nimeni nu a reușit să îl descifreze, inventat de Hölderlin în perioada sa de nebunie. După ce a părăsit azilul, Hölderlin a trăit tot restul vieții (din 1807 până în 1943) în casa tâmplarului Ernst Friedrich Zimmer, denumită apoi Turnul lui Hölderlin.

² Roman Jakobson, *Selected Writings. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, volumul III, Editura Mouton, Haga, Paris, New York, 1981, p. 437.

³ „eine grausame Parodie der Sprache” în: Rolf Stelbmann, „«Zur Blindheit über-redete Augen» Hölderlins *Hälfte des Lebens* mit Celans *Tübingen, Jänner* als poetologisches Gedicht gelesen”, în: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, ed. Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel, Ulrich Ott, vol. 36, ed. Alfred Kröner, Stuttgart, 1992, p. 223.

⁴ În *Artikulation* (1958), procesul de comunicare stă ca punct de plecare pentru sunetele emise electronic.

într-un contrapunct dens, orientat după momentele cheie ale textului. În prima fantezie, muzica pornește în canon dublu, de la vocile superioare ale corului, înspre vocile inferioare. Asemenea madrigalului renescentist, fiecare nou vers continuă cu un alt parcurs melodic, fiind urmat, în canon, de vocile alăturate. O cezură mică apare la apariția lebedelor, *Ihr holden Schwäne (Voi, lebede grațioase)* – este posibil ca, prin această cezură, Ligeti să atragă atenția asupra simbolului lebedei, care la Hölderlin este asociat cu limbajul. Aici, țesătura contrapunctică este reluată, în mișcare *leggiero*, sugerând mișcarea grațioasă a lebedei, pornind de data aceasta de la vocile de alto, înspre sopran, acumulându-se până la finalul strofei întâi într-un punct culminant *fff tutta la forza. Wie ein Schrei, jedoch in genauer Tonhöhe (Ca un strigăt, totuși cu înălțimi determinate)*. Renunțarea lui Ligeti la ultimele două versuri din strofa întâi ar putea avea, pe de o parte, rolul de a păstra ca punct culminant, între cele două strofe, abundența metaforei *Und trunken von Küssen (Și îmbătate de săruturi)*. Însă pentru Hölderlin, cele două versuri sunt importante, în dramaturgia poemului, prin apariția expresiei *heilig-nüchterne Wasser (apă sacră, sobră)*: simbolul lebedei la Hölderlin, limba, limbajul, care se scldă în ape sfințite, într-o zonă ancestrală, mitică, de nepătruns, este, așadar, lăsat la o parte de Ligeti. Să fie, oare, această omisiune un gest de desacralizare a limbajului?

Dacă în strofa întâi textura muzicală este construită ca o continuă reluare contrapunctic-imitativă, de cele mai multe ori în canon dublu, a câtorva sintagme din versuri, în strofa a doua, parcursul muzical nu mai este atât de unitar. Țesătura polifonică lasă loc momentelor izoritmice, cu puternic accent madrigalesc, ca o efuziune a apariției eului liric. Aici, Ligeti opune paratactic sintaxa polifonică, imitativă, unitară din prima strofă, cu abordarea muzicală a textului după principiul de *Wortmalerei* sau *wordpainting*. Textul „umbrele pământului” este intonat în registrul grav al bașilor, „Zidurile stau (drept)” este atacat în *fff tutta la forza, resoluto*, cu scurte respirații între sunete, unde din unison se desface o cvintă perfectă în registrul acut. În ultimele versuri, accentul muzical cade pe cuvântul *Winde (Vântul)*. Acumularea în stilul *meccanico* (acumularea de sunete, micile variații ritmice, care dau naștere poliritmiilor) ajunge să transforme fonetic chiar și cuvântul în sine – Ligeti notează *allmählich von legato zu non legato übergehen, dabei vom Vokal „e” zu einem neutralen Vokal (treptat treceți de la legato la non legato, totodată [treceți] de la vocala „e” la o vocală neutră) și, mai apoi, Vom neutralen Vokal allmählich zu „he-he-he” (De la vocala neutră, treptat, la „he-he-he”)*, urmând transformarea finală, *dann zu „ke-ke-ke” übergehen. Non legato deutlich artikulieren. (Apoi se trece la „ke-ke-ke”. Non legato articulat clar)*. În acest fel, cuvântul *Winde* este transformat, prin perorație de tip *meccanico*, pentru a fi pregătit următorul cuvânt, *klirren*. Parataxa dintre zidurile neclintite și steagurile în bătaia vântului – respectiv dintre

Aventures (1962) și *Nouvelles Aventures* (1964) întreprind un excurs cutezător în zona metalingvistică, a unei limbi sintetice. Pasiunea lui Ligeti de a crea lumi imaginare a dat naștere anti-operei *Le Grande Macabre* (1974-1977, rev. 1996), plasată în Breughelland, la sfârșitul lumii.

două perspective asupra limbii: limba pietrificată, care nu se lasă modelată, și cuvintele aruncate în vânt, după principiul *verba volant* –, este sugestiv ilustrată de Ligeti prin tehnici specifice madrigalului renascentist.

În *Wenn aus der Ferne*, Ligeti face o selecție apreciabilă din cele treisprezece strofe ale poemului, grupând rezultatul în trei imagini poetice, unite prin muzică: așteptarea nostalgică a iubitei, imaginea naturii, tristețea resemnată, consolatoare. Pentru a ilustra ideea poetică a versurilor, compozitorul folosește o tehnică de superpoziție a vocilor, demarcată atât ca ritm (duratele mari, asociate cu ideea de bază se opune parcursului ritmic în durate mai mici), cât și ca registru (registru grav este reprezentat de cuvintele-cheie, în timp ce în registrul acut versurile se desfășoară nealterat). Astfel, primul tablou este marcat de cuvintele [*wir*] *erwarten; entsetzliche und dunkle Zeit*; [*wir uns*] *gefunden* (așteptăm; răstimpul îngrozitor, întunecat; revedere). Peste acest fundament frugal, se desfășoară versurile *Wenn aus der Ferne, da wir geschieden sind, ich dir noch kennbar bin* (Dacă din depărtare, întrucât suntem despărțiți, îți mai sunt cunoscut). În timp ce vocile superioare ale corului prezintă planul acțiunii concrete a eului poetic, care speră la reîntâlnirea iubitei sale, vocile inferioare rezumă, răzleț, punctul nodal al acțiunii. Ni se dezvăluie, astfel, o încrengătură de sensuri, care pun acțiunea poetică în reflexe schimbătoare de lumină. O răbufnire în amintirile eului liric deschide peisajul naturii: *War's Frühling? War's Sommer?* (Era primăvară? Era vară?). Imaginea păsărilor, a plantelor, vin să contrasteze cu melancolia eului poetic. Compozitorul folosește tabloul naturii, pentru a introduce contrastul și în muzică. Parcursul melodios din prima parte a piesei este opus pregnanței ritmice de tip *meccanico*, păstrând, însă, imitațiile canonice. Odată cu revenirea la amintirea întâlnirilor cu iubita sa, eul liric se întoarce la suspinul dureros, resemnat, al despărțirii: *Ach! Wehe mir! Es waren schöne Zeiten, aber traurige Dämmerung folgte nachher* (Vai, mie! Erau vremuri frumoase, dar au urmat amurguri triste). La fel și muzica, renunțând la contrastul ritmic, alunecă treptat într-un discurs polifonic-imitativ întrețesut, diluat, finalizat pe suspinul prelungit *Ah!* Introspecțiile eului liric sunt exprimate muzical prin țesătura deasă canonică, în *stretto*. Trei sunt opririle izoritmice, când pronunția textului literar să transpară prin polifonia imitativă: primul moment este la *da wir uns ge-(fun...)* [fiindcă ne-am re-(gă...)], o „regăsire” plină de incertitudine, intonată de jumătate din vocile bărbătești, unde pe ultima silabă a textului încă neterminat, (-fun...)[(gă...)], revin valurile canonului; al doilea moment este saltul pe care îl face textul la tema naturii – *War's Frühling? War es Sommer?* [A fost primăvară? A fost vară?], un punct important în cadrul formei; al treilea moment este ultima descriere a mediului înconjurător (*hoher Alleen* [înaltelor alei]), unde, dintre toate vocile, una singură termină de pronunțat cuvântul *Alleen*, celelalte rostesc doar prima silabă, *All*, rezultând o modificare semantică semnificativă a textului literar, în *hoher All* (înaltului tot), o desprindere de spațiul naturii lumești în transcendența universală.

Spre deosebire de primele două piese, unde introspecțiile eului liric, asociate sub formă de parataxă cu tablouri ale naturii, domină discursul muzical

prin concatenări canonice fugate, în *Abendphantasie* (*Fantezie de seară*) predominanța imaginilor din natură generează un discurs muzical euforic, exuberant, abundent. Aici, tehnicile renescentiste de accentuare a textului literar dau naștere la o formă discursivă, în care fiecare nouă idee poetică își găsește o corespondență muzicală plastică. *Maestoso – Più mosso, agitato – ancora più mosso, molto ritmico, tänzerisch-exaltiert – sub. Lento – sub. Più mosso, agitato con fuoco – Hymnisch-grandios – Quasi eco* sunt corespondențele afective și de *tempo* pentru segmentele formei în ultima piesă a ciclului.

Atacurile vocilor vin să dea glas textului literar, însă rolul lor principal este mai cu seamă transfigurarea timbrală, mobilitatea dinamică, fluctuația densității, jocul registrelor. Fiecare nouă sintagmă își modifică structura timbrală, prin intrări sau ieșiri succesive, uneori chiar și pe fiecare silabă, ale celor șaisprezece voci. Dacă textul *Blühet ein Frühling auf!* este descris muzical printr-o săgetare din registrul grav, în cel acut, *unzählig blühen die Rosen* este expus, în imitație *stretto*, păstrând același profil de registre, din grav, înspre acut. Configurațiile izoritmice de tipul *Klangfarbenkomposition* alternează cu scurte tronsoane canonice, în strânsă legătură cu conținutul semantic al textului. Precum în celelalte două fantezii, nu lipsește nici aici momentul de tip *meccanico*, prin valorificarea fonetică, prin repetiție imitativă, a cuvântului *purpurne* (*purpuriu*). Finalul *Fanteziei de seară – Friedlich und heiter ist dann das Alter* (*Pașnică și senină este apoi bătrânețea*) – este ilustrat prin două caractere muzicale contrastante, ca un comentariu muzical, menit să persifleze vârsta senectuții. Caracterul *Hymnisch-grandios*, în care răsună adjectivele „pașnică și senină”, în *fff tutta forza*, este opus gestului de retragere *Quasi eco*, în *pp tenuto*, când este intonat substantivul, „bătrânețea”, căruia îi sunt atribuite adjectivele tocmai articulate. Atitudinea ironică a muzicii față de această asociere este sugerată de intonarea ultimei silabe a cuvântului *heiter* (*senin*) în *pp falsetto*, în registrul acut al vocilor de bas, o întrerupere subită a caracterului *Hymnisch-grandios*, continuată în *pp*, într-o liniștire treptată, până la finalul *morendo poco a poco al niente*.

Hölderlin-Gesänge op. 35, de György Kurtág

Parataxa, ca procedeu organizator de formă, a fost descrisă și de alți cercetători pentru creația lui Kurtág, însă la nivelul formei muzicale, pentru creații pur instrumentale.¹ Cizelarea detaliului, gândirea asociativă, fascinația pentru fragmentar, ni-l prezintă, de această dată pe Kurtág, ca „maestru al gestului intermitent”. Caracterul discontinuu al muzicii sale, în care continuitatea este

¹ Juliana Hodkinson, „Aphorisms, fragments and paratactic synthesis: Hölderlin references and compositional style in György Kurtág's *...quasi una fantasia...*”, în: *Musik & Forskning* 29, Copenhaga, 2004, p. 31.

rezolvată metaforic, prin asociații inedite, pornește adesea de la inspirații fragmentare. Fascinația lui Kurtág pentru fragmentul literar și-a găsit expresia muzicală în *Attila József-Töredékek*, op. 20 (1981) și în *Kafka-Fragmente*, op. 24 (1985-1987). Libertatea de interpretare, pe care o oferă fragmentul, ca produs brut, încă neprelucrat, este un teritoriu captivant pentru compozitor: „[Fragmentul] este exact opusul lui «nou-nouț». Fie știu exact ceea ce doresc, fie nu am nici o idee, până la punctul în care nici măcar nu găsesc cuvinte ca să îl descriu. Îmi oferă libertatea de care am nevoie, ca să îl pun pe muzică: pot să încerc și să găsesc, sau să adaug”¹. În *Hölderlin-Gesänge*, op. 35 pentru bariton solo, textele literare sunt fragmente (*Friedrich Hölderlin: An...*, *Friedrich Hölderlin: Im Walde* și *Friedrich Hölderlin: Gestalt und Geist*) și poeme târzii din ultima perioadă a lui Hölderlin (*Friedrich Hölderlin: An Zimmern* și *Friedrich Hölderlin: Der Spaziergang*). Ultima piesă a ciclului este un surprinzător excurs către poezia secolului al XX-lea – *Paul Celan: Tübingen, Jänner*, este dedicată lui Robert Klein, istoric de artă, estetician, cu care Kurtág a legat o profundă prietenie încă din adolescență, în Banat.

Spre deosebire de ciclul coral al lui Ligeti, unde cele trei poeme alese acoperă trei aspecte diferite ale creației lui Hölderlin (preocuparea poetului pentru limbaj, pierderea „eternei iubiri” și izolarea față de lumea înconjurătoare), în *Hölderlin-Gesänge* textul literar se intersectează, în majoritatea pieselor, la o singură temă, comună atât lui Hölderlin, cât și lui Kurtág: dificultatea, până la imposibilitate, a expresiei în actul creator. În piesa de deschidere a ciclului *Hölderlin-Gesänge*, eul poetic, copleșit de sentimente, este neputincios în fața cuvintelor – dorința de a transforma gândurile în cânt, i se înfățișează ca lacrimi. Astfel, *Elysium*, primul cuvânt al fragmentului *An...*, rămâne un cuvânt-cheie, care trădează lipsurile, incapacitatea eului liric de a exprima suferința pierderii Diotimei, denumirea lui Hölderlin pentru a sa „iubită nemuritoare”: *Singen möchte ich von dir, aber nur Tränen* (Doresc să te cânt, însă doar lacrimi). În piesa a doua, *Im Walde*, limba este privită ca mijloc insuficient de exprimare, o putere zeiască dăruită arbitrar omului, o armă cu două tășuri, care îl poate pierde, însă și împlini. Scopul ultim pentru beneficiul oferit de zei, folosirea limbii, este descoperirea iubirii – *creând, distrugând, și sfârșind, și revenind* (*schaffend, zerstörend, und untergehend, und wiederkehrend*). În *Gestalt und Geist*, expresia actului creator este un dialog neîntrerupt între spirit/conținut și formă. Aventurarea în pandantul idee-formă aduce cu sine pericole, pe cât de ispititoare, pe atât de imprudente. Privirea „față în față” (*von Angesicht zu Angesicht*) a sufletului propriu este urmată neîndoielnic de pedeapsa divină – *vei arde în flăcări* (*Du gehest in Flammen runter*) – ca o învățătură adusă de divinitate la îndrăzneala insolentă, de a pătrunde în

¹ “That it is the exact opposite of „spick and span”. That either I know precisely what I want or I have no idea, to the extent that I cannot even find the word to describe it. It gives me the freedom I need to set it to music: I can try and find it or add to it.”, în: Kurtág, György, *Three Interviews and Ligeti Hommages*, ed. Bálint András Varga, University of Rochester Press, 2009, pp. 55-56.

misterele facerii.

Față de ciclul coral compus de Ligeti, în *Hölderlin-Gesänge* dificultatea expresiei mesajului poetic este dublată de distribuția sonoră sumară, chiar austeră – un singur bariton –, care reduce drastic mijloacele de tehnică componistică. Preferința lui Kurtág pentru un număr relativ mic de interpreți este o caracteristică stilistică esențială a creației sale,¹ însă în contextul prezentării unei teme precum virtualitatea limbajului ca formă de expresie, față de ciclul coral al lui Ligeti, expresia muzicală este problematizată aprioric. În cazul monodiei neacompaniate, relația text-muzică este mult mai ancorată de cuvântul rostit, într-o asemenea măsură, încât compozitorul a susținut că anumite lieduri din ciclu ar trebui recitate, nu cântate.²

Kurtág dedică prima piesă din ciclu lui Dietrich Eberhard Sattler, compusă pe un fragment, în care cuvintele sunt așezate în pagină despărțite de spații inegale, locuri unde gândurile poetului încă nu au fost puse pe hârtie. „Am pus [pe muzică] un poem fragmentar de-al său [lui Hölderlin], în *Hölderlin: An...* Este un poem caracteristic de eliziune; eu trebuie să ghicesc ceea ce este lăsat la o parte și să îl transform în muzică.”³ În această mărturie, Kurtág recunoaște specificul fragmentar al poemului lui Hölderlin și explică felul în care a abordat structura fragmentară din punct de vedere muzical. Cele două planuri suprapuse, cel al ideii nescrise și cel al cuvântului scris, sunt redată în piesa lui Kurtág prin două modalități de atac diferite ale vocii: cuvântul cântat este echivalentul cuvântului scris, în vreme ce ideile nematerializate în cuvânt sunt redată prin melisme, cu figurații intonate *à bocca chiusa*.

În abordarea componistică a fragmentarului, piesa *Friedrich Hölderlin: An...* redă ideea poetică, precum D. E. Sattler, subliniind imaginea eliptică a poemului lui Hölderlin. Atât ediția lui Sattler, cât și piesa lui Kurtág ilustrează, în sensul unei restituiri sensibile, ca într-o frescă, crâmpie de sensuri, fără a aspira la sinteza de restaurator. Astfel, interpretările operei lui Hölderlin rămân, prin procedeul interpolației, deschise plurivalenței semantice. Deschiderea lui Kurtág față de diverse interpretări, fie acestea în muzică, literatură, sau chiar artă, își găsește sălașul în neconținută căutare a unei reprezentări cinstite, fidele, sincere față de actul creator (în primul rând față de propria creație) și față de interpretarea operelor. Melismele din *Friedrich Hölderlin: An...* sugerează căutarea a ceea ce Hölderlin a lăsat neterminat. Kurtág folosește aceeași expresie muzicală a melismelor în piesa *Friedrich Hölderlin: An Zimmern*, a patra piesă din ciclul

¹ Vezi *Eszka Emlékzaj* op. 12 pentru soprană și vioară, *Attila József-Fragmente* op. 20 pentru soprană solo, *Kafka-Fragmente* op. 24 pentru soprană și vioară.

² György Kurtág, *Three Interviews and Ligeti Hommages*, ed. Bálint András Varga, University of Rochester Press, 2009, pp. 33-34.

³ „I have, however, set a fragmentary poem of his in *Hölderlin: An...* It is a characteristic poem of elision; I have to divine that was left out and turn it into music”, în: Kurtág, György, *Three Interviews and Ligeti Hommages*, ed. Bálint András Varga, University of Rochester Press, 2009, p. 55.

Hölderlin-Gesänge, unde, între versurile catrenului sunt intercalate melisme pe silabe prelungite din versurile din preajma lor, ca o meditație asupra înțelesului acestora. Din acest joc, dintre melisme și textul cântat, răzbat două versuri, scoase în evidență prin melodica expansivă și prin lipsa interpolărilor cu melismele: *Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen / Mit Harmonien und ewigem Lohn* (Ce suntem noi aici, poate doar un Dumnezeu să întregească / Cu armonii și veșnică răsplată). Prin extrapolare, melismele din *Friedrich Hölderlin: An...* au rolul de „a întregi” fragmentul poetului. Corespondența celor două piese este susținută de forma de atac *bocca chiusa* din incipitul piesei *Friedrich Hölderlin: An Zimmern*, asemenea tuturor melismelor intonate în *Friedrich Hölderlin: An...*

Exemplul 1: György Kurtág, *Hölderlin-Gesänge*, op. 35, *Friedrich Hölderlin: An...*, m. 1-5

Deviația către literatura secolului al XX-lea din ultima piesă a ciclului *Hölderlin-Gesänge*, *Paul Celan: Tübingen, Jänner*, are rolul de a orienta interpretarea poetică a lui Hölderlin înspre dezintegrarea cuvântului, ca formă de expresie artistică. Samuel Beckett, fascinat de creația târzie a lui Hölderlin, prețuiește încercarea, băjbăiala în ascunzișurile limbii și, mai cu seamă, abandonul, recunoașterea înfrângerii. Triada „you must go on, I can't go on, I'll go on”¹ reflectă determinarea artistului de a persevera, conștient fiind de futilitatea actului său, care se va pierde în tăcerea născută din excedentul unui limbaj uzat, banal.

¹ Nixon, Mark, „Beckett and Germany in the 1930s”, în: *A Companion to Samuel Beckett*, ed. S. E. Gontarski, Blackwell Publishing, 2010, p. 139.

Același tip de perorație emfatică o întâlnim și în *Paul Celan: Tübingen, Jänner* de Kurtág. Pornind de la *lallen, lallen* (cuvânt care exprimă, în limba germană, gânguritul bebelușilor, care, în contextul nostru literar sugerează originea și începuturile expresiei, ale limbajului), textul poetic ia o turnură degradantă, mecanică, de uzură, până la nonsensul cuvântului *Pallaksch*. În piesa lui Kurtág, cele două cuvinte, *lallen* și *Pallaksch* sunt puse în relație antitetice. Caracterul cantabil, expresiv, precedat de apogiaturi ornamentale a cuvântului *lallen* se transformă în salturi hotărâte, din ce în ce mai exasperate, în *äussersten Wut und Verzweiflung*, ajungând cuvântul *Pallaksch*, abia după o respirație înnăbușită (*geräuschvoll, gleichsam erstickend einatmen*). Repetiția nebunească a cuvântului *Pallaksch*, în *ff beinahe brühlend*, are un final cu totul neașteptat. Din prea-plinul nonsensului, în plin punct culminant de desfășurare a nebuniei, ultima intonare a sa are loc, într-un *pianissimo, plötzlich, flüchtig*, un moment care semnaleză reducerea la tăcere, resemnarea.

Creația lui Ligeti și a lui Kurtág prezintă două atitudini diferite față de opera lui Hölderlin. Dacă Ligeti a transformat poemele lui Hölderlin în fragmente, prin selecția, pe alocuri drastică, Kurtág a preluat texte rămase sub formă de fragment. Atitudinea celor doi compozitori față de textul lui Hölderlin este, astfel, profund divergentă: în timp ce Ligeti uzează de textul literar în folosul construcțiilor muzicale complexe la șaisprezece voci și a expresivității madrigalistice, prin care cu greu răzbate efectiv și înțelegerea efectivă la audiție a textului, Kurtág, prin compunerea liedurilor pentru un singur bariton, rămâne aproape de litera textului, care prinde, pe alocuri, un aspect de pseudo-intonație recitată, înzestrând monodia cu oscilații de caracter, din care reiese interpretarea semantică a compozitorului.

Pornind de la o construcție de largă respirație, fanteziile lui Ligeti abordează procedeul parataxei din perspectiva corespondențelor dintre diverse secțiuni mari ale formei. În liedurile lui Kurtág, procedeul paratactic funcționează, pe alocuri, de la cuvânt la cuvânt. În acest ultim caz, accentul cade pe expresivitatea microstructurilor și pe relaționarea acestora imediată față de textul literar.

Cu ajutorul analizei literare paralele, întreprinsă de Rolf Stelbmann, descoperim unul dintre punctele de intersecție fundamentale între Ligeti și Kurtág – preocuparea pentru limbă și limbaj. Interesul lui Ligeti față de limbă și limbaj transpare și în cele *Trei fantezii după Friedrich Hölderlin*, prin extrapolări fonetice, polisemie și eludare. Recunoaștem cu ușurință „cravata strâmbă”, purtată cu încredere de Ligeti, însă această ambianță estetică dezvăluie un întreg proces de consumare a limbii, între Hölderlin și Beckett sau Celan. Atenția lui Kurtág asupra problematicei limbajului, ca formă de expresie artistică, este evidentă în fiecare dintre cele șase lieduri ale ciclului *Hölderlin-Gesänge*, culminând cu ultimul lied pe text de Paul Celan. Păstrarea textului literar și urmarea sa îndeaproape reflectă

poziția supusă a compozitorului față de sursa de inspirație. Aici, muzica vine să învăluie, în nuanțe felurite, semantica textului original.

BIBLIOGRAFIE:

- * * *, *A Companion to Samuel Beckett*, ed. Gontarski, Stanley E., Editura Blackwell, Oxford, 2010
- ADORNO, Theodor Wiesegrund**, *Parataxis. On Hölderlin's Late Poetry*, în: *Notes to Literature*, vol. 2, ed. Rolf Tiedemann, trad. Shierry Weber Nicholzen, p. 109-341
- BERTAUX, Pierre**, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Editura Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969
- FARKAS, Zoltán**, „The path of a Hölderlin topos; wandering ideas in Kurtág's compositions” în: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43, Budapesta, 2002, p. 289-310
- JAKOBSON, Roman**, *Selected Writings. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, volumul III, Editura Mouton, Haga, Paris, New York, 1981
- JOHNSON, Julian**, „Return of the repressed”, în: *Transformations of Musical Modernism*, ed. Erling G. Guldbrandsen, Cambridge University Press, 2015
- HODKINSON, Juliana**, „Aphorisms, fragments and paratactic synthesis: Hölderlin references and compositional style in György Kurtág's ...*quasi una fantasia*...”, în: *Musik & Forskning* 29, Copenhaga, 2004, p. 25-32
- KURTÁG, György**, *Three Interviews and Ligeti Hommages*, ed. Bálint András Varga, University of Rochester Press, 2009
- NIELINGER-VAKIL, Carola**, *Quiet Revolutions: Hölderlin Fragments by Luigi Nono and Wolfgang Rihm*, în: *Music & Letters*, vol. 81, nr. 2, mai 2000, p. 245-274
- NIXON, Mark**, *Beckett and Germany in the 1930s*, în: *A Companion to Samuel Beckett*, ed. S. E. Gontarski, Blackwell Publishing, 2010, p. 130-142
- STELBMANN, Rolf**, „«Zur Blindheit über-redete Augen» Hölderlins *Hälfte des Lebens* mit Celans *Tübingen, Jänner* als poetologisches Gedicht gelesen”, în: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, ed. Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel, Ulrich Ott, vol. 36, ed. Alfred Kröner, Stuttgart, 1992, p. 219-228
- PERREY, Beate**, „«Eyes talked in-to Blindness»: Paul Celan and György Kurtág”, în: *Studia Musicologica Academiae Hungaricae*, 43/3-4, pp. 451-467
- <http://www.allmusic.com/composition/drei-phantasien-nach-friedrich-h%C3%B6lderlin-for-16-voices-mc0002422437> (25 aprilie 2016)