

Stefan ANGI

Frăția muzelor azi: dramatizarea muzical-scenică a poeziei

În cea de a II-a ediție a Festivalului muzicii de cameră clujene a avut loc concertul cameral inspirat din creația poetică a lui Christian Morgenstern¹ cuprinzând lucrările *8 Bagatele pentru cvartet de coarde* de Adrian Pop și *Galgenlieder in der Nacht*, cantată de cameră de Dora Cojocar. Concertul a fost regizat sub formă de spectacol scenic acordându-i-se de către regizorul József Zs. Katona un caracter dramatizat în care cele două piese au fost coordonate într-un sens unificator menit să evidențieze cât se poate de grăitor pe de o parte semnificația valorică a liricii lui Morgenstern polarizate în jurul categoriilor latente ale esteticului contemporan, iar pe de alta, capacitatea și oportunitatea semantică a compozițiilor de a revitaliza și re-actualiza mesajul grotesc-absurd al liricii avangardiste. La reușită a contribuit, pe lângă oportunitatea dramatizării scenice, competența și autenticitatea execuției muzical-poetice realizate la un nivel de măiestrie artistică cu totul deosebit. Ne referim cu aceleași aprecieri pozitive atât la interpretii Bagatelor - Cvartetul Transilvan (George Duda - vioară, Nicușor Silaghi - vioară, Marius Suărășan - violă, Vasile Jucan - violoncel), recitator: Stefan Straub (Germania), regia: József Zs. Katona - cât și la cei ai Cantatei de cameră - Simona Ivaș - soprană, Gavril Costea - flaut, Ioan Goilă - clarinet, Ion Balu - corn, Grigore Pop - percuție, Melinda Béres - vioară, Ciprian Câmpean - violoncel; dirijor: Ciprian Para; regia: József Zs. Katona. Viața muzicală clujeană poate să se mândrească pe bună dreptate cu modul paradigmatic în și prin care sunt promovate valorile artei muzicale contemporane autohtone și universale deopotrivă. Singura umbră ce reduce oarecum din strălucirea evenimentului cameral din seara zilei de duminică, 25 aprilie 1999, ora 19 din sala Studio al Academiei de muzică „Gh. Dima” este, din păcate, o umbră generală și provine din unicitatea sau cvasi-unicitatea unor astfel de evenimente, care intră, de regulă, în istoria artei moderne doar prin prezentarea lor o dată sau într-un număr foarte redus de spectacole, după o pregătire, interpretare și regie făcută cu un maximum de performanță având la bază valori estetico-muzicale cu valabilitate perspectivală certă.

Creația poetică a lui Christian Morgenstern revitalizează anti-câmpul sferei estetice la cumpăna secolelor XIX și XX, dând curs la manifestarea polivalentă și diversificată a valorilor latente de grotesc și de absurd prezente ca alternative semnificative ale condiției umane din epoca sa. Desigur, transcenderea valorică a stadiului indirect și obținerea unor noi imanențe estetice ale latentului grotesc și absurd nu înseamnă numai saltul la antipozii dintre fazele nascendi și morendi ale atitudinilor relaționale poetice de la începutul secolului nostru, dar și

deschiderea provocativă a unui larg orizont de regândire autentică modernă și postmodernă a valabilității mesajului cuprins în Cântecul de spânzurătoare. Unul dintre cele mai dinamice dar frumoase și captivante răspunsuri la aceste deschideri l-a constituit înfrățirea muzicală cu mesajul-Morgenstern realizată de comun acord cu muzicienii clujeni consacrați artei moderne și cu forumul cultural-artistic al Centrului Cultural German, promotorul evenimentelor artistice și științifice ale vieții culturale clujene.

La baza realizării muzicale a spectacolului scenic-cameral a stat ciclul de poezii sus-amintit. Concret, au fost puse pe muzică de către Adrian Pop în cele 8 Bagatele poeziile *Das Wasser (Apa)*, *Das Grosse Lalula (Marele Lalula)*, *Gleiss und Schleiche (Capră și năpărcă)*, *Der Seufzer (Suspiniul)*, *Das aestetische Wiesel (Hermelina estetică)*, *Tapetenblume (Floare de tapet)* *Die Tichter (Pâlniile)*, respectiv, *Galgenberg (Muntele spânzurătorii)*, *Nach Norden - West-Östlich (Către Nord. Vest-Estic)*, *Galgenkindes Wiegenlied (Cântecul de leagăn al Copilului spânzurătorii)*, *Lunovis (Oaia Lunii)*, *Fisches Nachtgesang (Cântecul nocturn al peștelui)*, *Die Mitternachtsmaus (Șoarecele de la miezul nopții)* și *Die Mausefalle (Cursa de șoareci)* în cele 10 miniaturi ale *Cantatei de cameră* de Dora Cojocaru.

Poeziile au fost selectate cât se poate de ingenios oferind prilej fecund pentru rememorarea autoaprecierilor atribuite de către poet unei figuri imaginare și anume filosofului doctor Joseph Mueller, care similar lui Eusebio și lui Florestan din fantezia lui Schumann, veghează asupra gândurilor estetice ale lui Christian Morgenstern. Spre exemplu, poezia Cântecul de noapte al peștelui reprezintă după filozof „cea mai adâncă poezie germană”². Dincolo de ironie, în care se ancorează aici grotescul, evocarea dictonului antic *Si tacuisses...* conduce în mod subînțeles la ideea ce o provoacă apa din poemul inaugural al celor 8 bagatele: „apa ar vorbi-n zadar...” Iar într-unul din poemele programatice ale ciclului *Galgenlied*, în Cântecul de solidaritate al fraților de ștreang regăsim absurdul ce-și ridică ancora pregătindu-se de a părăsi sfera sensibilului estetic prin hiperbole de-a dreptul expresioniste în direcția „pustiei groaze”:

O, zăpăcită, cruntă viață -
Stăm spânzurați de o roșie-ață.
Păianjeni țes, scuișând cu rândul,
Și-un creștet strâmb piaptănă vântul.

O, groază, tu, pustie groază!
„Blestem!” o bună cuvântează.
Lumina stelei sparge luna.
Pe tine doar, nicipând, nici una.

O, groază! Auziți sclipind
copita gloabei de argint?
O, cucuvaie: vae! vae!
și gem, se tem, se vaită - droaie!³

Între apă și pustie, între tăcut și amuțit apare Eșafodul „neînțeleșilor de proști“ de pe pedestalul căruia se adresează poetul cititorilor săi dragi. Dacă Apa deschide prima parte a concertului spectacol, Muntele spânzurătorii⁴ inaugurează, după pauză, cea de-a doua parte a recitalului-spectacol.

Pe această traiectorie grotesc-absurdă a devenirilor întru ființă estetică a ideilor, precum ar spune C. Noica, întâlnim reflecțiile lui Joseph Mueller despre Lunovis și despre Oaia lunii: „Despre Oaia din lună sau Lunovis s-ar putea scrie mai mult decât un volum gros, privind relațiile fiecărui vers cu filozofia kantiană. Această oaie ar reprezenta, după filosoful exeget „lucrul în sine“.⁵ Totodată, arată N.Balotă în Prefața volumului Christian Morgenstern - Cântece de spânzurătoare, „în exegeza poeziei Suspinul, poetul comentator oferă variante pedagogice ale propriilor sale versuri ad usum delphini, înlocuind iubirea prin prietenie și fata prin strămoși. Parodie a pedanteriei și pudibonderiei didactice“⁶. De asemenea, comicul la Morgenstern derivă din acel umor savant al poezilor umaniști ca și al tradiției medievale care stă la baza diverselor scrieri macaroneice⁷. De la Carmina burana, prin farse franceze din secolul al XV-lea, apoi prin Macharonea contra macharoneam Bassani a lui Gian Gioio Alione și prin celebrele poeme macaroneice ale lui Teofilo Folengo, cu numeroșii săi imitatori până la Capricia macaronica ale lui Cesare Orsini, o lungă serie de scrieri savant-umoristice transmit o tradiție a satirei filosofului și gramaticului, a pedanteriei burlești. Specialist în latina macaroneică, dr. phil. Jeremias Mueller născocoște vocabule ca Lunovis; tot el stabilește etimologii grotesc-savante⁸. Poeziile lettriste și pictogramice sunt și ele în egală măsură (auto)apreciate, respectiv, preferate și promovate de poet. Ele apar cu rang definitiv în structura textelor din ambele creații analizate aici. Amintim pe Marele Lalula bazată „lettrist:“ exclusiv pe expresivitatea eufonic-arbitrară a literelor, precum și pictopoema Pâniile cu indicul șoptit al Infinitului etcetera... La acestea se alătură zooparabolele Hermelina estetică, respectiv, Capră și năpârcă cu dia- și monologurile lor „pline de învățăminte“...

Dar să trecem la analiza pătrunderii lor componistice, vocal-instrumental-interpretative, implicit scenice,- într-un cuvânt, la transfigurarea lor muzical-regizorală..

*

Începem cu câte o privire „radio-fotografică“ poetic-muzicală⁹:

A. Adrian Pop: *8 Bagatele pentru cvartet de coarde*

I. Privire poetico-muzicală

1. Apa

Fără glas, fără glas,
curge apa ceas de ceas;
dar oricât, dar oricât,
tot n-ar spune ea decât:

A mânca, a iubi, -
și nimica nou n-ar fi.
Așadar, așadar,
Apa ar vorbi-n zadar.

Trecerea molcomă a cursului apei este înțeleaptă: tăcută, apa nu îndeamnă la pălăvrăgirea unor negliobii. Ce ar fi însă dacă începe totuși să vorbească? S-ar întâmpla „în zadar“: căci apa nu ar fi trebuit să vorbească... Continuitatea și discontinuitatea înțelepciunii, ca două ipostaze metaforice ale cursului apei sunt cuprinse în două idei muzicale. Ele personifică atât tăcerea cursului cât și vorbăreala picăturilor. Compromiterea și reafirmarea poetică a înțelepciunii, muzica le sugerează în mod ingenios: suprapune cele două metafore ale melodiilor înrolate.

2. Marele Lalula

Kroklokwafzi? Semememi!
Seiokronto - prafililo:
Bifzi, bafzi; hulalemi:
Quati basti bo...
Lalu lalu lalu lalu la!

Stroficitatea repetitivă a construcției este introdusă, intim articulată și rotunjită cu motivul incipit-misterios contrastant al unei vijelii ce îl urmează: gemete, strigări, aclamații când mândre, când chinuitoare intonate pe fundalul unei goane-pizzicato aproape obsedante. Diapazonul dinamic epuizează întregul câmp de nuanțe de la pianissimo la fortissimo. Ludicul imbroillion al construcției discursului în care pulsația ternară este „dejucată“ pe ascuns cu articularea binară a intervențiilor aclamante este în deplină „armonie“ cu schimbul de esență a mlădierii grotescului muzical în stadii emoționale care te îndeamnă la zâmbete.

3. Capră și năpârcă

Năpârca-și cântă ruga sa,
Se uită capră fix la ea,
și-și scutură bărbuța mult,
Ca un profesor foarte cult.

I-e cântecul necunoscut,
Aude doar că e plăcut.
Năpârca adoarme în curând,
Iar capra pleacă cugetând.

Vie parafrază muzicală a fabulei. Evlavioasa-i rugă năpârca o rostește în tihnă: melodia intonată imitativ evocă atmosfera cultică a motetelor renascentiste desfășurându-se pe „subtextul” unor „sh” -onomatopee ale șoaptei, realizate vocal de către cei patru interpreți instrumentiști. Contrastul ei punctat cu intermitențe pauzate trece lin într-un stadiu de legănare (când binară, când ternară) sugerându-ne imaginea „asistenței” partenerului-Capră care ascultă ruga la început contrariat, iar apoi din ce în ce mai înțelegător- clătînând capul aprobativ.

4. Suspînul

Pe luciul nocturn un suspîn patina
Visând fericiiri și iubire.
Cu alba ei mantie neaua
Caselor de strălucire.

O față frumoasă-și închipui,
Se-opri arzând de dor.
Atuncea ghețușul sub el se topi -
Înghițind visătorul suspîn.

Bizară și simpatică metaforizare muzicală: suspînul este răscolit să danseze un vals. Stăm în fața unui tablou muzical plasticizant aidoma artei muzelor care - într-o modernă ipostază - redă căutarea fantastică a iubitei visate, și în loc de a o găsi, suspînul părăsește imperiul dansului printr-un glissando trist: înflăcărat de dragoste eroul-suspîn topește parchetul de gheață și se scufundă.

5. Hermelină estetică

O hermelină stă pe o tulpină
lângă o apă lină.
știți voi de ce?

Mi-a spus-o vițelul cel din lună:
Jivina sta
așa
să iasă rima bună.

La clar de lună hermelina devine estetică: veghează - după mărturisirea vițelului cel din lună - la reușitele rimelor. În adevăr, „se pune, precum pretindea esteticianul clasic Boileau, rima în armonie“: ceața pianissimo-ului trecută peste pasajele-tremolo încep în goana imitativă a unor pasaje melodice boltite care până la urmă - aidoma transcendenței selenare care coboară - aterizează treptat-treptat pe traiectoria unei stroficități auster dirijate, și,- liniștindu-se într-o codetă lină, în ecoul-pizzicato al goanei, ne reamintesc prezența lor de aici și de acum părăsindu-ne în liniștea savurării armoniei rimelor.

6. Floare de tapet

Sunt mândra floare de tapet
corolele-mi cochete
nu-s într-al lunii mai buchet
ci numai pe perete.

Prin cameră oricât privești
nu poți a mă cuprinde,
iar să mă numeri de pornești
îți ieși curând din minte.

Ai încercat vreodată să atotcuprinzi pătrățelele tablei de șah prin salturi în „L“ ale calului? Ar fi o performanță, nu-i așa? Dară-mi-te să faci acest lucru cu florile de tapet ale pereților. Cu siguranță, te-ai zăpăci de-a binelea! Iată de ce este mândra floarea de tapet: știe că-i de necucerit prin salturi în „L“ ale calului de șah! Flageolele provocate de-a lungul corzilor din sus în jos și viceversa ne conduc în realul gestic al discursului care de la mișcări ritmico-melodice mărunte trece în gesturi hotărâte iar apoi renunță la încercare în lento.

7. Pâniile

Prin noapte două pâinii trec
Prin gâturi strâmte-ncet, încet,
pe drum, în crânguri
se prelingea
lumina
lunii
e t
c.

Ciudată priveliște nocturnă! Lumina lunii se prelinge prin strâmtoarea a două pâinii rătăcitoare. Dar de ce tocmai prin două? Pentru intervenția binefăcătoare a muzicii: acordurile evocatoare de argintiul luminii se înlănțuie

îngustându-se încetul cu încetul probabil cu dorința să încapă și ele prin gâtul lacom al pâlniei urmând fidel itinerariul - e-t-c. - al lunii.

8. În zadar

Așadar, așadar,
Apa ar vorbi-n zadar.

(versiunea în limba română de Adrian Pop)¹⁰

Am ajuns, am putea spune... Căci se reia începutul. Dar, iată, apa totuși a vorbit! Dar ce anume a vorbit? Ne-a inspirat la ascultarea celor șase întâmplări mediane ale bagatelor, prin care esențialul fragment citat de la început ne edifică: apa anume a vorbit „în zadarul“..., dar l-a vorbit molcom, jucăuș, spre satisfacția noastră a tuturor!

*

II. 8 Bagatele văzute pe plan muzical

Cele 8 Bagatele scrise în 1996 dau o replică dezaprobând sensul de „fleac“ al termenului prin ponderea rigorii pe care o poartă față de mesajul estetic desprins din cele 7 poezii ale lui Morgenstern. Chiar și parametrii tradiționali ai fanteziei-impromptu apar liber consimții ca elemente de formă ale pieselor de caracter prin promovarea unor stroficități structurate diversificat, drept rezultat al unor reflecții îndelungate ale compozitorului. Bunăoară, poeziile respective au fost puse pe muzică de către Adrian Pop încă din anul 1987 într-un ciclu coral intitulat Galgenlieder-Bagatellen. Concepute în această primă ipostază pentru cor mixt, bagatele dezvoltă muzical simbolurile poeziilor dezvoltând și îmbogățind totodată discursul lor retoric prin comparații, metafore, pars pro toto-uri muzicale pe plan melodic, ritmic și dinamic-timbral. Despre noua variantă scrisă pentru cvartet de coarde a bagatelor, compozitorul scrie: „Versiunea pentru cvartet are desigur alte dimensiuni sonore, adecvate specificului instrumental și de ansamblu; însă temele, imaginile și atitudinile muzicale, dramaturgice ale ciclului, rămân strâns legate de textul ce a inspirat aceste sonorități. Din acest motiv, interpretului sau ascultătorului i-ar putea fi utilă cunoașterea versurilor cu pricina“. Aceasta cu atât mai mult, cu cât profunzimea reflexiei partiturii s-a materializat în prealabil prin traducerea poetică de către compozitor a acestor versuri în limba română. Așadar aprofundarea de către interpret sau ascultător a poeziilor în original și/sau în viziunea compozitorului oferă prilej de meditație în plus de a se apropia de sensul inițial al mesajului evidențiat în partitură.

De altfel selectarea - construirea ca atare a ciclului de bagatele reprezintă în sine un mod creativ de intervenție simbolică a compozitorului: „gama“ de șapte

poezii - a opta repetând esența primeia - semnifică latent universul sonor al muzicii cuprins, precum Hegel spunea, în sunete, în intervale și șiruri de sunete „cadențate“.

*

III. 8 Bagatele privity scenic

Șirul dublu-parallel al adaptărilor de către compozitor, și anume, traducerea poeziilor, compunerea de coruri, iar apoi de cvartet pe ele, a oferit regizorului József Zs. Katona prilej de retorică ambiental-scenică cu multiple modalități de re-întâlnire dramatico-gestică pe podium a muzicii cu poezia.

Să vedem în continuare momentele regizorale promovate de Katona¹¹:

1. Actorul¹² personifică însuși pe poet; el este Christian Morgenstern. Va desfășura un dialog susținut între el și instrumente: viola, de pildă, îi va sugera o idee pentru o poezie.

2. Interpretarea fiecărei poezii are un indicator regizoral de tip epitet-leitmotiv care definește în bună măsură și nuanța estetică a sentimentului însoțitor: Apa - introductiv, foarte liniștit; Marele Lalula - infantil, nervos; Capră și năpârcă - copilărește, fabulă; Suspinul - liniștit, cu sentiment, fără gest; Hermelina estetică - filosofic; Floare de tapet - exhibiționistic; Pâlniile -de la fortissimo la pianissimo; În zadar - concluziv.

3. Așadar, începe spectacolul¹³. Cvartetul intonează începutul primei părți, Apa. Apare, aproape maiestuos, actorul cu sfeșnicul în mână, aprinde lumânarea și, după puțină pauză, recită poezia. Devine din ce în ce mai agitat și repetă ultimele cuvinte căutându-și altele pe care nu le găsește... Această disperată căutare de cuvinte potrivite înfățișează cât se poate de plastic ideea centrală a regiei, potrivit căreia asistăm aici la „chinurile creației“, la lupta poetului dusă pentru limpezirea gândurilor și sentimentelor precum și la manifestarea disperată a speranței că odată și odată gândurile și sentimentele sale vor fi înțelese... Deschiderea produsă anticipează traiectoria experienței estetice pe care întâlnim din poezie în poezie justificarea când mai latentă, când mai manifestă a grotescului ce va sensibiliza pe tot parcursul ciclului eșecurile acestor strădanii zadarnice. „Punctul pe i“ îl va pune, desigur, repetarea în final al ultimelor versuri din Apa redând, metaforic, găsirea zadarnică, mai exact, găsirea zadarnicului în intenție și realizare poetică deopotrivă.

4. Regia confirmă deci încă odată organicitatea de idei și de sentimente a ciclului de bagatele oferind spectatorilor un tot întreg al desfășurării și finalizării celor 8 piese într-o adecvată unitate și echilibru al relației dintre punctiformitatea discontinuă a componentelor și continuitatea ondulatorie a întregului. Căci clipa acelei odată și odată a înțelegerii sperate nu a sosit: Așadar, așadar,/ Apa ar

vorbi-n zadar. Precum ar spune C. Noica, devenirile întru ființa grotescă a căutărilor în final se integrează în absurdul non-devenirii.

5. Interpretarea piesei a doua¹⁴ inspirată după poezia Marele Lalula este comentată de către „Morgenstern“ întocmai: stă la masă stăpânit de sentimente mânioase și nu scrie. Apoi aleargă în lung și-n lat pe scenă, și, în negăsirea cuvintelor râvnite își alege până la urmă gânguritul limbajului atât de savurat de către copii. Mai mult, devine și el pentru moment copil din nou. Așa începe repetarea filogenetică a ontogenezei meandrelor în exprimare poetică și nu numai poetică. Recită deci paralel cu procesul muzical al piesei textul abracadabra al poeziei. Gânguritul însă va fi luat până la urmă în serios. „Poetul“ cu lumânarea aprinsă în mână trece la membrii cvartetului agitându-i la căutarea expresiei negăsite... În ultimele secunde ale piesei, actorul își pune masca pregătindu-se pentru recitarea următorului moment din ciclu.

6. Paralel cu desfășurarea discursului muzical este interpretată și poezia Capră și năpârcă¹⁵. După regie, nici aici nu am părăsit lumea copiilor. Poezia este considerată drept povestioară și se recită ca o fabulă cu învățămintele sale de rigoare. Se menține și în declamație preocuparea pentru sensibilizarea jucăușă a evlaviosului îngemănat cu substrat filosofic al intrării în vârsta adolescenței.

7. Noua parte a ciclului este anticipată: prin rostirea poeziei Suspinul¹⁶ la ultimele măsuri ale poeziei anterioare în deplin consens cu indicația partiturii de attack. Suspinul este personificat printr-un dans grotesc cu... un cuier... Mai precis, cuierul metaforizează „fata frumoasă închipuită“. Sfârșitul părții aduce aici o intervenție regizorală deosebit de importantă: introducerea pe scenă pentru moment a lubitei, muza lunii, erou principal din cea de a doua piesă prezentată în cadrul spectacolului, asigurând prin apariția ei, în mod discret și totuși organic, unitatea dramatizării scenice ale celor două creații ce au stat la baza transpunerii în muzică a poeziilor lui Morgenstern. Momentul este plin de o melancolie grotescă. Poetul îmbrățișează - așa-i indicația - cuierul, vrea să-l sărute, dar nu o face deoarece i se naște o nouă idee pentru o altă poezie; se duce deci la masă și scrie poezia. Observă deodată apariția eterică a fetei - personificarea dorinței - și îi oferă noua poezie. Fata preia cu bucurie poezia oferită și o duce cu ea.

8. Atmosfera poetică se menține și în dramatizarea piesei următoare, Hermelina estetică¹⁷. Dispare atmosfera infantilă și adolescentă. Elementul filosofic preia dominația. Poetul - indică regia - zămislește o mare idee pentru umanitate care până la urmă apare... drept rime bune. Gestica încearcă să sublinieze caracterul ludic filozofic al grotescului metaforizat într-o hermelină (în original: Wiesel = nevăstuică) estetică.

9. Următoarea poezie este dramatizată conform ideii de a împărtăși cu Tine intimitatea calculului interminabil în a cuprinde numeric Floarea de tapet¹⁸. În trecerea discret-lentă a împărtășirii sentimentelor și până la tulburătoarea emoție a „ieșirii din minți“ asistăm, la secțiunea de trecere între strofa introductivă discretă-lentă și partea de Vivace din partitură, la rostirea integrală a poeziei Floare de

tapet. Veghind deopotrivă prospectiv și retroactiv asupra coerenței regiei reapare pe parcursul piesei valsul cu cuierul din Suspinul.

10. În Pâlniile¹⁹ rostirea poetică devină figurativă. Gura poetului se metamorfozează într-o pâlnie-difuzor prin care, de la un fortissimo pronunțat printr-un decrescendo continuu, se scurg (zadarnic?) cuvintele întregului text al poeziei până la un morendi infinit al lui etcetera... Textul este rostit integral începând cu prima fermată, la mijlocul piesei.

11. Infinitul trecerii lui etcetera prin gura pâlniei motivează - aidoma Glosei lui Eminescu - revenirea în Final asupra Începutului formulat atât de ingenios de către compozitor în cuvintele În zadar²⁰. După dispariția ultimelor sunete ale muzicii se rostesc cuvintele textului repetându-se concluziv finalul din prima poezie: Dieses zeigt, dieses zeigt, / Dass das Wasser besser schweigt... După care naratorul suflă în lumânare. Fine

Urmează pauza.

*

După pauză:

B. Dora Cojocar: *Galgenlieder in der Nacht*

Kammerkantate auf Versen von Christian Morgenstern
(1995)

I. Pe urmele mesajului poetic

Urmărim și noi în continuare drumul creației de la cunoașterea și aprofundarea artistică a poeziilor lui Morgenstern la traducerea lor liberă de către regizorul J. Zs. Katona, mai apoi structurarea în partitura cantatei a reflexiilor muzicale din inspirația compozitoare, iar apoi punerea pe scenă a muzicii de către regizorul seriei.

Ne introduce în atmosfera poeziilor un fragment din autocaracterizarea ciclului Galgenlieder însuși de către poet:

„Să contemplăm muntele spânzurătorii (Galgenberg) ca pe o lucarnă a fanteziei într-un inel. În inel se mai găsește și multă tăcere... Poezia Cântecelor spânzurătorii este o felie din contemplarea lumii. Este libertatea deconectării, a dematerializării, exprimată fără scrupule. Se știe ce înseamnă mulus: poziția cea mai de invidiat între banca școlii și Universitate. Astfel: „un frate într-ale spânzurătorii“ (Galgenbruder) este o făptură intermediară între Om și Univers. Nimic mai mult. Lumea se relevă diferit de pe „muntele spânzurătorii“ și lucrurile se văd altfel față de cum le remarcă alții“²¹.

Redăm în continuare suita poeziilor componente ale celor 10 miniaturi despre care autoarea mărturisește: „Cele 10 miniaturi sunt expresii ale unei atmosfere speciale în care se împletesc o multitudine de afecte sugerate de poemele nocturne din volumul Galgenlieder de Christian Morgenstern. Este vorba de o lume imaginară, populată de personaje ireale: Palmström, von Korf, Lunovis,

Copilul spânzurătorii, Șoarecele de miazănoapte, Peștele cântător. Dar, în acest tărâm fantastic, ele sunt doar marionete înzestrate cu emoțiile și sentimentele noastre, manipulate de forța neprevăzută a creației, ce însuflă viață. Încercând a înțelege esențele fantasmagoriei, trăirile petrecute în lumea vieții în oglindă, învățăm să ne cunoaștem mai bine pe noi înșine: Wirst das Leben besser kennen/ Wenn du uns verstehen lernst.²²

Așadar, poeziile:

1. Galgenberg I (Muntele spânzurătorii I)

.....
Toate îți vor fi mai clare
de-ai să-nveți să ne-nțelegi.²³

*

2. Nach Norden. West - Östlich (Spre Nord. Vest-Estic)

Spre nord

Palmström suferă de cord,
și-acum doarme doar spre nord.

Căci spre vest, spre est, spre sud,
somnul nu e prea plăcut.

(Asta pentru un european.
Toate altfel stau la Tropic.)

Doi savanți cu părul nins
- și pe Dickens l-au convins -

zic că asta-i, cum se vede,
magnetismul din planete.

Palmström, deci, foarte supus,
patul către nord l-a pus.

și aude-n somn lătrând,
câini polari, din când în când.

Vest-estic

Când von Korf a auzit
s-a simțit neliniștit,

el fiind convins firește,
că pământul se-nvârtește.

Nefăcând măcar un gest,
a dormit mereu spre est.

„Eu - glumi - dorm simultan
Pe „Vest-esticul Divan“.“

*

3. Galgenkindes Wiegenlied (Cântecul de leagăn al Copilului spânzurătorii)

Cântecul de leagăn al ștregărelului

Dormi, copile somn ușor,
sus, e-o oaie ca un nor;
oaia e din fum și ceață
și se luptă pentru viață
Dormi, copile somn ușor.

Dormi, copile, dormi cu mama,
oii-acum îi face seama
soarele, și-o linge, zău,
cu o limbă de dulău.

Dormi, copile, dormi cu mama.
Dormi, copile, dormi supus,
oaia nu mai este sus.
Soarele-a furat-o toată.
Luna-l ceartă, supărată.
Dormi, copile, dormi supus.

*

4. Lunovis I (Oaia lunii I)

Lunovis in planitie stat
Cultrumque magn'exspectat.
Lunovis.

Lunovis herba rapta it
In montes, unde cucurrit.
Lunovis.

Lunovis habet somnium:
Se culmen rer' ess'omnium.
Lunovis.

Lunovis mane mortuumst
Sol ruber atque ips'albumst.
Lunovis.

*

5. Das Grosse Lalula (Marele Lalula)

Kroklokwafzi? Semememi!
Seiokronto - prafilplo:
Bifzi, bafzi; hulamemi:
quati basti bo...
Lalu lalu lalu la.

Hontraruru miromente
zasku zes rü rü?
Entepente, leiolente
klekwapufzi lü?
Lalu lalu lalu la!

Simarar kos malzipempu
silzuzankunkrei (;)!
Marjomar dos: Quempu Lempu
Siri Suri Sei !
Lalu lalu lalu la!

Iată traducerea Ninei Cassian:

Marele tilipic
O versiune
Culitarcă? Palagună...

Cheremie - țiricuc:
Machi, lachi: târnăcună:
Apud, napud, țuc...
Tili tili tili pic!

Miscăreană lativocă
șurcă șun le le?

Coară-n loară, nocă-n zocă
făligaie ze?
Tili tili tili tili pic!

Vodilac cu telehunțu
perigodileț!
Soletină: Unțu, Crunțu,
Vidi Vudi Veț!
Tili tili tili tili pic!

*

6. Fisches Nachtgesang (Cântecul nocturn al peștelui)

-
~ ~
- - -
~ ~ ~ ~
- - - - -
~ ~ ~ ~ ~
- - - - - - -
~ ~ ~ ~ ~
- - - - -
~ ~ ~ ~ ~
- - -
~ ~
-

*

7. Lunovis II (Oaia lunii II)

[Revenirea în partitură asupra poeziei Lunovis este indicată astfel: Se repetă primele 18 măsuri din Lunovis I, fără solistul vocal]

*

8. Die Mitternachtsmaus (șoarecele de la miezul nopții)²⁴

Wenn's mitternächtigt und nicht Mond
noch Stern das Himmelshaus bewohnt,
läuft zwölfmal durch das Himmelshaus
die Mitternachtsmaus.
Sie pfeift auf ihrem kleinen Maul -
im Traume brüllt der Höllengaul...

Doch ruhig läuft ihr Pensum aus
die Mitternachtsmaus.

Ihr Herr, der grosze weisze Geist,
ist nämlich solche Nacht verweist
Wohl ihm! Es hütet ihm sein Haus
die Mitternachtsmaus.

*

9. Die Mausefalle I-II (Cursa de șoareci I-II)

I.
Palmström n-are caș de fel
dar, în schimb, un șoricel.

Korf, de nervii lui mișcat, îi
face-o cameră de gratii,

și-l pofteste să stea-n ea
cu-o vioară ce-o avea.

Noaptea scapără feeric.
Palmström cântă-n întuneric.

și, în timp ce concertează,
intră șoarecul să-l vază.

și cum intră, pasămite,
și porția se închide.

Palmström tace în sfârșit.
Cade într-un somn tihnit.

II.

Korf, a doua zi, îmbarcă
toată cursa, ca-ntr-o arcă,

într-un camion anume,
tras de-un cal cu botu-n spume,

ce-i transportă, imediat,
într-un codru-ndepărtat.

În pustietăți ca fumul,
cuplului i se dă drumul.

lese întâi șoricel
și-apoi Palmström după el.

șoarecele-aleargă-n pace.
Noua patrie îi place.

Palmström, fericit, îl lasă
- și cu Korf se-ntoarce-acasă²⁵.

*

10. Galgenberg II (Muntele spânzurătorii II)

Eșafod

Ne-nțelesi de proști, firește,
jocul vieții-l vom porni,
Tot ce-i neclintit servește,
pentru noi batjocurii.

Infantilă răzbunare
împotriva sumbrei legi.
Toate îți vor fi mai clare
de-ai să-nveți să ne-nțelegi.

*

II. Care sunt reflexiile muzicale ale mesajului desprins din poeziile de mai sus?

Lucrarea Dorei Cojocaru reprezintă genul contemporan al cantatei de cameră și este compusă în 1995 pentru voce (sopran) instrumente de suflat (flaut, clarinet, corn), percuție, coarde (vioară, violoncel). Construirea discursului muzical utilizează, pe cât de economicos pe atât de fecund, un număr redus de motive melodico-ritmice „circulare“ a căror prezență asigură coerența tematică a întregii lucrări. Structurarea și vehicularea lor cvasi-variațională oferă totodată deschidere largă pentru apropierea și așezarea pe o singură traiectorie muzicală a ideilor și sentimentelor cuprinse în versurile care au inspirat conceperea partiturii.

Primul nucleu motivic apare la corn și aduce cu sine conotațiile simbolice ale apelului: invitația în șoaptă, plină de mister la aventura înțelegerii altfel ca

până acum a vieții: „Vei cunoaște mai bine viața, dacă vei învăța să ne înțelegi pe noi“, adică pe eroii aventurilor ce urmează. Să ne apropiem de ei, de Luna care este personificată în Muza poetului, de Copilul spânzurătorii, și de Oaia lunii, de Marele Lalula, dar și de peștele ce cântă noaptea, sau de șoarecele care își face apariția la miezul nopții, să cunoaștem inclusiv pe domni Palmström și von Korf - adversarii-prieni ai unor discursuri și întâmplări ciudate. Da, să-i cunoaștem pe toți, deoarece ei și mai ales isprăvile lor, ne introduc în lumea irealului, mai exact ei ne „d“introduc la real și sensibilizează orientarea noastră către anticâmpul evenimentelor grotești și absurde, dar bogate în învățăminte cât se poate de „reale“.

Revenind la motiva structurală, observăm că primul motiv reprezintă un apel cu o arie bogată de semnificație, de la invitația dramatizantă de a intra în joc, la narațiunea programatică a subiectelor celor 10 miniaturi. Iar printre tendințele de dramatizare și finalizarea lor narativă apare, pe undele unor schimburi de esențe lirică grotesc-absurdă - sau, poate invers: grotescul-absurd liric? - a trăirii evenimentelor închipuite ce urmează:

1. Start. Pledoaria alterității în Prolog.

2. Insomniile lui Palmström în meandrele rozei vânturilor și neînțelegerea lui de către tandemul său, von Korf

3. Alintatul Copil al spânzurătorii pe un cântec de leagăn despre dispariția oii lunii

4. Povestea mistică a oii din lună închisă într-o limbă „latină imaginară“

5. Zarvă în jurul personalității Marelui Lalula

6. Cântecul nocturn al peștelui

7. Povestea mistică a oii din lună rememorată fără cuvintele limbii latine uitate

8. Runda de noapte a șoarecelui de la miezul nopții

9. Dute-vino-ul concertant înlăuntrul și înafara cursei de șoareci

10. Linia de sosire. Judecata invitației Prologului la aventură în Epilog.

Dar să luăm pe rând desfășurarea evenimentelor de pe muntele spânzurătorii așa cum ni le sugerează muzica.

Prima miniatură este consacrată expunerii anticipativ-fragmentare a ideii de bază din ciclul de poezie Cântece de spânzurătoare. Este vorba de poezia inaugurală - Muntele spânzurătorii.

Regizorul ne oferă și el o variantă liberă a traducerii al cărei spirit îl simțim mai aproape de discursul muzical al partiturii:

„Învățăm jocul vieții în fața unui popor tâmpit, iar tocmai ceea ce nu se poate schimba ne este țel. Ai putea să o numești o răzbunare copilărească, adevărul profund al existenței. Vei cunoaște mai bine viața dacă vei învăța să ne înțelegi pe noi.“

Precum arătam mai sus, în Prolog apar „șoptite“, pe fundalul apelului repetat, doar ultimele două rânduri ale poeziei: „Vei cunoaște mai bine viața dacă vei învăța să ne înțelegi pe noi.“

Motivul apel reapare în partea doua - Spre Nord. Vest-Estic - într-o variantă scrisă pentru voce,- mărturie a schimburilor de esență între ego și alter-ego din anticâmpul grotescului cultivat cu multă ingeniozitate prin teatrul instrumental. Invitația-apel a Muzei de a face cunoștință cu pățania lui Palmström izvorâtă din insomniile sale se rostește printr-un arioso care deși a părăsit zona unui recitativ acompaniat, spre o melopee înaripată ce este retezată de amprentele generative - in nascendi - ale grotescului. Cântecele muzei este însoțit de apariția unui nou motiv pe care îl putem numi de acompaniament și care va avea rol semnificativ în mai multe momente ale miniaturilor cantatei, mai precis, în piesele nr.8 și 9. Este important de observat că în reaparițiile sale, mai ales în partea a 9-a reîntâlnim inclusiv varianta vocală și a motivului de apel - fapt care va oferi în final conturul unei structuri bitematice de tipul unei sonate tristrofice. Desigur, cele două poezii travestite muzical sunt articulate lăuntric nu numai prin cezuri discrete dar și prin modelarea diferită a discursului, în conformitate cu traducerea liberă de către regizor a poeziei:

„Palmström a devenit nervos, de aceea doarme acum către Nord. Căci să dormi către Vest, Est sau Sud înseamnă să-ți obosești inima. Această teorie fusese demonstrată lui Dickens de către doi învățați ai vremii și se aplică prin magnetismul planetelor, așa că Palmström se tratează acasă, își ia patul și îl pune spre Nord, iar în vis uneori aude lătrând vulpea polară.

Când el povestește acestea lui von Korf, se simte puțin agitat, fiindcă pentru el este de la sine înțeles că trebuie să doarmă în direcția în care se învârtă pământul, cu spatele către Est. Așa că el glumește: „Nu, divanul meu rămâne orientat de la Vest la Est“.

Partea a treia - Cântecele de leagăn al Copilului spânzurătorii - reprezintă o a doua variantă vocală a motivului-apel cu vădite tendințe de a-l îndemna la somn pe Galegenkind. Alintatul propriu cântecului de leagăn este îngemănat organic, într-un dialog cu o prezență pălăvrăgitoare - frullato - a flautului și mai apoi a clarinetului. Participarea lor însă în „legănare“ este însoțită de amenințări și gesturi dojenitoare, ceea ce nu este de mirare, pentru că straniul copil, în ciuda poveștii misterioase din cântec - sau tocmai din cauza ei? - nu vrea să adoarmă:

„Dormi, copile, dormi, pe cer e o oaie, oaia e din aburi, și duce ca și tine lupta vieții. Dormi, copile, dormi. Soarele mănâncă oaia, o linge de pe cerul albastru cu o limbă lungă ca de cățel. Dormi, copile, dormi. Acum oaia a dispărut. Vine luna și-și urmărește soțul cum fuge cu oaia în burtă“ - citim în traducerea lui J. Zs. Katona.

Momentul patru - Oaia lunii - cântat de muză în limba latină „uitată“ reprezintă un episod cu totul nou și inclusiv în simțirea metaforică a compozitoarei: se apelează aici, în mod arhaizant, la mijloacele muzicale ale trecutului. Drept urmare, răsună parodia evocării unei melodii evlavioase medievale, aidoma intonației de altă dată a cântecului gregorian, sensibilizând muzical caricaturalul grotesc al textului, ca de pildă versurile mai suscitade „Lunovis herba rapta it / In montes, unde cucurrit...“

Interesantă coincidență oferă piesa 5 - Marele Lalula. Poezia este bunăoară prelucrată și aici dar și în lucrarea lui Adrian Pop. Așadar, stăm în fața unui mod dublat de regândire muzicală a uneia și aceleiași poezii. Dedublarea regândirii apare într-o complementaritate fecundă. În partitura pentru cvartet a Bagatelei nr.2 am putut resimți jocul însuși cu numele Lalula reluat din varianta corală inițială la care, pe planul regiei, s-a adăugat recitarea întregului text al primei strofe cu amintirile căutări agitate pentru o expresie adecvată a unor gânduri mărețe,- expresie care până la urmă nu este găsită (poate, nici nu poate fi găsită, și, poate că... nici nu există?). Aici, în partea a 5-a din Cantată, se dramatizează însăși figura lui Lalula cu ieșirile sale gângurite, iar numele lui - Lalula - apare la sfârșitul fiecărei strofe, semnificând replicile dojenitoare ale „îmblânzitorilor“ instrumentiști care uneori și glăsuiesc pe parcursul execuției... Replici pe care, vom vedea imediat, regia le va supralicita.

Menționăm că în partitură se prelucrează forma originală a poeziei.

Evidentul paradox al cântecului de pește, poetul l-a dezlegat printr-o pictogramă compusă exclusiv din semne ale pauzelor care în ansamblul lor configurează conturul figurii peștelui. În același timp, juxtapunerile ritmice ale semnelor de pauză sugerează sclipirile argintii ale solzilor (și/sau ale undelor apei) în clarul de lună al nopții:- sugerând să auzim, printr-o sinestezie vizual-auditivă îndepărtată, jocul muzical al luminii. Desenul prezentat mai sus luat drept partitură pentru Cântecul nocturn al peștelui, ocupă - într-un sens similar pictopoeticului, să spunem, melopictural, locul Miniaturii nr. 6 din Cantată.

Liniștea paradoxală a cântecului nocturn cântat de un pește (evident mut) este urmată de o altă liniște parțială a Oii lunii. Da, reapare în Miniatura nr. 7 Oaia lunii, reapare însă fără text: „auzim“ umbra arhaizărilor de mai înainte prin repetarea doar a acompaniamentului asupra căruia nu mai apare decât liniștea unei evlavii uitate...

Într-o Sprechstimme jucăușă este rememorată muzical poetica rundeii susținută de șoarecele de la miezul nopții.

În volumul ce cuprinde traducerile lui Nina Cassian, poezia Die Mitternachtsmaus nu apare. Mai sus am redat-o în original, aici o redăm în traducerea liberă a regizorului: „Când se face miezul nopții și casa cerului nu mai este locuită nici de lună, nici de stele, șoarecele de la miezul nopții aleargă de 12 ori prin casă. El fluieră cu gura-i mică. În vis i se pare că rage un monstru, dar șoarecele aleargă liniștit. Stăpânul său, marea fantomă albă, este în asemenea nopți plecat. Mărire lui! Îi păzește casa șoarecele de la miezul nopții.“

Percuția alăturându-se aleatorismului pointilist al suflătorilor, pe fundalul de flageolete ale corzilor redau fidel chițcăitul solistic al șoarecelui, iar solista - Muza în numele Lunii - prin declamarea intonațională a textului ne amintește din captivantele pasaje ale lui Pierrot lunaire de Schönberg.

Miniatura 9 apare pe aripa coborâtoare a traiectoriei formei: ne apropiem de final, plâsmuirea formei alunecând lin spre motivele incipiente ale structurii de ansamblu. Poeziile - Cursa de șoareci I-II - ce stau la baza piesei sunt alese, nu

fără noimă, pentru reușita unei re-expoziții atât a componentelor muzicale cât și a celor poetice. Apar, bunăoară, aici mai toate personajele aventurilor de până acum, re-punându-ne în ipostaza firească a re-audierii motivelor lor, care le personificau de-a lungul discursului muzical.

„Palmström nu are slănină în casă - citim în traducerea-program a miniaturii -, în schimb, are un șoarece. Von Korf, mișcat de necazul lui, îi construiește o cursă, iar cu o violină își așează prietenul înăuntru. E noapte și stelele strălucesc, Palmström cântă în întuneric. Iar în timp ce el concertează, șoarecele intră în cușcă. În spatele său, în mod misterios, se închide ușa încet și ușor. Palmström adoarme.

Dimineața vine von Korf și încarcă aparatul acesta folositor în următorul transport de mobilă de mărime mijlocie care este tras de un cal puternic, până la pădurea îndepărtată unde, într-o singurătate adâncă, ciudata pereche este eliberată. Întâi iese șoarecele, apoi Palmström după el. Animalul se bucură de noua patrie, în timp ce Palmström pleacă acasă cu von Korf.“

10. Inițialul motiv-apel, după meandrele sale variaționale de pe parcursul Cantatei, revine la poziția sa originară, nu fără însă să deschidă o „melo-ipotecă“ ascunsă, conducătoare pe neobservate către o deosebit de subtilă evocare a „motivului-Remember“ din Cântecul nomade ale lui Cornel Țăranu, motiv care, printr-o metaforă simbolică muzicală, transfigurează textul perpetuu „ce va fi a mai fost/ ce a fost va mai fi/ ce a fost va mai fi/ ce va fi a mai fost“ din lirica lui Cesar Baltag și, devenind arhetip muzical din ce în ce mai consolidat, rememorează noile și străvechile legende mistice-suprerealiste deopotrivă.

Așadar, Galgenberg II nu este doar o simplă repriză a începutului, nici doar o completare a pars pro toto-ului inițial, ci oferă, pe traiectoria marilor mituri, o împlinire muzicală a dorințelor poetului despre Cum s-au născut cântecul de spânzurătoare. Iată legenda: „Au fost odată ca niciodată opt regi veseli; trăiau. Dar se numeau așa și pe dincolo. În genere, cine se numește? Nu se numește, ci e numit. Dar într-o zi cei opt regi veseli sau pus pe sporovăit, așa cum obișnuiesc regii să tăifăsuiescă între ei. „Lumea n-are sare.“ „Să mergem în căutare sării!“ zise al doilea. „Și dacă ar fi piper?“ fu de părere al șaselea. „Cine știe ce e noul?“ întrebă al cincilea. „Eu!“ exclamă al șaptelea. „Și cum îi zici?“ se interesă primul. „Subteranul“, replică al șaptelea, „stânga, dreapta, intervalul, nocturnul, cvadratele imaterialului dominând cele trei părți ale senzorialului“. „Și drumul într-acolo?“ vru să afle al optulea. „Crucea cu un singur braț, fără cap și cu baza deasupra unghiului“, îl lămuri al șaptelea. „Adică spânzurătoarea!“ hotărî al patrulea. „Esto“, grăi al treilea. Și toți repetară „Esto!“, adică „Așa e!“ Și toți cei opt regi veseli se drapară în hlamidele lor și se lăsară spânzurați de propriul lor bufon. Dar bufonul fu pe loc înghițit de duhul uitării.

Să considerăm „eșafodul“ ca un foișor al fanteziei dominând împrejurimile. În împrejurimi se mai află multă muțeni.²⁶

III. Analizând contribuția regizorală la conceperea părții a doua a spectacolului subliniem importanța introducerii în mod organic a unor elemente gestive și de acțiune în dramatizarea structurii Cantatei. Timpii gestici și de acțiune introduși au crescut, desigur, durata desfășurării în ansamblu cu aproximativ 8 minute. Totodată, majoritatea momentelor gestive s-a desfășurat concomitent cu timpul propriu-zis al discursului muzical. Combinându-se în mod intensiv și extensiv trecerea diferențiată a timpilor care „scurg” relativ independent în mediile omogene ale poeziei, ale muzicii, precum și ale gesticii, J Zs. Katona a asigurat o adecvată organicitate regiei care până la urmă, similar primei părți, a realizat și aici o prezență scenică vie a evenimentelor poetico-muzicale.

Regia oferă deci și în cazul Cantatei o dramatizare în plus față de prezența implicit dinamică a unor elemente constitutive ale discursului muzical. Această dramatizare în plus are și de asta dată o „găselniță” la mijloc. Dacă în prima parte eroul-poet ne prezintă în nascendi plăsmuirea aparte a poeziilor în imaginile bagatelor menite să redea grotescul frământărilor creației în căutarea zadarnică a expresiei visate, în partea a doua a seriei coerența sensibilizării scenice a acțiunii se asigură în morendi prin absurdul atragerii în joc dramatic a instrumentiștilor, mai exact a instrumentelor, regizorul oferind astfel spectacolului o adevărată înfățișare de teatru instrumental.

Desigur, fiecare parte a spectacolului lirico-dramatic „Morgenstern” își are propriul specific regizoral după care este orientată toată desfășurarea acțiunii. Aici, în Cantată, Luna personificată în Muza poetului intră în „dialog gestic” cu instrumentele, inclusiv cu bagheta dirijorului și cu partitura. Bineînțeles și instrumentele (purtătorii lor) sunt expuse unor schimburi de mediu intern și extern al acțiunii. La început, muzicienii apar aleatoric, fiecare începându-și individual producția, care apoi, dintr-o serie de amalgamări, se încheagă într-un tot ce în aparență ființează foarte „dezlânat” când în afara când în lăuntru al acțiunii. De pildă, în desfășurarea soloului la flaut ceilalți suflători servesc cafea, răfoiesc reviste ilustrate... Iar Muza Lunii coboară de pe pedestalul „transcendental” al mesei și se așează în jurul și în cercul grupului de orchestranți.

Sunt semnificative inclusiv dialogurile simbolice cu „recuzitele” vestimentației ca de pildă vâlul fetei lunii pe care, înfășurat, îl alintă parcă ar fi el Copilul spânzurătorii, și până la urmă cu care acoperă partitura - spre a-i asigura un somn ușor...

Dramatizările de acest fel urmăresc fidel-jucăuș, uneori ușor caricatural, sensibilizarea muzicală a mesajului poeziilor cuprinse în partitură:

- În Prolog Luna coboară să dea glas mesajului din Eșafod, iar orchestranții intră fiecare în pelerină neagră. În calitate de jurați „subînțeleși”, iar dirijorul, purtând în plus și mănuși albe la care, vrând-nevrând, ne mai asociem și amintirea unui purpuriu oblige, apare în fața noastră drept conducătorul muntelui spânzurătorii - călăul... și toate aceste apariții ni se înfățișează conform unor

alterității blajine-jucăușe care însă „nu cunosc pardon“ în promovarea caricaturală a nonconformismului;

- Primul schimb de esență are loc în cea de-a doua miniatură. Narațiunea solistei despre insomniile lui Palmström legate de direcționarea patului, se desfășoară cvasi pe inițialul motiv-apel al cărui esență instrumentală se schimbă în alter ego-ul ei vocal.

- Al doilea schimb de esență a grotescului realizat în Cântecul de leagăn se manifestă în „punerea cu capul în jos“ a zicalei după care liniște nu ai să faci prin zgomot, retorica dialogurilor instrument-voce se amplifică în diapazonul ei dinamic, amenințările „alintantei“ cresc față de „alintat“, finalizându-se în metafora adormirii dubioase a ștregărelului copil- adormire ce se încheie cu o lovitură neașteptată la toba mică...

- În Oaia lunii (Lunovis) se creează atmosfera falsă a unei prezențe evlavioase pe scenă. Vălul ce acoperea adineauri partitura alintată acoperă acum capul fetei travestind-o în călugăriță care intonează un cântec bisericesc, mai precis dă glas bisericește unui cântec într-un „alter ego“ al limbii latine;

- Dramatizarea scenei a 5-a asigură puntea de legătură cu prima parte nu numai prin repetarea poeziei Marele Lalula, dar și datorită reamintirii gestului de la prima parte a spectacolului, în Bagatela nr.4 - Suspinul - gest pe care îl făcea eroul-poet oferind Fetei lunii manuscrisul creației sale cuprinzând Expresia Ideală a celor mai Importante Gânduri din Lume. Și, iată continuarea: stăpânită de evlavia spiritului poetic medieval, Muza Lunii oferă pe rând fiecărui instrumentist câte o foaie din textul primit cadou de la poet. Aceștia însă nu numai că nu acceptă foile, dar le aruncă, unii chiar le strâng în ghemotoc, iar dirijorul le azvârle nimicitor restul foilor rămase de jur-împrejur. Biata Muză adunându-le îi ceartă pe muzicanți cu cuvintele poeziei abrakadabra despre Marele Lalula. Iar, cum am mai spus, ei conchid răspunsul în mod dojenitor prin „rostirea instrumentală“ a numelui Lalula. Similar surprizei produse la toba mică de la sfârșitul Cântecului de leagăn, aici, după dojenirea repetată cu „La“-“lu“-“la“ a Muzei, care se ascunse între timp în întunericul scenei, o mai amenință odată la sfârșit cu un „La“ neașteptat de întârziat... Bineînțeles „adaosurile“ gestic-sonore țin de regie, fiind tipice aleatorismului caracteristic în „anti“-teatrul instrumental.

- Muza adormită petrece în somn prezentarea Cântecului nocturn al peștelui și re-prezentarea - în lipsa ei - a Oii lunii - Lunovis II. Fiind atenționată cu partea de păr desfăcută a arcușului - metafora grotescă a biciului - Muza se trezește, izbucnindu-se într-un țipăt înspăimântat și se așează apoi pentru interpretarea miniaturii despre Șoarecele de la miezul nopții. Iată un alt liant descoperit între cele două părți ale spectacolului: Masca purtată în prima parte intră din nou în rol. Toată scena este reconfigurată: dirijorul cu mască pe față se întoarce către public și astfel se trece la reprezentarea miniaturii nr.8. Purtarea măștii - de către poet, respectiv, de către dirijor - reprezintă o reușită în plus a regiei - retorica scenei concretizându-se în personificarea litotizantă a

personajelor, în figura unor animale mici cum ar fi năpârca sau șoarecele... Aceste personificări plasticizante și miniaturalizante au și un statut conflictual al coexistenței hiperbolizărilor și litotizărilor. Dacă ascultând discursul muzical cu mască din bagatela Capră și năpârcă am putut desprinde micimea ființei care însă prin rugă transcende întreg Universul, aici, masca simbolizează măreția micului șoarece care oferă securitatea deplină casei stăpânului absent - Marea fantomă albă;

- Revine totul „la normal“ în penultima miniatură, Cursa de șoareci. Solista redă evenimentele povestit, cum ar spune Horațiu. Suntem la începutul sfârșitului, în ordinea inversă apare deci din nou Palmström cu una din pățaniile sale, după care se re-expune lărgit Prologul, în fine auzim Eșafodul în întregime;

- Așadar, Epilogul se desfășoară pe fundalul transfigurării motivului-apel în cel „arhetipal“ al poveștilor legendare interpretate de Muza poetului. Se pregătesc jurații-instrumentiști în frunte cu călăul-dirijor la proclamarea verdictului. Repetarea în șoptă a sfârșitului din Eșafod ca ultimă apariție, este realizată în șoptă de către toții muzicienii ridicați în picioare. Excepție face Muza, care în aceste clipe, stă la masă, rezemată cu coatele și cu bărbia lăsată în palme, imitând aievea gestul eroului-poet de la început, în căutarea cuvintelor ideale și cugetă...

În prima parte poetul aducea întunericul finalului prin stingerea lumânării; aici gestul de fine al dirijorului produce stingerea luminilor rampei.

Verdictul se anunță cu masca pusă din nou pe fața dirijorului. Simbolul măștii șoarecelui se deschide finalmente: personificarea sa în judecător arată că puterea micimii constă în îndrăzneala încercării unor fapte mari.

Și Muza? Are și ea mască. Mai mult, o avea pe tot parcursul evenimentelor. Masca ei o reprezintă grima. Bunăoară, Fata lunii apare mascată în figura arlechinului cu multiplele sale conotații afective între liricul grotesc și absurdul dramatic, evocând clovnul lui Picasso, Petrușka lui Stravinski, Pierrot lunaire al lui Schönberg deopotrivă.

*

A vorbi despre fecunditatea traiectoriei dintre punctele de hiatus nascendimorendi - de la grotescul încă nu-i și până la absurdul deja nu-i - se pare că este un non-sens. Și este. Este tocmai fecunditatea sensului non.

Taoismul, multă vreme de acum, a formulat complementaritatea inevitabilă a plusului și minusului în toate ipostazele lor esențiale. și peste tot, rezultatul a fost unul și același: minusul are și el imperiul lui propriu-existent. Dintre multiplele variante ale formulărilor cuprinse în Cartea despre Dao și putere a lui Lao Zi²⁷ redăm pe cea din paragraful 11 care prezintă o promptă asemănare cu poetica lui Morgenstern, mai ales sub aspect structural-genetic al zămislirii reflexiilor:

Treizeci de spițe
 se îmbină-n butuc:
 și-n gol și în plin
 se află folosul carului.
 Se frământă lutul
 spre a face un vas:
 în gol și în plin
 se află folosul vasului.

Se despică în ziduri
 uși și ferestre
 spre a face o casă:
 și în gol și în plin
 se află folosul casei.
 Astfel, în plin se află profitul,
 în gol se află folosul.²⁸

Desigur, nu putem să nu arătăm constelația europeană a filozofiei alterității pozitiv-negative, cum ar fi, spre exemplu, complementaritatea Ființei și Ne-ființei a inteligibilului și sensibilului, a posibilului și ne-possibilului, a luminii și întunericului din postulatele gândirii lui Parmenide^{29, 30}.

Și, iată acum, aceste idei duse în poezia lui Morgenstern de la geneza lor grotescă la dispariția lor absurdă reafirmând justețea lor dincolo de o logică formală în conformitate cu forța demiurgică a poezis-ului, reflectând totodată modul autocaricatural cu care poetul se raportează la lume: „ironia mea este la fel de naivă ca și patosul meu. Sunt capabil să spun ironic lucruri incredibile, fără nici o urmă de frivolitate...” (p. VII) Așa se întâmplă în Gardul:

Un gard de șipci. Iar printre ele
 Sânt goluri: laste, subțirele.

Un arhitect trecând, îmi pare,
 Pe-acolo, ca din întâmplare,

Extrase golurile rare,
 Făcând din ele-o casă mare.

Sta gardul, cam năuc, un pic,
 Cu șipci, și-n jurul lor nimic.

Urât era și delăsat.
 S-a pus problema și-n Senat.

Meșteru-o șterse. Încotro?
 Spre Afri-sau-Americo³¹.

„Existență văzută în golurile ei, în neverosimil. Satiră a atotputerniciei, întrucâtva șarlatanesc-magice a tehnicii. Dar mai curând, exercițiu al puterii verbului: cu cuvintele se poate face orice, socotește poetul. Scoți golurile, rămâne nimicul. Cu nimicul se poate construi un edificiu fictiv. Posibilitățile unei logici sofisticate depășesc infinit de mult pe cele ale realului și ale unei logici întemeiate pe rigorile rațiunii. Ca și arhitectul, mag și escroc totodată, poetul poate îndrăzni orice.“³² În legătură cu jucăușul grotesc-absurd al poeziei din caracterizarea de mai sus a lui N. Balotă mai putem adăuga puterea de perspectivă deosebită a gândirii creatoare la Morgenstern, putere care a acționat atât de dinamic și mobilizator inclusiv asupra conceperii, interpretării și regiei muzicale a spectacolului pe care îl analizăm.

Acel Nimic din care, similar Appendix-ului lui Bolyai János, Morgenstern a creat și el o lume aparte, o lume a grotesc-absurdului, iar arta muzicală clujeană a reușit pe deplin, în contextul ei modern nu numai să-l re-sensibilizeze pentru astăzi, dar să-l și gândească mai departe, pe undele autenticului valoric al câmpului de forță estetică contemporană.

NOTE

1 Concertul a fost organizat de către Filarmonica de Stat „Transilvania“, Academia de muzică „Gh. Dima“ și Inspectoratul pentru Cultură al Județului Cluj, Duminică, 25 aprilie 1999, ora 19 în sala Studio al Academiei de muzică „Gh. Dima“, în colaborare cu Centrul Cultural German Cluj-Napoca și Consulatul General al Germaniei - Sibiu, în cadrul aniversării a 5 ani de la înființarea Centrului Cultural German la Cluj-Napoca.

2 În: Nicolae Balotă, Christian Morgenstern, (1871-1914), prefață la volumul Christian Morgenstern, Cântece de spânzurătoare, Ed. Univers, București, 1970, p. XVI.

3 Christian Morgenstern, Cântece de spânzurătoare, în românește de Nina Cassian, Prefață de Nicolae Balotă Ed. Univers, București, 1970, p. 12-13.

4 Galgenberg este tradus de către N. Cassian cu titlul Eșafod.

5 Prefață, op. cit. p. XVII.

6 Idem, p. XVIII.

7 Macaronic, adjectiv despre versuri, poezii etc. scrise într-un stil glumeț, amestecând cuvintele și formele limbii naționale cu cuvinte și forme latinești sau latinizante. Macaronism, compoziție literară scrisă într-o limbă împesărită cu cuvinte străine; cuvânt sau expresie specifică acestei compoziții. (Din Dicționarul de neologisme de Florin Marcu - Constant Maneca, Ed. Academiei, București, 1978 p.642.)

8 Idem, p. XVII-XVIII.

9 Următoarele șapte poezii sunt prezentate aici în traducerea compozitorului Adrian Pop.

10 Menționăm că există și câte o variantă românească a poeziilor cuprinse în partitură în traducerea lui Nina Cassian. A se vedea volumul bilingv: Christian Morgenstern, Cântece de spânzurătoare, Editura Univers, București, 1970.

11 În subsolurile următoare redăm indicațiile regizorale acordate de către J. Zs. Katona actorului recitator al serii, Stefan Straub (Germania).

12 Idee:

- Das Quartett ist meine Muse, ich selbs bin Morgestern

- Ich mache ieden Dialog mit den Instrumenten: Die Bratsche z.B. gibt mit mir Eine Idee für einen Vers

13 Einführung: sehr beruhigend

glücklich /str.II rând 1/

Ich experimentiere mit die Warten

bis es bleibt falsch

nervos (str.II. rândurile 3-4)

ich trete mit Kerze anständer + Kerze brennt/

Actorul expune poezia în timpul ultimei pauze generale a partiturii, și potrivit indicațiilor de mai sus, se plimbă agitat prin scenă și revenind asupra finalului, caută zadarnic cuvinte mai potrivite...

14 Ich wäle aus in Babysprache,

werde selbst zum Kind

Ich finde nicht die

guten Worte + bin nervos

/rândurile 1-2/

Körper spielt mit! (rândul 3)

Ich sitze am Tisch: Wutausbruch kein Schreiben

Recită textul poeziei paralel cu interpretarea muzicală a piesei.

Gestica și mișcarea scenică, inclusiv declamația, evocă copilărosul, jucăușul, gânguritul.

Către sfârșitul piesei: Neues Moment! in Stille hören + Musiker anschüren m. Kerze.

Apoi: setze ich die Maske auf + trage „Geiss und Schleiche“ vor

În final: nehme Maske.

15 Kind

wie ein Märchen lesen (parallel zur Musik lesen, wenn die Musiker flüstern (șoptesc)

Se repetă fraza la titlul piesei Capră și năpărcă:

Ich trage „Geiss und Schleiche“ vor

În mijlocul piesei apare indicația: an der Garderobe nehme ich Hut + gehe zum Publicum zurück

Indicație regizorală: se va rosti poezia Suspinul anticipat, la ultimele măsuri ale poeziei Capră și năpărcă.

16 Beruhigend

viel Gefühl,

ohne Geste

- eine rote Rose für die Solistin des 2. teil: Sie ist Symbol für die Muse

Indicație la început: Ich kehre zur Garderobe im Walzerschritt zurück mit Schal ale Frauenkopf

După un glissando grotesc la sfârșitul piesei, la pauza generală: Ich bin an der Garderobe, umarme sie, will sie küssen, küsse aber nicht, denn in mich fährt eine neue Idee für ein Gedicht, ich lasse die Garderobe liegen, eile zum Tisch um das neue Gedicht zum schreiben - am Tisch sehe ich die Frau + ich gebe ihr neue Gedicht mit einer Rose.

17 philosophisch

ich formuliere ein grosse Idee der Menschheit

Se rostește prima strofă către sfârșit, la o puază generală după care cea de-a doua strofă va fi inserat printre ultimele măsuri, iar ultimul vers încheie piesa: tats um des Reimes willen /să iasă rimă bună./.

18 exhibitionistisch

ich teile Dir meine Intimität mit

La secțiunea de trecere între strofa introductivă discretă-lentă și partea de Vivace din partitură este integral rostită poezia Floare de tapet.

Pe parcursul piesei reapare - pe motive cvazi-similare - dansul cu cuierul din vals (Suspinul).

19 fortissimo bis pianissimo

Textul este rostit integral începând cu prima fermată, la mijlocul piesei.

20 Schlussfolgerung (concluzie finală) am Ende der Musik

Dauer nur Musik: 20'

mit Gedichten: 25'

21 Christian Morgenstern, Alle Galgenlieder, Insel-Verlag, Frankfurt am Mein, 1964 p.14-15, în traducerea compozitoarei.

22 Din Programul de sală al serii.

23 Forma versificată a traducerilor ce urmează, aparține poetei Nina Cassian; în: Christian Morgenstern, Cântece de spânzurătoare, Ed.Univers, București, 1970. Excepție face traducerea Cursa de șoareci redată în subsolul nr.23.

24 Traducerea poeziei lipsește din volumul citat.

25 În Caietul de sală al programului serii întâlnim și următoarea traducere poetică:

Palmström, sărac vai de el,
Are-n casă-un șoricel.
Korf, mișcat, având o sursă,
Îi oferă-n dar o cursă
și prietenu-și așează
Între gratii, cu-o vioară.

Noaptea, sub un cer eteric,
Palmström cântă-n întuneric.
și în timp ce concertează,
șoarecele defilează,
Până-n mod misterios,
Cursa-l prinde, curios.

Apoi sub noaptea profundă,
În somn Palmström se cufundă.
Von Korf vine și îndată
Utila cursă o încarcă
Într-un mare camion
Uriaș cât un vagon,
Tras de un căluț isteț,
Până-ntr-un loc pădureț,
Unde, în singurătate,
Prinșii-s puși în libertate.

Iese mândrul șoricel,
Apoi Palmström după el.
Îndată ce animalul
Noii patrii-i sare pragul,
Palmström, foarte bucos,
Cu von Korf pleacă pe jos.

26 Christian Morgenstern, Cum s-au născut cântecele de spânzurătoare; în: op. cit. p. 7.

27 Atenția mea la această analogie a relației nascendi-morendi din istoria esteticii europene cu ideile despre Dao și putere a filozofiei chinezești mi-a atras-o colegul și prietenul meu esteticianul Pavel Pușcaș, fapt pentru care pe această cale îi aduc sincere mulțumiri.

28 Idem, p. 76.

29 Simplicius: Trebuie spus și gândit că ființa este, căci a fi este „posibil“, dar neantul nu e „posibil“ [...] Sextus Empiricus nota că „Parmenides disprețuia raționamentul de opinie întemeiat pe reprezentări lipsite de temei, și lua drept criteriu raționamentul științific, cu alte cuvinte fără greș, tăgăduind în același timp orice crezare senzațiilor. [...] una e ce există cu adevărat, a inteligibilului, alta e ceea ce devine, a sensibilului, pe care nu se învoiau s-o numească de-a dreptul „ființă“, ci ființă aparentă.

Iar după Proclus Neoplatonicianul „singurele căi de cercetare ce pot fi gândite: una, care afirmă că este și că nu-i chip să nu fie, e calea Convingerii (ce întovărășește adevărul); cealaltă, care afirmă că nu e și că trebuie să nu fie, e o cale ce nu poate fi căuși de puțin cercetată, căci nici de cunoscut n-ai putea cunoaște ce nu e (pentru că nu e posibil), nici să-l exprimi...”

Simplicius arată că la Parmenides „după ce totul a căpătat numele de lumină și întuneric, iar aceste denumiri - potrivit puterilor fiecăreia - s-au aplicat unui lucru sau altul, totul e deopotrivă plin de lumină și de nevăzută noapte, amândouă egale de vreme ce nimic nu ține [exclusiv] de una sau de alta. [Filozofia greacă până la Platon, Vol. I. Partea a 2-a, colecție în grijă de Idel Segal, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1979, pp. 230, 237].

30 Mai pe larg a se vedea studiul de St. Angi: Párménidész igézetében (În fascinația lui Parmenide), rev. Korunk, 1987/11.

31 Christian Morgenstern, op. cit. p. 64-65.

32 N.Balotă, Prefață, ed. cit. p. XII