

Peter ANDRASCHKE

„Patria, așa cum o gândesc eu” Trei sugestii de pe scena avangardei din Germania

Descoperirea **regionalului**, ca opoziție a **naționalului** și în contrast extrem față de interesul tot mai larg pentru o **muzică mondială**, care să spargă granițele **naționalului**, ale propriei patrii, a devenit, în anii deceniului 8, un important impuls creator pentru compozitorii din avangarda acelei vremi în RFG.

După cel de-al doilea război mondial, din motive lesne de înțeles, exista și mai puțin interes, din partea compozitorilor germani, pentru o muzică având identitate națională, decât înainte de 1933; de fapt nu mai exista nici un interes. După 1950, avangarda, bunăoară cercul de la Darmstadt, s-a ocupat la început cu precădere, apoi în chip decisiv, de problemele de organizare a materialului acustic din moștenirea celei de-a doua școli vieneze, în special din cea a lui Anton Webern, găsind astfel drumul spre muzica serială și electronică.

Problemele de tehnică a compoziției stăteau atunci în prim plan. Abia de la mijlocul anilor '60 au început compozitorii de avangardă să țină mai mult cont de dimensiunile semantice ale lucrărilor lor și să le dea prioritate. Concomitent a sporit din nou interesul general pentru folclor. În domeniul muzical acesta s-a manifestat în muzica cultă, dar și în lumea făuritorilor de cântece, în căutarea unei contraculturi, care să se opună „slagărelor” de orientare anglofonă. Ca punct de plecare în această privință au servit Festivalurile de la Burg Waldeck.

Interesul pentru folclorul european și muzica extra-europeană a dus la ideea unei muzici **mondiale**, care să desființeze limitele **naționalului**. Muzica lui Karlheinz Stockhausen este un bun exemplu în această privință și va fi, de aceea, atinsă în treacăt aici. Lucrările sale: *Telemusik* (Muzică electronică, 1966) și *Hymnen* (Muzică electronică și concretă, op. nr. 22, 1966-67, Muzică electronică și concretă cu soliști, op. nr. 22 1/2, 1966-67) reunesc în chip distinct înregistrări originale de folclor și de muzică extra-europeană, cu sonorități electronice. Cu aceste lucrări se conturează la el o nouă treaptă de dezvoltare, legată de o nouă concepție de viață, care în final va duce la o nouă gândire muzicală. Aceasta își va atinge punctul culminant în așa-numita **muzică intuitivă** (*Din cele șapte zile*, 15 compoziții, mai 1968, op. 26; *Pentru timpurile ce vor veni*, 12 texte pentru muzică intuitivă¹, 1968-70, op. 33).

¹ Coperta înregistrării nr. 13 *Păsări călătoare* și nr. 17 *Ceylon* îl înfățișează pe Stockhausen mânuind o tobă ceyloneză având ca fundal o pasăre, realizată din frunze de palmier.

Tradițiile la care se raportează el în *Telemusik* sunt folclorul și muzica extra-europeană. Cea mai bine reprezentată este muzica japoneză, ceea ce rezultă din comanda lucrării și dedicația către poporul japonez. Este vorba de extrase din:

- cunoscuta muzică Gagaku *E ten raku*,
- muzicile Kabuki *Yatai aikata* („Matsuri Bayashi”) și *Daidai Kagura* („Aoi Matura”),

- muzica scoicilor, care se cântă în timpul ceremonialului *Omizutori* în templul Todaiji din Nara,

- o cântare de templu la ceremonialul *Semborsusha irei heiwa kigan daihoo* de la Templul Kohyasan din Japonia.

Celelalte muzici străine din *Telemusik* sunt, în ce privește importanța pentru spațiul cultural căruia îi aparțin, nu întotdeauna tipic alese și mai puțin reprezentative față de exemplele japoneze. Stockhausen pur și simplu nu prea se descurca în domeniul etnomuzical și alegea din materialul muzical pe care-l avea la dispoziție, adunat întâmplător, ceea ce i se părea compozițional mai valoros; totodată urmarea, potrivit concepției sale generale, să respecte și anumite spații geografice. Pe lângă exemplele japoneze, el a mai integrat:

- o muzică pentru gamelan din Bali,
- un cântec african din sudul Saharei,
- o „Sevillana” spaniolă,
- muzică instrumentală maghiară,
- o muzică a indienilor Shipibo din Amazonul superior, care se cântă în timpul ritualelor de pubertate ale fetelor,

- muzică instrumentală chineză cu flaut solo,

- un cântec de leagăn („Mama și copilul”) al indienilor Jahave,

- un cântec de bărbați al indienilor Suyar (ambele sunt triburi amazoniene),

- trei exemple muzicale din Vietnam.

Tendența de caricaturizare a naționalului supraevaluat este, între altele, un merit al lui Mauricio Kagel, originar din Argentina și stabilit, în 1957, la Köln. Un exemplu cunoscut îl constituie „*Exotica*” pentru instrumente extra-europene (1970/71), pe care a scris-o pentru programul cultural al Jocurilor Olimpice de la München, 1972. În această compoziție el a obligat instrumentiști renumiți să producă sonorități instrumentale exotice pe instrumente care nu le erau familiare.¹

A privi cultura și istoria lumii din perspectiva națională a europenilor i-a fost întotdeauna ceva străin lui Kagel. O contribuție deosebit de clară în discuțiile pe tema imperialismului și a colonialismului o reprezintă *Mare Nostrum. Descoperirea, pacificarea și conversia spațiului mediteranean de către un trib din Amazonia* (1973-75). *Mare Nostrum* – titlul lucrării provine din denumirea dată de romani Mediteranei „lor” – îl provoacă pe Kagel să propună cazul unei colonizări inverse.

¹ Anexa cu discuri conține fotografiile color cu instrumentiștii Michel Portal, Vinko Globokar, Christoph Caskel, Wilhelm Bruck, Theodor Ross și Siegfried Palm, îmbrăcați și machiați exotic, iar pe coperta discului este reprezentat autorul, într-un echipament corespunzător.

Nu europenii, ci un trib de indieni din Amazoniua descoperă, cucerește și distruge Mediterana. Crescândă poluare a mediului devine vizibilă pe scenă. Această lume întoarsă pe dos reprezintă foaia de titlu a partiturii. Imaginea geografică a Mediteranei nordice trebuie privită de jos în sus.

În contrast extrem cu preocuparea vizând o muzică **mondială** se află aceea față de **regional**, față de propria patrie, care s-a dezvoltat și prin această conștiință de sine în toate domeniile artei și ale vieții, indusă de generația din 1968. În cele ce urmează se prezintă trei exemple de compozitori din avangardă, care se preocupă în muzica lor de problemele **regionalului** și ale **naționalului**. Lucrările au fost executate în cadrul „Zilelor Muzicale de la Donaueschingen”, cel mai cunoscut festival de muzică contemporană. Este vorba de:

- Walter Zimmermann: *Topografii de ländler* pentru orchestră, părțile III și IV (prima audiție 17 X 1980);

- Dieter Schnebel: *Jowaegerli*. Cuvinte și imagini alemanice după Johann Peter Hebel, cu sonorități vocale și instrumentale și percuție (p. a. Baden-Baden, 16 VI 1983; Donaueschingen, 21 X 1980);

- Helmut Lachmann: *Suită de dansuri cu Imnul German (Deutschlandslied)*, muzică pentru orchestră cu cvartet de coarde¹ (p. a. 18 X 1980).

Compozițiile lui Lachenmann și Schnebel au fost comenzi ale Radio-difuziunii din Baden-Baden.

1. „Ceea ce e local este (și) universal”.

Despre *Muzica locală*² de Walter Zimmermann

Proiectul componistic al lui Walter Zimmermann (n. 1949), conceput generos, se împarte în patru cicluri, încadrate între un prolog și un epilog.

Prolog: *Efemer*, pentru trio cu pian.

I. *Topografii de ländler*, pentru orchestră (1979/79)

1. *Phran*

2. *Topan*

3. *Tophra*

4. *An*

II. *Dansuri ușoare*

1. *10 dansuri francone*, pentru cvartet de coarde (1977)

2. *25 melodii Kärwa*, pentru două clarinete (1979)

3. *20 dansuri cu figuri*, pentru coarde

4. *15 duble*, transcrise pentru chitară

III. *Wolkenorte* (aprox. „locuri în nori”), pentru harpă (1980/81)

¹ Titlul prezentat la prima audiție: *Suită de dansuri cu „Cântecul Germaniei”*, pentru patru instrumente de coarde soliste și orchestră.

² Partitura a apărut la „Selbstverlag” (=“Samizdat”), Studio-ul pentru începători, Recording Press Köln.

IV. Dansuri tăcute

1. *Sunete ale pământului, ale apei, ale aerului*, pentru Streichglassspiel (armonică de sticlă, mănuită cu arcușul)

2. *Riuti, defrișări și paragini*, pentru un percuționist (1980)

3. *Triasicul superior*, duble fără număr pentru cvartet de coarde

Epilog: *Dansul și durerea*, pentru 13 instrumente (1981)

În lucrarea sa *Muzică locală*, Zimmermann, născut în 1949 la Schwabach (Franconia mijlocie), vrea să stabilească relații între muzică și peisaj. Încă din titlurile părților sunt reunite noțiuni geografice, geologice și muzicale. Principalul punct de referință este regiunea din jurul localității Fürth, unde Zimmermann urmasa liceul, regiune care are orașelul Cadolzburg ca punct central.

Topografiile de ländler au ca material de bază ländler bavareze de câte 8 măsuri, publicate de folcloristul Felix Hörburger în 1976.¹ Ele sunt prelucrate în prima parte (*Phran*) pe baza unor relații prestabilite, privind înălțimile, armonia, ritmul și instrumentația, pe care Zimmermann le obținuse prin permutarea unor șiruri numerice și de pătrate numerice² (vezi ex. 1). În cea de-a doua parte (*Topan*), se proiectează peisaje peste melodii³, după cum cere Zimmermann, în număr de 12. Aceste peisaje se analizează pe baza unor hărți geologice, după următoarele criterii:

Numărul și felul straturilor, ordonate după vârstă:

1. Holocen, pleistocen
2. Terțiar
3. Cretacic
4. Juristic
5. Triasic
6. Permian
7. Carbonifer
8. Devonian
9. Silurian
10. Cambrian
11. Algonkian
12. Arheian, eruptive tinere sau vechi

Numărul și felul morfemelor de suprafață:

1. Localizare
2. Vale în formă de covată
3. Gabriele orizontală
4. Vale crestată
5. Curs de apă
6. Treaptă joasă de teren

¹ *Achttaktige Ländler aus Bayern*, Regensburg 1977, Verlag Gustav Bosse

² Procedeele componistice sunt expuse pe larg în *Walter Zimmermann: Lokale Musik – eine Projektbeschreibung*, în: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Jahrbuch Bd. 1, hg. von Herbert HJenck, Köln 1980, S. 80-86.

³ *ibidem*, S. 84.

7. Terenuri netede
8. Câmpie
9. Treaptă înaltă de teren
10. Pădure
11. Trepte abrupte
12. Șiruri de înălțimi

Felul de desfășurare a reliefului a fost determinat prin numărul cursurilor de apă, iar scara de 12 sunete se obține din debitul de apă.

Cele trei scări de câte 12 sunete au fost compuse de Zimmermann prin pătratele numerice pe care le utilizează în prima parte (vezi ex. 1), însă combinațiile numerice pentru instrumentație se află în raporturi inverse față de cele din prima parte.

Ex. 1

- 1*: 2
- 2*: 5/10
- 3*: 1/ 8/12
- 4*: 3/ 6/ 9/12
- 5*: 1/ 2/ 4/ 7/11
- 6*: 1/ 3/ 5/ 7/ 9/11
- 7*: 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12
- 8*: 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8
- 9*: 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12
- 10*: 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10
- 11*: 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12
- 12*: 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12

Nummernschlüssel für Matrix
 [1*=Solo,2*=Duo, 3*=Trio,4*=Quartett usw.]

Die Neutralisierungsmatrix hat die Eigenschaft, daß sie 12 Zahlen durchschreitet und bei der 13. Zahl sich der Zyklus mit der ersten schließt. Dies wird erreicht durch die Formel +7 -5. Es entsteht dann folgende Grundreihe: 1, 8, 3, 10, 5, 12, 7, 2, 9, 4, 11, 6. Durch Nebeneinanderstellen der jeweils nächsten Zahl, als Beginn dieses 12er-Zyklus, entsteht folgende Matrix:

x→	.0	.1	.2	.3	.4	.5	.6	.7	.8	.9	.10	.11
y ↓	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	2	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
	3	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
	4	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
	5	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
	6	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	7	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
	8	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	9	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
	10	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
	11	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	12	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
		.11	.10	.9	.8	.7	.6	.5	.4	.3	.2	.1
												.0

Diese Matrix ermöglicht nun eine Instrumentierung der Ländler, in einer Weise, daß das Subjekt nicht in irgendeiner expressiven Art daran beteiligt ist. Die Eigenbeschaffenheit der Ländler wird also durch diese Instrumentationstabellen hörbar

Tophra, care urmează nemijlocit, reprezintă o sinteză a modalităților utilizate deja în părțile 1 și 2. Partea a patra, *An*, este, după cum explică Zimmermann în caietul-program al primei audiții, „o simplă prezentare a rezervorului de material oferit de ambele serii de armonice, care servesc ca bază armoniei întregii piese, a materialului brut.”¹ Cele două serii de armonice pornesc de la Fa din octava mare (Fa – fa – do 1 – fa 1 – la 1 etc.) și do din octava mică (do – do 1 – sol 1 – do 2 – mi 2 etc.). Duratele se reglează după un șir numeric stabilit prin permutări de către compozitor (11 – 6 – 1 – 8 – 3 – 10 – 5 – 12 – 7 – 2 – 9 – 4).

Pentru *Topografiile de ländler*, Zimmermann propune ca motto versuri de Friedrich Hölderlin:

¹ *Donaueschingen Musiktage 1980*. Programmheft hg. von Josef Häusler, Donaueschingen 1980, S. 12.

„Natură, prietena ta suferă și doarme, iar tu,
ce dai viață tuturor, lipsești? Ah, iar voi,
adieri ale eterului
și izvoare ale lumii solare, n-o vindecați?”¹

Este vorba de prima strofă a poeziei tristrofice *Vindecarea ei*, pe care Hölderlin a augmentat-o până la o odă de cinci strofe, sub același titlu. Hölderlin a rămas, pentru Zimmermann, un poet important.

În 1992 a avut loc prima audiție a lucrării *Hyperion. O operă în scrisori, după Friedrich Hölderlin*, pentru scriitorul epistolelor, trei cântăreți și ansamblu instrumental (libretul de D. G. Sattler). Eseul introductiv scris de Zimmermann, menit a facilita înțelegerea ei, a fost intitulat, semnificativ, *Nișa sau tot ce este local este (și) universal*². El pornește aici de la ideea că locul nașterii unui om este o nișă și, în același timp, un spațiu cultural care-l însoțește de-a lungul întregii vieți, rămânând un punct permanent de referință. În schimb, noțiunea de „patrie” este pentru el, dimpotrivă, „iluzie și orbire, o denumire sentimentală impusă materialului local.”³ În reprezentările sale privind **localul** ca punct de orientare în lume, Zimmermann se bizuie pe importantul scriitor american William Carlos Williams (1883-1963), pe care-l citează frecvent. Acesta, în cele cinci volume ale marelui său poem epic *Paterson*⁴, face din lumea ce-l înconjoară nemijlocit un punct de plecare și scenă a căutărilor sale privind o nouă înțelegere a lumii. Pentru că limitarea la dezvăluirea impulsurilor care determină orașul Patterson din statul New Jersey îi garantează veridicitatea lor, pentru că ele sunt o cunoaștere concretă („No ideas but in things!”).⁵

Tot de la Williams a preluat Zimmermann și motto-ul pentru cea de-a treia parte a *Muzicii locale*: „To reconcile the people and the stones” („O împăcare dintre oameni și pietre”). De asemenea, Zimmermann îl citează pe Pier Paolo Pasolini: „Universul țărănesc este trans-național. El nici măcar nu recunoaște națiunile”.⁶

Faptul că în compoziție apare clar specificul de ländler își are temeiul în felul lui Zimmermann de a-și planifica metoda de lucru. Astfel, el a împrumutat de pildă, pentru scara de ritmuri, unele formule ritmice găsite în melodiile de ländler (vezi ex. 2). El a ținut cont și de tipica pendulare dintre armoniile de tonică și dominantă, prezentă în ländlerele contemporane.⁷

¹ Textul e redat după: Friedrich Hölderlin. *Gedichte*, hg. von Jochen Schmidt = Friedrich Hölderlin. *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 Bde, hg. von Jochen Schmidt, Bd. 1, Frankfurt am Main 1992, S. 201.

² Walter Zimmermann: *Nische oder das Lokale ist das Universale*, in: Neuland. *Ansätze zur Musik der Gegerwart*, Jahrbuch Bd. 1, hg. con Herbert Genck, Köln 1980, S. 76-80. Wiederabdruck in Walter Zimmermann: *Insel Musik*, Köln 1981, S. 197-201.

³ Citat după Neulan, S. 78.

⁴ William Carlos Williams: *Paterson*, New York 1946-1958.

⁵ Michael Köhler: *Paterson*, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, in 25 Bd.

⁶ Pier Paolo Pasolini: *Freibeuter Schriften*, Berlin 1979, S. 45.

⁷ Vgl. die ausführliche Beschreibung, Neuland, S. 83f.

Ex. 2

1		7	
2		8	
3		9	
4		10	
5		11	
6		12	Sonderformen

2. Apocalipsă și idilă cu vite

Dieter Schnebel: *Jowaegerli*

Despre *Jowaegerli*, *Cuvinte și tablouri alemane de/și după Johann Peter Hebel*, cu voci și sunete instrumentale și percuție voi aminti doar pe scurt, deoarece am publicat deja materiale cu privire la acestea.¹ „Jowaegerli”, tradus în germana cultă, ar însemna aproximativ „da, într-adevăr”. Lucrarea este denumită de Schnebel o „cantată scenică”. Textele vorbite și cântate, reprezentarea scenică și muzica sunt mijloacele ce alcătuiesc complexul spectacol. Într-o cronică referitoare la reprezentația din 21 octombrie 1984 din cadrul „Zilelor Muzicale de la Donaueschingen” – sub titlul *Apocalipsă cu sentiment patriotic* – Gerhard R. Koch scria, în „Die Neue Zeitschrift für Musik”, că Schnebel nu face în compoziția sa altceva decât „un regionalism ridicat la rang metafizic”.² Schnebel, născut în 1930 la Lahr, landul Baden-Württemberg, realizează aceasta nu prin mijloace muzicale, ci în principal prin recurgerea la poeziile concetățeanului său Johann Peter Hebel. Compoziția poartă o dedicație în dialect alemanic.

(Nota traducătorului: Întregul paragraf care urmează a fost tradus selectiv, renunțându-se la citatele frecvente în dialect alemanic, pentru care nu dispuneam de materiale informative certe.)

¹ Peter Andraschke: *Zwischen Volks- und Kunstmusik: Hebel – Vertonungen*, in: Johann Peter Hebel.

² Gerhard R. Koch: *Apokalypse mit Heimatgefühl zu den Donaueschinger Musiktagen 1984*, NZ 146, 1985, S. 25.

Punctul central al lucrării *Jowaegerli* îl constituie poezia *Die Vergänglichkeit* (Dialog între stânci și pârâu, noaptea, pe drumul spre Basel). Schnebel divizează voluminos text epic în patru părți, completându-l și comentându-l cu trei povestiri ale lui Hebel, în germana cultă, și șase reflecții, pe care le numește „gânduri”. (...) Asemenea unor parabole, povestirile reiau, în chip felurit, tema devenirii și a efemerului. (...) Limba lui Hebel, fie că e în dialect autentic, fie exprimată în germana cultă, posedă – pentru Schnebel – calități muzicale. (...)

Schnebel abordează în muzica sa – voit searbădă pe segmente lungi – poezia lui Hebel într-un mod lipsit de pretenții, la fel cum acesta prezintă dimensiunile metafizice ale existenței umane, contemporaneitatea trecutului, efemerul și viziunea apocaliptică, în tablouri simple, directe, dar puternic sugestive în dialectul lor provenind din lumea de reprezentări a omului simplu. Schnebel nu sentimentalizează. Până și sunetele naturaliste pe care le introduce trebuie să păstreze o distanță față de un asemenea pericol. Dorul de a regăsi familiaritatea patriei și a o proteja se află sub semnul dispariției inevitabile. *Jowaegerli* este o lucrare care, din capul locului, nu vizează un public larg și nici afecte exterioare. Adevărata ei receptare va avea loc, prioritar, acolo unde limba alemană e vorbită și înțeleasă.

Jowaegerli este o lucrare scenică, chiar dacă – tocmai scenic – este prea puțin animată. La spectacolul de la Donaueschingen, Ätti (tatăl) cu băiețelul său Bueb apar într-o căruță încărcată, trasă de boi, chiar în piața localității. Gerhard Koch comentează aceasta, făcând aluzie la teologul Schnebel: „Cu atât mai elocventă devine deviza sa muzicologică - «Tot ce respiră îl laudă pe Domnul» –, o căruță cu grâne, avându-i pe Ätti și Bueb deasupra, precum și două vaci minunate de expresive. Spectatori nemulțumiți și-au exprimat după reprezentație indignarea prin mugete, în loc de huiduieli, după cum constată presa internațională. Sunetele și zgomotele concrete, existente în compoziția despre care vorbim, au fost și mai întărite prin această scenografie naturalistă. În asemenea sunete se percep însă sentimente delicate. De fapt, alemana lui Hebel, fie redată dialectal, fie tradusă în germana cultă, este saturată de o multitudine de nuanțe ale simțirii, ascunzând în sunetele vorbite, ca și în sensul lor, o bogată polifonie de linii de simțire și valori de sens. Iată cum devine alemana lui Hebel, din nou, ceea ce a fost la origine și ceea ce urmărește să redevină: o unitate de gândire și sentiment.”¹

Pe lângă melodiile textelor recitate și cântate, atrag atenția sunete și zgomote, care îmbogățesc compoziția prin peisajul sonor, dezvăluindu-i esența regională, „de acasă”: fluier, chitară, armonică de mână, dar și moara de apă și mașina de vânt. Ele sunt legate de text și alcătuiesc un spațiu scenic sonor, plin de realitate și fantezie. În acest spațiu are loc discuția dintre Ätti și Bueb despre „efemer”, în rostirea lor alemană, viguroasă și sugestivă sonor, în timpul călătoriei lor de-a lungul Rinului superior, într-un car cu boi, trecând pe lângă păduri, câmpii

¹ Dieter Schnebel: *Mund-Art in Sprache un Musik. Gedanken ben der Komposition von „Jowaegerli”*, in Programmhft der Donaueschinger Musiktage 1984, S. 10.

și ruine, pe lângă semne elocvente ale trecutului, dar și de ceea ce umple sufletul credincioșilor ferm convingși de ce-i așteaptă „dincolo”: viața veșnică.

În cantata lui Schnebel textele sunt recitate (vezi ex. 3). Ca gen, această lucrare este o melodramă. Cei patru soliști vocali cântă numai în vocalize, însă de regulă ei întrebuițează și diverse modalități de vorbire: șoapte, murmur, strigăt. Partitura povestitorului este fixată ritmic ca interpretare, dar înălțimile intonațiilor vorbite sunt notate doar aproximativ. Valorile lungi și scurte ale ritmului vorbirii rămân pe segmente mari la fel: în exemplul nostru este vorba de o succesiune regulată de doimi și pătrimi, într-un ritm triolic. Ele urmăresc nu numai frazarea, ci și metrul versurilor lui Hebel. Însă declamația nu trebuie să fie țepăună. De aceea Schnebel recomandă: „Trebuie urmărită măsura, dar în primul rând ritmica fluxului verbal”. Instrumentele antrenează cu ele ritmul recitatorilor. Cântăreții cântă pe vocale extrase din text. (...) Totul se concentrează pe text și pe calitățile expresive ale acestuia. O atmosferă specială de peisaj de la țară este creată de Schnebel cu sunete extramuzicale, menită să aducă un pic de realism. Soprana este prevăzută aici cu un fluier de adunare a animalelor, „vocale cvasi-animalice” trebuie să intre „ca și cum ar improviza, dar mereu cu economie și rezervă, fără a ține seama de măsură”.¹ În alte locuri soliștii vocali scot sunete ce imită voci de animale, ciripit de păsări etc. Percuționistii folosesc o moară de apă, ca să sugereze plescăitul apei, apoi patru Woodblocks pentru imitarea tropăitului copitelor. În alte locuri se folosesc mașini de vânt. Prin urmare, se regăsesc aici trei articulații ale timpului și efemerului: măsura reglată a muzicii culte, nuanțele care se abat de la aceasta în declamație, precum și sunetele naturaliste, libere și indiferente la scurgerea timpului. (...)

Ex. 3

The image shows a musical score for a vocal ensemble and instruments. The vocal parts are labeled S1, A, T, and B. The instrumental parts include woodblocks (WL*) and percussion (SP1, SP2). The lyrics are in German and discuss improvisation and naturalistic sounds. The score is marked with circled numbers 5, 6, and 7, and includes dynamic markings like 'p' and 'mp'.

¹ Aluzie evidentă la episoadele naturaliste din muzica lui Mahler, de ex. introducerea la *Simfonia I*.

Jowaegerli se situează în creația lui Schnebel într-o serie de lucrări, care începe de pe la 1970 și este legată de tradiții, în special muzicale. Lucrarea se înscrie în „trend-ul” acestor ani, acela de a folosi din nou și mai asiduu elementul țărănesc și regional. Un asemenea interes este prezent în toate artele. Este vorba de o nouă evaluare a situației economice și ecologice în societate, ridicându-se adesea împotriva forțelor distructive ale tehnicii. Legătura cu patria nu mai este ascunsă, ci se vorbește cu îndreptățită mândrie de legătura intimă cu ea. Invitația de a vorbi alemana este astăzi afișată pe ușile multor autorități orășenești.

În anii din urmă a apărut o serie de compoziții care se implică în problemele regionalului, chiar cu substrat critic.

3. Observații critice la Imnul național german.

Despre *Suita de dansuri cu Imnul German* de Helmut Lachenmann

Suita de dansuri cu „Cântecul despre Germania” (imnul german), muzică de orchestră cu cvartet de coarde¹, aparține unei serii de lucrări în care Helmut Lachenmann, cu începere de la mijlocul anilor 1970, se preocupă, în calitate de compozitor, de muzica trecutului, prima fiind *Accanto*, muzică pentru clarinet solo și orchestră (1975/76), care conține citate din *Concertul pentru clarinet și orchestră în la major KV 622* de Mozart. *Suita de dansuri* apelează la forma tradițională a suitei. Este o succesiune de dansuri de factură foarte diversă ca lungime, legate prin introduceri și tranziții ce constituie cadrul formal supraordonat al lucrării. Toate cele 17 părți trec una într-alta fără pauze.²

Secțiunea I	0. Generic	măsurile 01-041
	1. Introducere	măsurile 1-5
	2. Vals	măsurile 6-21
	3. Marș	măsurile 22-44
Secțiunea II	4. Tranziție	măsurile 45-69
	5. Siciliano	măsurile 70-132
	6. Capriccio	măsurile 133-192
Secțiunea III	7. Vals lent	măsurile 193-247
	8. Tranziție	măsurile 248-278
	9. Gigă	măsurile 279-423
Secțiunea IV	10. Tarantella	măsurile 424-472
	11. Tranziție	măsurile 473-491
	12. Aria I	măsurile 492-531
	13. Polcă	măsurile 532-568
	14. Aria II	măsurile 569-609

¹ Această subîmpărțire a celor 17 părți este dedusă din introducerea partiturii.

² O analiză pertinentă aparține Milenei Stawowy: *Fluchtversuch in die Höhle des Löwen? Suita de dansuri a lui Helmut Lachenmann cu „Cântecul Germaniei”*.

Secțiunea V

15. Introducere	măsurile 610-620
16. Galop	măsurile 621-752
17 Coda (Aria III)	măsurile 753-819

În alte lucrări, Lachenmann integrează, în afara „Cântecului despre Germania”, unele cântece populare germane. Cântecul „Hänschen klein” (Micul Hänschen) fusese compus de el ca prima piesă din *Joc de copii*, șapte piese mici pentru pian (1980). Acest ciclu este precedat de o observație a lui Theodor W. Adorno, ca motto, pe care o formulase într-o scrisoare către Walter Benjamin cu privire la singspiel-ul său *Comoara indianului Joe*: „... în care este vorba mai mult de demonstrarea unui model copilăresc, decât de idealizarea copilăriei...”. Acest cântec pentru copii a mai fost încă o dată folosit în *Harmonica. Muzică pentru orchestră cu tubă solo* (1981-83). „O du lieber Augustin” se face auzit și în *Mouvement (înainte de amori)*, pentru 15/18 instrumentiști (1982-1984). În *Suita de dansuri* mai sunt integrate cântecul de Crăciun „Ihr Kinderlein kommet” și „Schlaf, Kindlein schlaf”. În plus, în *Sicilano* el aduce un citat din *Oratoriul de Crăciun* de Johann Sebastian Bach. Gesturile dansante, cu ductus-ul lor lăutăresc, cântecele populare din vremea copilăriei și fragmentele din muzica lui Bach sunt, pentru Lachenmann, „amintiri și impresii adunate laolaltă în joacă, unde pentru mine – în mod conștient sau inconștient – este incorporat acel refugiu colectiv, sub a cărui protecție gândirea și simțirea burgheză, păzită în chip magic, se maturizează și decurg una dintr-alta. Este un fapt cunoscut că, cu un asemenea adăpost, începând din stadiul de copil și până la cel de maturitate, evoluția își are feteșurile sale: patria, obligațiile religioase, sărbătorile, tradiția, nostalgia copilăriei, chiar dacă o privire superficială va bănuși prea puțin din profunzimea ce se revelează acolo. Este de asemenea incontestabil că un asemenea refugiu își pune amprenta pe noi, când contradicțiile și înstrăinarea existenței ne silesc să ieșim de sub protecția sa (...).¹

Cu totul altfel decât în cazul acestor citate, care îi amintesc ceva plăcut, familiar, procedează Lachenmann în cazul „Cântecului Germaniei”, plasând în prim plan acțiunea sa politică negativă. Odată ajuns la putere, guvernul național-socialist a hotărât să se cânte numai prima strofă a „Cântecului Germaniei”, făcând automat legătura cu „Cântecul lui Horst-Wessel”, imn al unităților SA: „Sus drapelul! Strângeți bine rândurile!” (1927). Acest cântec a dobândit astfel rangul unui al doilea imn național. Poetul nazist Heinrich Anacker a introdus explicit refrenul „Deutschland, Deutschland über alles” într-o poezie de August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, apărută în 1943, astfel:²

„În marea timpului s-au scufundat o sută de ani.
Acum, prin Adolf Hitler, visul devine realitate,
În tunetul bătăliilor s-a făurit o împărăție
Pe care nici una alta n-o egalează în strălucire și măreție.
Deutschland, Deutschland über alles!”

¹ Helmuth Lachenmann: *Tanzsuite mit Deutschlandlied über mein Stück*, in: *Donaueschinger Musiktage*, 1980.

² Heinrich Anacker: *Glück auf, es geht gen Morgen*, München 1943, S. 73.

Ceea ce a alterat imaginea „Cântecului Germaniei”, care, după cel de-al doilea război mondial, abia în 1952, a fost recunoscut, cu cea de-a treia strofă, ca Imn național al Republicii Federale. Față de culisele aceste evoluții șoviniste, nu ne mai miră că Imnul Național a fost inițial interzis după cel de-al doilea război mondial.

Lachenmann nu citează decât partea a doua a primei strofe din „Cântecul Germaniei”, care astăzi pe bună dreptate nu se mai poate cânta:

*„De la Maas și pân’ la Memel,
de la Etsch și pân’ la Belt,
Germania, Germania, peste toate,
Peste totul în lume!”*

El notează aceste versuri în partitură. Cuvintele „Germania, Germania peste toate” sunt repetate de mai multe ori în măsurile de după măsura 621 și de aceea par expuse provocator. Lucrearea se încheie cu „Peste totul în lume!”

Melodia „Cântecului Germaniei” a fost compusă de Joseph Haydn, inițial ca imn pentru împăratul Franz al Austriei, la aniversarea de la 2 februarie 1797 a acestuia, inițial pentru voce și pian (Hoboken XXV I-a: 43), pe textul „Dumnezeu să-l păzească pe (Franz) Împăratul”, de Lorenz Leopold Haschka. Mai târziu a preluat-o în *Cvartetul de coarde op. 78 nr. 3* (Hoboken III: 77), așa numitul *Kaiserquartett* („Cvartet imperial”). De aici provine probabil și ideea extravagantă a lui Lachenmann de a alătura un cvartet de coarde la un aparat orchestral de mari proporții.

Ex. 4

- 100 -

(661)

The image shows a page of a musical score, identified as Example 4. At the top center, the page number is "- 100 -". On the left side, there is a circled number "661". The score itself consists of multiple staves, each labeled with an instrument: 4. Violin (Viol.), A-3. Viola (Vcl.), Klar. (Clarinet), Violoncel (Viol.), 3. Violoncel (Viol.), Harpă (Harpă), and Pft. (Pian). The notation is dense and includes various musical symbols, dynamics, and handwritten annotations in black ink. The score is written in a style characteristic of modernist or postmodernist music, with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Începând cu măsura 655 sunt controversatele versuri „De la Maas și pân' la Memel, de la Etsch și pân' la Belt”, acompaniate de pianul din orchestră, în octave mult distanțate (vezi ex. 4), începând cu *re 3 – re 4* în triplu **forte**. Mâna stângă lovește pe cinci taste diferite (albe și negre). Este o insistent-provocatoare răstălmăcire a cuvintelor. Citatele din „Cântecul Germaniei”, care răsună de la măsura 621 până la sfârșitul lucrării, nu sunt distinct audibile, ci în așa fel integrate în structura compozițională complexă a lucrării, încât nu sunt nemijlocit sesizabile. Lachenmann remarcă: „Problema dacă oricine ar recunoaște aici «Cântecul Germaniei» îmi pare mie, care – cum se spune – nu vreau să spun, ci să fac ceva, mai puțin importantă cât e faptul că, aici, o structură temporală și timbrală împrumută din structura unui cântec adânc ancorat în noi, lăsându-se condusă de acesta, o structură având în sinea ei nu mai puțină logică decât oricare principiu serial”. „Cântecul Germaniei” și „O du lieber Augustin” („alles ist hin” = „s-a dus totul”) au în text un cuvânt comun important: „alles” („totul”). Lachenmann procedează altfel decât Arnold Schönberg în cel de-al doilea *Cvartet de coarde, op. 10* (1907-1908), unde citatul despre „dragul Augustin” este o aluzie la renunțarea siguranței tonale în compoziție, pe când aici el capătă o importanță politică. Dar și legarea „Cântecului Germaniei” de „Schlaf, Kondlein schlaf” („Dormi, copile, dormi”) în măsurile 774-793 poate fi interpretată semantic. S-ar putea să-l aibă în vedere pe cetățeanul adormit, care trece cu vederea dimensiunea – periculoasă politic – a „Cântecului Germaniei”, așa cum o formulează Lachenmann. Un specialist în știința literaturii, Jürgen Schröder din Tübingen, atrage atenția că în motivația și topologia poeziilor despre Germania, cei doi poli – veghea și somnul – trebuie să rămână împreună; el oferă în acest sens numeroase exemple.

„Garda și paza la Rin” („Die Wacht am Rhein”) este parte a jurământului emfatic, pentru că există bănuiala întemeiată că bunii germani dorm, că boneta de noapte este semnul distinctiv al «Vărului Michael». De aceea, chemarea „ca un bubuit de tunet” are și funcțiunea unui deșteptător-mamut pentru somnul adânc al națiunii. În timp ce liricii orientați naționalist vor să-i trezească pe germani cu șocuri de fanfare, liberalii, democrații și republicanii se acuză reciproc de somnolența germană, dar și de scopul politic de a strica somnul concetățenilor, firește tot în scop politic. Astfel s-a format în perioada premergătoare Revoluției din martie 1848 un corpus de texte care, grație motivului comun al «somnului», se situează într-un fermecător dialog intelectual (...).”

Lachenmann se referă, în interpretarea textului, la istoria receptării pe care „Cântecul Germaniei” a cunoscut-o în anii național-socialismului. La apariția sa, trasarea frontierelor, așa cum apare în cântec, conturează spațiul pangermanic pe care l-au gândit statele suverane la Congresul de la Viena. Iar formularea „Germania peste toate”, așa cum o vede Schröder, nu este nici originală, nici tipic germană. Ea provine din Austria secolului XVII, din lucrarea lui Philipp Wilhelm von Hörnigs *Austria peste toate, numai să vrea!* (1684), iar aceasta a iradiat asupra multor trepte intermediare, importante, până la Hoffmann von Fallersleben.

Traducerea: Sergiu SARCHIZOV