Fantasmagorie și nonsens. Poetica lui Christian Morgenstern în muzica Dorei Cojocaru

Roxana Maria Seraz

REZUMAT – Când *Galgenlieder* (*Cântece de spânzurătoare*) de Christian Morgenstern au fost publicate pentru prima dată în Germania (1905), mulți cititori și critici au fost nedumeriți de stilul acestora, iar editorul a primit o corespondență deloc măgulitoare. Alții, însă, au râs, iar criticul Julius Bab a scris în prima recenzie: „Îmi pare rău pentru cei care nu simt magnificul umor subtil al inimii din spatele acestor fantezii de versuri nebunești."[1] Între aceste două grupuri nu a existat prea multă cale de mijloc. Totuși, versurile urmau să aibă un impact major atât în domeniul literar, cât și în alte domenii, opera lui Morgenstern continuând să rezoneze în diverse forme artistice. De-a lungul timpului, versurile sale au inspirat numeroși compozitori și artiști vizuali. În muzica românească, Dora Cojocaru a adaptat o serie de poezii nocturne ale lui Morgenstern în 10 miniaturi, care reflectă atmosfera complexă din poemele marelui poet german. Se prezintă o lume imaginară, locuită de personaje fantastice precum Palmström, von Korf, Lunovis, Copilul spânzurătorii, Șoarecele de miazănoapte și Peștele cântător. În acest tărâm fantezist, aceste figuri devin marionete care reflectă emoțiile și sentimentele noastre, fiind conduse de forța imprevizibilă a creației care le dă viață. Căutând să înțelegem esențele acestei fantasmagorii și experiențele trăite în oglinda vieții, învățăm să ne descoperim mai bine pe noi înșine. Așadar, printr-o incursiune în lumea personajelor Palmström și Korf și înțelegerea situației conflictuale a acestora, se observă cu ușurință modul în care compozitoarea tratează muzical trăirile celor doi: de exemplu starea de agitație și nervozitatea celor două personaje fiind evidențiate muzical printr-o ritmicitate specifică, în tempo alert. Urmărind relația text-muzică, apar momente extrem de semnificative, cu imagini sonore sugestive pentru mesajul textului. Pe parcursul analitic sunt evidențiate particularități de limbaj muzical și stileme componistice, precum motivul-apel care, după multiplele sale variații de pe parcursul lucrării, revine la varianta

R. M. Seraz
Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima"
Cluj-Napoca, România
email: roxana.seraz13@gmail.com

[1] Knight, *The Gallows Songs. Christian Morgenstern's Galgenlieder*, 1.

sa originară, fiind prelucrat și în ultima miniatură, până când finalul în *a niente* – tip caracteristic de final la Dora Cojocaru – încheie discursul Cantatei ce totalizează aproximativ 20 de minute de muzică și poveste.
Cuvinte-cheie: cantata; cameral; nonsens; Morgenstern.

1. Introducere în universul poetic al lui Christian Morgenstern

Christian Morgenstern a finalizat primul dintre capricioasele sale *Galgenlieder* (*Cântece de spânzurătoare*) la vârsta de 20 de ani, inspirat fiind, după cum povestește el însuși, de o ieșire la Werder, lângă Potsdam, împreună cu câțiva dintre prietenii săi, când se aflau în reculegere într-o zonă cunoscută sub numele de Dealul spânzuraților.[2]

Lumea *Galgenlieder* se concentrează asupra acestui Deal al spânzuraților, în jurul căruia Morgenstern creează o nemuritoare fantezie. Poate că dealul nu este atât de dramatic ca *Blocksberg* al lui Goethe, spune autorul Max Knight, dar este la fel de viu. În *Galgenlieder* regăsim oaia lunară, câinele de noapte, Pâlnia, Genunchiul Singuratic – toți călătoresc pe drumurile care înconjoară dealul; inventivul Korf, sensibilul Palmström și retrasa Palma Kunkel locuiesc în orașul care se află la poalele dealului.

O mare parte din *Galgenlieder* se bazează pe imagini vizuale care l-au fascinat pe Morgenstern.[3] El „vedea" lucrurile ca un pictor – tatăl său și ambii bunici, Josef Schertel și Christian E. B. B. Morgenstern, ale căror lucrări pot fi văzute în galeriile de artă germane, au fost artiști peisagiști ai Romantismului. Alte grupuri de versuri au ca tematică invențiile mecanice. Korf inventează un ceas care merge înainte și înapoi în același timp, iar Palmström are unul care se adaptează singur la dorința proprietarului de a face ca timpul să meargă mai repede sau mai încet – un ceas cu inimă. Deși nu apar în toate poemele, Palmström și Korf domină *Galgenlieder*. Palmström este actual într-un sens nebunesc, dar Korf este mai greu de descris. El este imaterial, dar totuși o prezență, iar acest statut – jumătate în realitate și jumătate în afara ei – îi înnebunește pe oficiali, care încearcă să-l clasifice și să-l împovăreze cu îndatoriri civice. Korf este nebunul sfânt, a cărui nebunie are mai mult sens decât înțelepciunea.

> Uneori, Morgenstern se bucură să ducă o idee inventivă până la extremitatea absurdă, ca în *Carnavalul boem*; alteori, aruncă pur și simplu un gând și îl lasă să se agațe ca o buburuză de minte. Mai presus de toate, însă, *Galgenlieder* arată preocuparea pentru cuvinte, sunete și pentru „slăbiciunile" limbii germane. Cele mai multe dintre poemele „de cuvinte" sunt pură impertinență veselă, reflecții ale sofisticării bonomice a elevilor de liceu, și se concentrează pe capcanele și curiozitățile limbii.[4]

[2] Morgenstern, *Über die Galgenlieder*, 10.

[3] Morgan „categorisește" poemele lui Morgenstern în următoarele grupe: „nonsens pur, nonsens cu rimă, fantezii cu jocuri de cuvinte, efecte sonore, satire, concepte filozofice, idei sensibile prezentate în mod grotesc, idei bizare, și nonsens superior." (Morgan, „The Superior Nonsense of Christian Morgenstern", 288-289.)

[4] Knight, *The Gallows Songs. Christian Morgenstern's Galgenlieder*, 4. (tr. n.)

Morgenstern a simțit că oamenii își folosesc limbajul familiar fără să gândească, rostind ceea ce auziseră înainte. „Majoritatea oamenilor nu vorbesc – citează. Poate să apară tentația de a pune ghilimele aproape în jurul a tot ceea ce spun, pentru că ei înșiși nu și-au creat forma a ceea ce spun, ci doar au urmat obiceiul."[5] Poetul era fascinat de fonetică și lingvistică încă din copilărie, când obișnuia să investigheze limba internațională artificială a lui Volapük,[6] ce presupunea multiple formațiuni jucăușe ale cuvintelor. Ulterior, în calitate de elev de liceu, a „inventat" o limbă. În această limbă este scris propriul său Volapük – *Das Grosse Lalula* (*Marele Lalula*) – care, a explicat el, nu este o expresie a nonsensului, ci o „rapsodie fonetică."[7] În acest sens, dacă grupul de poezii Känguru se bazează pe vizual, grupul Lalula – între care *Fisches Nachtgesang* (*Cântecul nocturn al peștelui*) – se bazează pe simțul auzului.

„Morgenstern se joacă cu cuvintele așa cum un copil se joacă cu jucăriile. Toate cuvintele (și lucrurile) le vede ca și cum nu le-ar mai fi văzut niciodată și se joacă cu ele la fel de imaginativ ca un copil."[8] Parafrazându-l pe Nietzsche, „în orice om matur se ascunde un copil care vrea să se joace", Morgenstern a dedicat *Galgenlieder* „copilului din om."[9]

Motivul succesului său constă, într-o oarecare măsură, în natura limbii germane în sine. Jerome Lettvin oferă drept exemplificare următoarea situație:

> Îi spun cuiva că aștept *Straßenbahnwagen* (tramvai) la *Bahnhof* (stație). Mi-a trecut prin cap să înlocuiesc *Bahn* (cale ferată) cu *Baum* (copac). Astfel, acum aștept *Straßen-baumwagen* la *Baumhof* (la stația de copaci pentru vagonul-arbore), astfel încât să pot urmări cu claritate *Baumwärter* (paznicul copacilor) în *Baumwärterhauschen* (cabana paznicului copacilor) semnalul că vine *Baumzug* (trenul-copac). După aceea, toate cuvintele care au în comun *Bahn* se schimbă cu un alt set care au în comun *Baum*, și am o lume nouă și ciudată în care toate propozițiile rezonabile și comune, care conțin în cadrul cuvântului structura *Bahn*, stabilesc relații pentru cuvintele cu *Baum*. Dacă aleg mai atent părțile, imaginea indusă de unul sau două jocuri de cuvinte este foarte bogată.[10]

Asta este ceea ce face Morgenstern. Concepe o abordare axiomatică a limbajului în care simbolurile, golite de sens, sunt aranjate conform unor reguli care nu au nimic de-a face cu sensul.[11] Invenția este un motiv frecvent și actual în nonsens.[12] De altfel, Morgenstern a fost considerat de către majoritatea criticilor literari drept un epigon al nonsensului literar.

---

[5] Morgenstern, *Stufen*, 101.
[6] Volapük este o limbă inventată, creată între 1879 și 1880 de către Johann Martin Schleyer, un preot catolic din Baden, Germania, care a susținut că Dumnezeu i-a spus în vis să creeze o limbă internațională.
[7] Morgenstern, *Stufen*, 11.
[8] Knight, *The Gallows Songs. Christian Morgenstern's Galgenlieder*, 5.
[9] Knight, *The Gallows Songs. Christian Morgenstern's Galgenlieder*, 5.
[10] Lettvin, „Morgenstern and Mythopoetry", 19.
[11] Lettvin, „Morgenstern and Mythopoetry", 18.
[12] Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsens*, 79.

Nonsensul este meta-umor. După cum remarcă Donald Gray, „nonsensul se termină prin râs,”[13] dar nu pentru că paradoxul a fost rezolvat sau punctul de vedere a fost înțeles. Râzând, renunțăm – pentru a ne întoarce altă dată la același puzzle. Morgenstern este poate cel mai mare dintre toți poeții de nonsens tocmai pentru că reușește cu atâta precizie să-și mențină poemele într-un echilibru perfect între sens și nonsens.[14]

Leonard Forster, vorbind despre poemele sonore ale lui Morgenstern, consideră că acestea prefigurează experimentele avangardiste precum cele ale dadaiștilor și suprarealiștilor.[15] Într-adevăr, atunci când sunt privite izolat, *Das große Lalula* și *Fisches Nachtgesang* sunt, desigur, destul de asemănătoare cu poemele lui Hugo Ball, dar aceste poeme ale lui Morgenstern nu sunt reprezentative nici pentru *Galgenlieder*, nici pentru versurile nonsens în general.[16] Deși poemele din *Galgenlieder* de Christian Morgenstern au fost frecvent asociate cu grotescul[17] sau considerate ca fiind precursori ai avangardismului poeziei dadaiste și suprarealiste,[18] cei mai mulți critici se referă la ele, într-un fel sau altul, ca fiind versuri nonsens.

Unele elemente satirice au fost, fără îndoială, stârnite pur și simplu de rime, iar altele de acele „accidente” verbale norocoase pe care îi plăcea să le exploateze și care aveau ca rezultat un umor *sui generis*. Publicul și criticii au insistat însă, în mod repetat, să citească tot felul de interpretări chiar și în grupurile de versuri care erau pur distractive. Morgenstern i-a mustrat ușor pe acești pedanți în explicațiile lui din *Über die Galgenlieder*. Chiar și pentru frecventele clasificări drept poezie nonsens, Morgenstern, care era o persoană cu maniere blânde, aproape timidă, spune într-o cerere dezarmantă adresată criticilor săi:

> Un lucru vă implor. Indiferent cât de măgulitoare ar fi adjectivele calificative – vă rog să le reconsiderați în favoarea a ceva precum joaca sau nebunia. Desigur, nu ai vrea să etichetezi umorul cu acești doi filistini germani nepotriviți și termeni de tavernă necugetați, care vizează un anumit tip de spiritualitate, dar „nonsens superior” sau „potrivit să fie clasificat drept literatură” sunt cele mai ieftine și neînțelepte descrieri care se pot spune despre *Galgenlieder* – slogane folosite fără a face dreptate dovezilor.[19]

De parcă Morgenstern ar fi anticipat încercările criticilor de a citi în fanteziile sale mai mult decât a pus în ele, poetul afirmă în *Das aesthetische Wiesel* (*Nevăstuica estetică*) faptul că doar rima l-a determinat să scrie și, prin urmare, nu este vorba de niciun „sens mai profund.”[20] Și în *Drei Hasen* Morgenstern cere să fie lăsat să facă poezie de dragul

[13] Gray, „The Uses of Victorian Laughter”, 175.
[14] Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsens*, 180.
[15] Forster, *Poetry of Significant Nonsense*, 25.
[16] Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsens*, 118.
[17] Thomson, *The Grotesque*, 65.
[18] Forster, *Poetry of Significant Nonsense*, 26.
[19] Knight, *The Gallows Songs. Christian Morgenstern's Galgenlieder*, 7. (tr. n.)
[20] Knight, *The Gallows Songs. Christian Morgenstern's Galgenlieder*, 7.

ei: „Wer fragt, der ist gerichtet, hier wird nicht kommentiert, hier wird an sich gedichtet."[21] (Cel care întreabă este judecat, aici nu există comentarii, aici există poezie în sine). Ocazional, când era presat puternic, dădea câte o indicație despre ceea ce avea în minte cu unele dintre versurile sale. *Lunovis* (*Oaia lunii*), spune el, ar putea fi considerată ca fiind luna însăși – mai întâi pe întinderea largă a firmamentului, dispărând mai târziu în spatele munților, într-un „vis" văzându-și corpul minuscul ca univers și apărând ca un disc alb. Dimineața peștii sunt muți. Prin urmare, cântecul lor nu poate fi exprimat decât prin simboluri mute. Simbolism? Alegorie? Sensuri subtile? „Dacă îmi permit să sfătuiesc: ai doar inocența să te distrezi."[22] În altă parte, Morgenstern relatează:

> Am fost deseori întrebat care a fost scopul meu când am scris *Galgenlieder*. Ei bine, inițial, nimic altceva decât propria mea plăcere și cea a altor tineri naivi. Mai târziu, publicul lor s-a extins și la fel scopul lor artistic. Dar nici acum nu ar trebui atribuit vreun scop satiric sau filozofic; mai degrabă, cititorul ar trebui să experimenteze vederea și simțirea din care au izvorât versurile. Ele vizează relaxarea pentru omul contemporan; înconjurat de savanți și sloganurile lor și, prin urmare, limitat în ieșiri fără scăpare, ar putea respira mai liber într-o atmosferă în care greutatea apăsătoare a erei noastre științifice lipsite de umor este zguduită sau răsturnată.[23]

Morgenstern este un poet lingvist care, după cum afirmă Jerome Lettvin, exercită o mare înclinație împotriva matematicii și logicii, iar interesul său se îndreaptă spre ceea ce s-ar putea numi bolile spirituale ale limbajului. „El tânjea să devină una cu natura, dar limbajul părea să se interpună în mod interzis."[24]

Opera lui Morgenstern este plină de surprize; poemele sunt pe rând liniștitoare, surprinzătoare, amuzante sau revoltătoare, limbajul și sentimentele lor fiind caracterizate de la convențional și ajungând până la bizar – în *Das große Lalula*, care este în întregime într-un jargon aparte: *Hontraruru miromente / zasku zes rü rü? / Entepente, leiolente*. Neîndoielnic, pentru a le traduce este nevoie de un simț al absurdului și de o conștientizare a frumuseții în ceea ce este ciudat și neașteptat.

2. Christian Morgenstern în muzica Dorei Cojocaru

Nu este surprinzător faptul că atât în muzică, cât și în artele vizuale, Morgenstern a rămas o sursă de inspirație și un model de urmat pentru mulți compozitori și artiști. Între compozitorii contemporani îl amintim pe David Blake, care a scris *Ten Gallows Songs of Christian Morgenstern* pentru voce și pian (2009), și pe Sofia Gubaidulina, cu lucrarea *Galgenlieder à 3* (1996), ce reprezintă o adaptare pentru mezzosoprană, contrabas și

[21] Morgenstern, *Egon und Emilie*, 94.
[22] Morgenstern, *Über die Galgenlieder*, 12-13.
[23] Morgenstern, *Über die Galgenlieder*, 16-17.
[24] Lettvin, „Morgenstern and Mythopoetry", 15.

percuție a 15 dintre poemele aparent copilărești și formal simple ale lui Morgenstern, care sunt pline de spirit ludic lingvistic.

În spectrul muzicii românești regăsim versuri de Morgenstern la Adrian Pop în partitura pentru cvartet a *Bagatelei nr. 2* sau, din generația mai veche de compozitori, la Aurel Stroe – *Patru lieduri* pentru soprană, saxofon și percuție (1987). Interesantă coincidență oferă poezia *Marele Lalula.* Poezia prelucrată de Adrian Pop își găsește o cu totul altă abordare în Cantata Dorei Cojocaru, *Galgenlieder in der Nacht*[25] (1995):

> Așadar, stăm în fața unui mod dublat de regândire muzicală a uneia și aceleiași poezii. Dacă în partitura lui Adrian Pop se resimte jocul însuși cu numele Lalula, reluat din varianta corală inițială la care, pe planul regiei, s-a adăugat recitarea întregului text al primei strofe, la Dora Cojocaru, în partea a V-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 regia le va supralicita.[26]

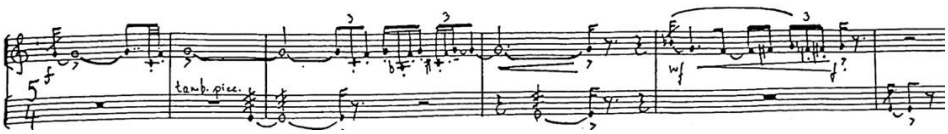
Lucrarea Dorei Cojocaru reprezintă genul contemporan al cantatei de cameră și este scrisă în 1995 pentru voce (sopran) instrumente de suflat (flaut, clarinet, corn), percuție, coarde (vioară, violoncel). Construirea discursului muzical utilizează, pe cât de economicos, pe atât de fructuos, un număr redus de motive melodico-ritmice, circulare, a căror prezență asigură coerența tematică a întregii lucrări.[27]

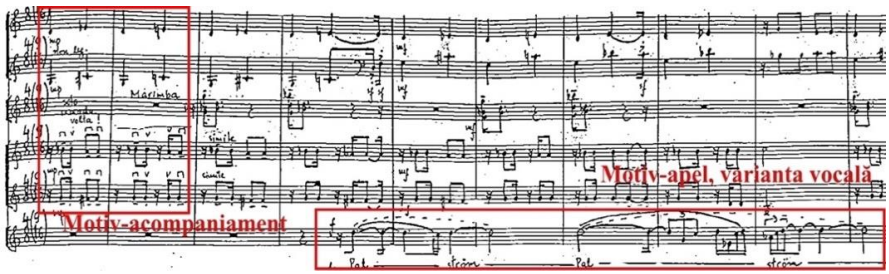
Primul nucleu motivic apare la corn (Ex. 1) și aduce cu sine conotațiile simbolice ale apelului: invitația la aventura înțelegerii altfel ca până acum a vieții. Pornim în continuare în călătoria analizării celor 10 miniaturi din cadrul Cantatei, despre care Dora Cojocaru mărturisește:

> 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: Palström, 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 insuflă viață. Încercând a înțelege esențele fantasmagoriei, trăirile petrecute în lumea vieții în oglindă, învățăm să ne cunoaștem mai bine pe noi înșine.[28]

Incipitul, ***Galgenberg I*** (***Muntele spânzurătorii I***), are un caracter de prolog, cu rol anticipativ. Se interpretează repetitiv la corn motivul-apel mai jos menționat (Ex. 1), împreună cu șoapte ale ultimelor două versuri din cadrul poeziei, redate de restul

[25] Premiera absolută a Cantatei de cameră *Galgenlieder in der Nacht* a avut loc la Cluj-Napoca în 25.04.1999.
[26] Angi, „Frăția muzelor azi. Dramatizarea muzical-scenică a poeziei: a) Adrian Pop: 8 bagatele pentru cvartet de coarde; b) Dora Cojocaru – Galgenlieder in der Nacht. Kammerkantate auf Versen von Christian Morgenstern (1995)", 319.
[27] Angi, „Frăția muzelor azi...", 315.
[28] Angi, „Frăția muzelor azi...", 307-308.

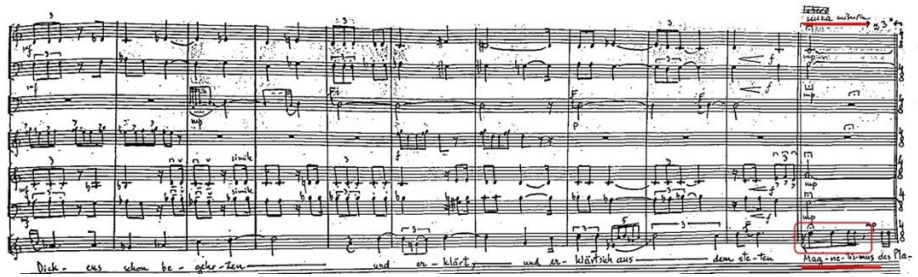
instrumentiștilor: *Vei cunoaşte mai bine viaţa dacă vei învăţa să ne înţelegi pe noi*, adică pe protagoniștii poemelor. De menționat sunt indicațiile de ordin regizoral pentru acest început: interpreții, inițial aflați în sală, se îndreaptă încet spre scenă, unde vor lua loc, iar în timpul șoptirii textului, ei vor sta nemișcați, cu o expresie „înghețată”.

Ex. 1. Dora Cojocaru, *Galgenlieder in der Nacht*, „Galgenberg I”, Motivul-apel la corn.

Motivul-apel reapare în partea a doua – ***Nach Norden. West-Östlich*** (***Către Nord. Vest-Estic***) – într-o variantă pentru voce. Invitația solistei de a cunoaște peripeția lui Palström, izvorâtă din insomniile sale, este redată printr-un *arioso* însoțit de apariția unui nou motiv de importanță, motiv-acompaniament, care va avea un rol semnificativ în mai multe momente ale miniaturilor Cantatei,[29] în special în partea a noua.

Ex. 2. Dora Cojocaru, *Galgenlieder in der Nacht*, „Nach Norden. West-Östlich”, Motivul-apel în varianta vocală.

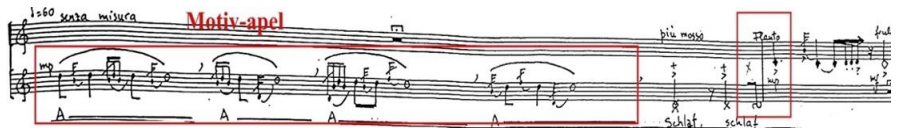
În conformitate cu traducerea liberă a poeziei de către regizorul Iosif Katona:

> Palström a devenit nervos, de aceea doarme acum către Nord. Căci să dormi către Vest, Est sau Sud înseamnă sa-ți obosești inima. Această teorie fusese demonstrată lui Dickens de către doi învățați ai vremii și se aplică prin magnetismul planetelor, așa că Palström se tratează acasă, își ia patul și îl pune spre Nord. 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 învârte pământul, cu spatele către Est.[30]

[29] Angi, „Frăția muzelor azi...”, 317.
[30] Angi, „Frăția muzelor azi...”, 317-318.

Starea de agitație și nervozitatea celor două personaje este evidențiată muzical printr-o ritmicitate specifică, în tempo alert, ritmicitate care se pierde treptat într-o tranziție spre o secțiune contrastantă, marcată *Libero. Senza misura*, chiar la momentul sugestiv al versurilor *Magnetismul din planete*, un „magnetism" care încetinește discursul aflat în *ritardando* acum și rarefiază scriitura – ne imaginăm aici puterea de atracție magnetică ce împiedică muzica să înainteze la același tempo alert (Ex. 3). Odată cu apariția lui von Korf, discursul își reia traiectoria prin repetarea materialului în *agitato* cu starea de neliniște din incipit: *Când von Korf a auzit / S-a simțit neliniștit*.

Ex. 3. Dora Cojocaru, *Galgenlieder in der Nacht*, „Nach Norden. West-Östlich", Moment sugestiv retoric.

Partea a treia – ***Galgenkindes Wiegenlied*** (***Cântecul de leagăn al copilului spânzurătorii***) – prezintă o a doua variantă vocală a motivului-apel cu tendințe clare de a-l îndemna la somn pe copil. Din punct de vedere regizoral, solista „vrăjește" interpretul care trebuie să cânte la flaut, trezindu-l la viață, moment marcat în incipit de către compozitoare printr-un semn distinct în partitură (care va apărea încă de două ori pe parcursul părții):



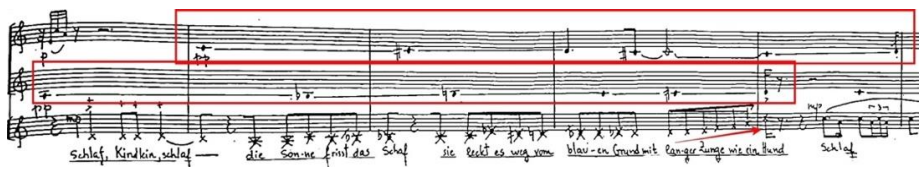
Ex. 4. Dora Cojocaru, *Galgenlieder in der Nacht*, „Galgenkindes Wiegenlied, incipit.

Ștefan Angi vede acest moment muzical ca un alinat propriu cântecului de leagăn care „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

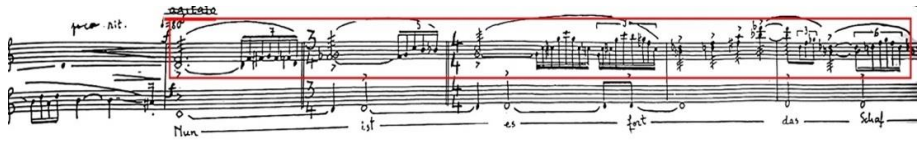
amenințări și gesturi dojenitoare, ceea ce nu este de mirare, pentru că straniul copil, în ciuda poveștii misterioase din cântec – sau tocmai din cauza ei? – nu vrea să adoarmă:"[31]

Schlaf, Kindlein, schlaf,	Dormi, copile somn ușor,
am Himmel steht ein Schaf;	sus, e-o oaie ca un nor;
das Schaf, das ist aus Wasserdampf	oaia e din fum și ceață
und kämpft wie du den Lebenskampf.	și se luptă pentru viață
Schlaf, Kindlein, schlaf.	Dormi, copile somn ușor.
Schlaf, Kindlein, schlaf,	Dormi, copile, dormi cu mama,
die Sonne frißt das Schaf,	oii-acum îi face seama
sie leckt es weg vom blauen Grund	soarele, și-o linge, zău,
mit langer Zunge wie ein Hund.	cu o limbă de dulău.
Schlaf, Kindlein, schlaf.	Dormi, copile, dormi cu mama.
Schlaf, Kindlein, schlaf.	Dormi, copile, dormi supus,
Nun ist es fort, das Schaf.	oaia nu mai este sus.
Es kommt der Mond und schilt sein Weib;	Soarele-a furat-o toată.
die läuft ihm weg, das Schaf im Leib.	Luna-l ceartă, supărată.
Schlaf, Kindlein, schlaf.	Dormi, copile, dormi supus.[32]

Din punct de vedere retoric, momentul apariției soarelui este extrem de sugestiv și trimite la un exemplu similar de tratare a discursului, în cadrul operei de cameră *Riga Crypto și lapona Enigel*. Mai exact, pe versurile *Oii-acum îi face seama soarele* (sau, în traducere literală, *Soarele mănâncă oaia*) se remarcă un discurs cromatic ascendent la flaut și clarinet, în valori lungi, semnificând momentul în care soarele răsare treptat (Ex. 5), urmat de sclipiri solare alerte în interpretarea clarinetului sub indicația *agitato*, pe versurile *Oaia (luna) nu mai este sus* (Ex. 6):



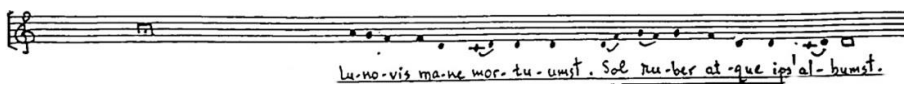
Ex. 5. Dora Cojocaru, *Galgenlieder in der Nacht*, „Galgenkindes Wiegenlied", soarele își face apariția.

[31] Angi, „Frăția muzelor azi...", 318.
[32] Traducere de Nina Cassian în: Morgenstern, *Cîntece de spînzurătoare*, 122-123.

Ex. 6. Dora Cojocaru, *Galgenlieder in der Nacht*, „Galgenkindes Wiegenlied", străluciri solare.

Rămâne extrem de sugestivă și exploatarea intervalului de terță mică pe tot parcursul mișcării, deloc surprinzătoare astfel trimiterea la folclorul copiilor și intervalul caracteristic, în contextul acestui *Cântec de leagăn al copilului spânzurătorii*.

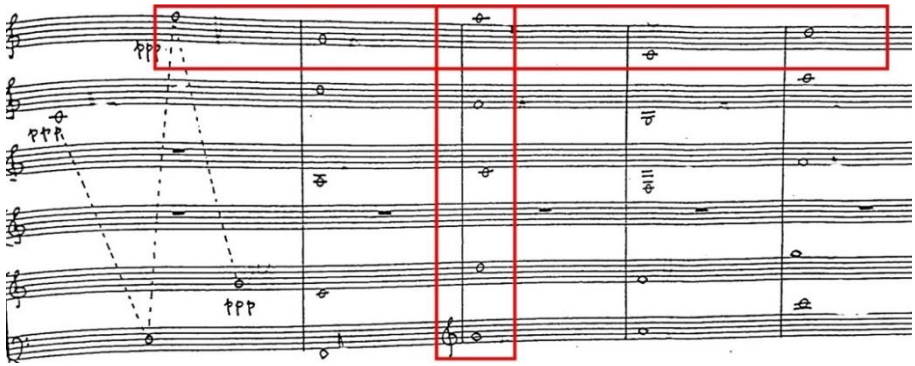
Lunovis I reprezintă momentul patru – *Oaia lunii* – cântat de muză în limba latină. Vorbim despre un episod cu totul nou, „inclusiv în simțirea metaforică a compozitoarei: se apelează aici, în mod arhaizant, la mijloacele muzicale ale trecutului. Drept urmare, răsună parodia evocării unei melodii evlavioase medievale, aidoma intonației de altă dată a cântecului gregorian, sensibilizând muzical caricaturalul grotesc al textului."[33]

La scriitura cântului gregorian al solistei (Ex. 7) se adaugă un acompaniament armonic în *ppp* la instrumente, cu o scriitură în care acestea sunt notate izoritmic, ele însă cântând liber: „de la măsura a doua, dirijorul va indica doar timpul I din măsură, interpreții cântându-și liber partea. Știma solistei nu depinde de tempoul ansamblului", indică în partitură compozitoarea. De interes aici este materialul muzical folosit, din care rezultă și economia de mijloace la care s-a recurs. În incipitul părții se alcătuiește atât pe orizontală, cât și, concomitent, pe verticală, la fiecare instrument, un material minimal format în mod aleatoriu din primele cinci sunete din cadrul cercului cvintelor: *fa-do-sol-re-la* (Ex. 8), la care însă, în secțiunea mediană (concomitent cu introducerea vibrafonului în discurs), se vor alătura și variante alterate ale acestora. Cele cinci sunete din cercul cvintelor rămân, așadar, materialul de bază, lucru susținut și de discursul solistei, care se derulează strict în cadrul intervalului *do-la* cu finala pe sunetul *re*, amintind de primele două moduri gregoriene – *Dorian* și *Hipodorian*:



Ex. 7. Dora Cojocaru, *Galgenlieder in der Nacht*, „Lunovis I", scriitură gregoriană la solistă.

[33] Angi, „Frăția muzelor azi...", 318.



Ex. 8. Dora Cojocaru, *Galgenlieder in der Nacht*, „Lunovis I", primele măsuri.

Revenind la cântul gregorian, în timp ce acesta se află, bineînțeles, sub indicația *senza misura,* urmărind modelul autentic de interpretare, partea instrumentală, cu toate că are o împărțire pe măsuri, aceasta nu urmărește legile metricii, având în schimb indicația de durată în timp – aproximativ 4 secunde câte o măsură, totalizând aproximativ 1 minut și 35 secunde întreaga parte.

Conținutul poeziei ***Das Große Lalula*** (***Marele Lalula***), aferentă următoarei miniaturi, este format din cuvinte și fraze care nu urmează niciun model lexical sau gramatical cunoscut și, prin urmare, nu au niciun sens concret. Sinele liric ar putea exprima astfel o evadare de la semnificație și un angajament jucăuș cu limbajul însuși.

Limbajul poeziei poate fi descris drept onomatopeic, fiind un joc fonetic care se concentrează pe sunetul cuvintelor și care, aparent, nu transmite niciun sens. Morgenstern se joacă cu sunetul limbajului și se rupe de așteptările de semnificație și comprehensibilitate. Acest joc dezvăluie o distanțare față de limbajul tradițional și o bucurie în experimentare:

Kroklokwafzi? Semememi!
Seiokronto – prafliplo:
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!

Cu toate acestea, regăsim și perspective diferite care oferă interpretări cât se poate de originale acestor versuri, fie că este văzut ca un joc de șah ascuns în anumite simboluri (silabe), fie că se apropie mai mult de domeniul mistic.

În primele două versuri sunt puse întrebări – întrebări presante, aparent, așa cum dezvăluie amestecul exploziv de sunete de frecare labiodentare (f) și sunete de șuierat ocluzive (z). Reacția în fiecare caz este un „Lalu lalu lalu la", care apare la sfârșitul fiecărei strofe, semnificând în muzica Dorei Cojocaru replicile dojenitoare ale „îmblânzitorilor" instrumentiști, care și glăsuiesc pe parcursul discursului muzical.[34] Pentru sociologii lingvistici problema este clară: acesta este un caz tipic de comunicare asimetrică. În a treia strofă cel care întreabă (în cazul nostru solista) a renunțat cu resemnare; dar semnele de punctuație (;) și [!] dovedesc că neliniștea personajului nu este în niciun caz potolită.[35]

După un foarte scurt moment introductiv al instrumentelor, cu *slap tongue* fără sunet, *frullato*, *sul legno* sau *pizzicato*, Dora Cojocaru asigură evidențierea textului, lăsând solista să interpreteze versurile în mod recitat, în *sotto voce*, acompaniată minimal de instrumentiști, în mod improvizatoric. În timpul improvizației instrumentiștii șoptesc textul în canon liber (suflătorii alternează între șoapte și improvizații). Structural, vorbim despre o alternanță între momentele solistice și „răspunsul" instrumentiștilor, principiu ce se repetă de două ori, rezultând practic o miniatură tristrofică, urmărind structura poeziei.

Morgenstern a scris ***Fisches Nachtgesang*** (***Cântecul nocturn al peștelui***) la începutul unui secol care avea să bulverseze definițiile literaturii și ale artei. Unii critici au respins poemul său catalogându-l drept un truc textual, dar nu poezie. Morgenstern nu indică niciun sunet propriu-zis, iar semnele așteaptă ca un cititor să vină și să le dea un sens (Fig. 1).

Este similar cu a privi un pește real sub apa reală și a nu putea auzi din poziția de pe malul mării zvâcnirile și bulele lumii sale acvatice. Sunetul există dincolo de apă și trebuie imaginat. Evidentul paradox al cântecului de pește, poetul l-a delegat printr-o pictogramă compusă exclusiv din semne ale pauzelor care, în ansamblul lor, configurează conturul figurii peștelui, sugerând în același timp sclipirile argintii ale solzilor (și/sau ale undelor apei) în clarul de lună al nopții, îndemnând „să auzim, printr-o sinestezie vizual-auditiv îndepărtată, jocul muzical al luminii."[36] Desenul prezentat mai sus, luat drept partitura

[34] Angi, „Frăția muzelor azi...", 319.
[35] Uthmann, *Zu Christian Morgensterns Gedicht „Das große Lalula"*.
[36] Angi, „Frăția muzelor azi...", 319.

pentru *Cântecul nocturn al peștelui*, ocupă locul miniaturii nr. 6 din Cantată, iar în cadrul concertului desfășurat la Cluj-Napoca, regizorul a impus proiectarea poeziei pe un ecran, lăsând acest moment misterios să capete sens prin imaginația fiecărei persoane din public.

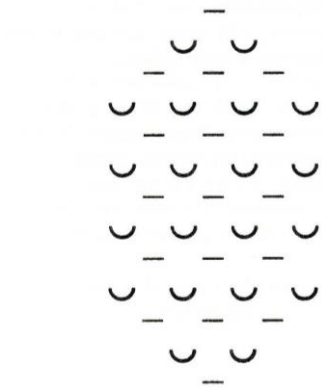


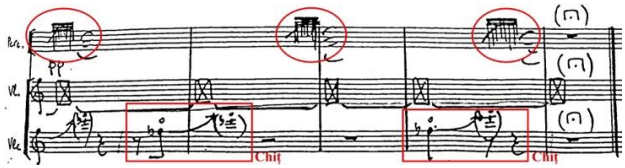
Fig. 1. Christian Morgenstern, *Galgenlieder*, „Fisches Nachtgesang".

Liniștea paradoxală a cântecului nocturn cântat de un pește (evident mut) este urmată de o altă liniște, parțială, în ***Lunovis II***, care apare ca un ecou strict instrumental, mult prescurtat, al materialului din *Lunovis I*, în care se repetă primele 18 măsuri din *Lunovis I*, fără solistul vocal, urmând apoi miniatura a opta, ***Die Mitternachtsmaus*** (***Șoarecele de la miezul nopții***), cu *attacca*.

Prima impresie a poeziei este caracterizată de o stare de spirit misterioasă. Utilizarea personificării în reprezentarea șoarecelui de la miezul nopții ca îngrijitor al locuinței cerești este o tematică unică și imaginativă. Structura poeziei, cu începutul, mijlocul și sfârșitul clar, oferă un sentiment de ordine. În comparație cu celelalte lucrări ale lui Morgenstern, această poezie este relativ simplă și concisă, dar surprinde prin caracterul său jucăuș și imaginația capricioasă.

Percuția, alăturându-se aleatorismului pointilist al suflătorilor, acompaniat de flageolete la corzi, redau fidel chițcăitul solistic al șoarecelui, iar solista, prin intonarea în *Sprechgesang* a textului, amintește de expresionismul din *Pierrot lunaire* de Schönberg.[37] Muzica Dorei Cojocaru creează, așadar, imagini vizuale foarte clare fie cu mișcări bruște și rapide ale unui șoricel (la percuție), fie chiar un chițcăit sugestiv la violoncel, printr-un glissando ascendent în acut:

[37] Angi, „Frăția muzelor azi...", 320.

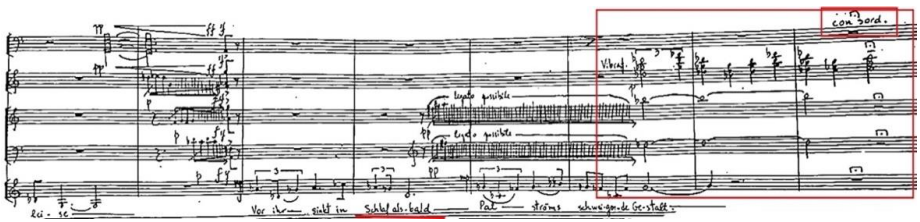


Ex. 9. Dora Cojocaru, *Galgenlieder in der Nacht*, „Die Mitternachtsmaus", final.

Die Mausefalle I-II (***Cursa de șoareci I-II***) este considerat unul dintre cele mai reușite poeme din cadrul ciclului. Morgenstern povestește despre delicatul Palmström, care vrea să scape de un șoarece fără violență. Prietenul său von Korf are o idee genială: au nevoie de o cușcă în care Palmström însuși să se potrivească. Acolo trebuie să cânte la vioară și să atragă șoarecele cu sunete dulci până intră în cușcă.

Odată cu această miniatură ne apropiem de final, fiind martori ai revenirii motivelor incipiente ale structurii de ansamblu. Versurile ce stau la baza piesei sunt alese pentru reușita unei re-expoziții, atât a elementelor muzicale, cât și a celor poetice. Apar, prin urmare, toate personajele aventurilor de până acum, punându-ne în ipostaza re-audierii motivelor care le personificau de-a lungul discursului muzical: motivul-apel, motivul-acompaniament chiar în incipit – caracteristic totodată pentru personificarea lui Palmström cu care și firul narativ debutează, dar și articulațiile sugestive pentru șoricelul de la miezul nopții.

Un moment retoric de menționat apare odată cu versurile *Vor ihr sinkt in Schlaf alsbald / Palmströms schweigende Gestalt* (*Palmström tace în sfârșit / Cade într-un somn tihnit*). Cuvântul-cheie aici este „somn", care dă curs unui discurs sugestiv pentru atmosfera nocturnă, prin intervenția vibrafonului cu o serie de acorduri suprapuse peste pedale susținute de coarde, în *piano*, *poco rit.* și *con sordino*:



Ex. 10. Dora Cojocaru, *Galgenlieder in der Nacht*, „Die Mausefalle I-II", secțiune mediană.

Este important de observat că reîntâlnim aici inclusiv varianta vocală a motivului-apel – fapt care va contribui în final la ciclicitatea întregii structuri.

La prima impresie, poezia ***Galgenberg II*** (***Muntele spânzurătorii II***) pare critică și reflexivă. Pare să abordeze viața și înțelegerea ei și provoacă ideile convenționale.

Conținutul poeziei poate fi rezumat la eul liric care suferă din cauza unei societăți care vede viața într-un mod naiv. Își prezintă propria atitudine ca fiind batjocoritoare și percepe viața ca fiind profund serioasă. „Sinele liric provoacă cititorul să-și înțeleagă perspectiva pentru a înțelege mai bine viața și se vede pe sine ca un profesor."[38]

Mesajul eului liric pare să indice o critică a abordării societății asupra problemelor vieții. Vede o superficialitate sau o lipsă de înțelegere în rândul publicului larg și se prezintă ca cineva care a înțeles viața. Atitudinea batjocoritoare poate fi privită ca un mijloc de demarcație pentru a sublinia importanța propriilor constatări. În ceea ce privește limbajul, nu este deosebit de complex și folosește cuvinte simple, ceea ce ar putea indica faptul că eul liric încearcă să-și facă mesajul accesibil „oamenilor needucați."[39]

Blödem Volke unverständlich	Ne-nțeleși de proști, firește,
treiben wir des Lebens Spiel.	Jocul vieții-l vom porni,
Gerade das, was unabwendlich,	Tot ce-i neclintit servește,
fruchtet unsrem Spott als Ziel.	pentru noi batjocurii.
Magst es Kinder-Rache nennen	Infantilă răzbunare
an des Daseins tiefem Ernst;	împotriva sumbrei legi.
wirst das Leben besser kennen,	Toate îți vor fi mai clare
wenn du uns verstehen lernst.	de-ai să-nveți să ne-nțelegi.[40]

În ultima parte a Cantatei, motivul-apel inițial, după multiplele sale variații de pe parcursul lucrării, revine la varianta sa originală, fiind anticipat chiar din finalul părții antecedente și prelucrat în ultima mișcare, până când finalul în *a niente* – tip caracteristic de final – încheie discursul Cantatei ce totalizează aproximativ 20 de minute de muzică și poveste.

Concluzii

Christian Morgenstern reinterpretează limbajul printr-o abordare axiomatică, în care nonsensul devine un instrument de auto-reflecție și umor, fără a căuta să ofere un sens clar. Poeziile sale sunt adesea văzute ca o formă de meta-umor, în care râsul nu rezolvă paradoxurile, ci invită la o reîntoarcere continuă. Deși asociate cu avangardismul dadaist și suprarealist, lucrările lui Morgenstern sunt, în esență, jocuri lingvistice care subliniază

[38] „Galgenberg von Christian Morgenstern".
[39] „Galgenberg von Christian Morgenstern".
[40] Traducere de Nina Cassian în: Morgenstern, *Cîntece de spînzurătoare*, 10-11.

limitele sensului și se joacă cu așteptările cititorilor, provocându-i să regândească convențiile literare.

Cantata de cameră *Galgenlieder in der Nacht*, care aduce elemente noi în special de ordin literar în cadrul creației Dorei Cojocaru, cu influență categorică asupra limbajului muzical, oferă în primul rând un spectru larg pentru analiză retorică și privire asupra relației text-muzică. Această analiză impune necesitatea unei cercetări interdisciplinare pentru reușita pătrunderii în profunzimea versurilor scrise de Christian Morgenstern și, implicit, pentru formarea unei opinii cât mai autentice cu privire la relația text-muzică. Așadar, printr-o incursiune în lumea personajelor Palmström și Korf sau a Șoarecelui de la miezul nopții, dar și prin înțelegerea situației conflictuale a acestora, se observă cu ușurință modul în care compozitoarea tratează muzical trăirile celor doi: de exemplu starea de agitație și nervozitatea celor două personaje evidențiate muzical printr-o ritmicitate specifică, în tempo alert.

Autoarea folosește motive scurte, pregnante, pe care le îmbracă în diverse forme (motivul-apel, poate chiar cu rol de leitmotiv, sau alte motive specifice diverselor contexte narative, literare). Mai mult, Dora Cojocaru dovedește o îmbinare originală a tradiției cu avangarda, prin sursele de inspirație provenite din folclorul maramureșean (motivul-apel), surse adaptate la limbajele actuale, contemporane, filtrate printr-o concepție vizionară proprie, cu o formă liberă, bazată pe improvizație și fantezie.

Bibliografie

Angi, Ștefan. „Frăția muzelor azi. Dramatizarea muzical-scenică a poeziei: a) Adrian Pop: 8 bagatele pentru cvartet de coarde; b) Dora Cojocaru – Galgenlieder in der Nacht. Kammerkantate auf Versen von Christian Morgenstern (1995)". *Fotografii la minut din atelierele compozitorilor clujeni*, vol. I, 289-330. Cluj-Napoca: Arpeggione, 2008.

Forster, Leonard. *Poetry of Significant Nonsense*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

„Galgenberg von Christian Morgenstern". (https://www.abipur.de/gedichte/analyse/2521-galgenberg-morgenstern.html, accesat în 29 martie 2024)

Gray, Donald. „The Uses of Victorian Laughter." *Victorian Studies* 10, nr. 2 (1996): 145-176.

Knight, Max. *The Gallows Songs. Christian Morgenstern's Galgenlieder*. Los Angeles: University of California Press, 1963.

Lettvin, Jerome. „Morgenstern and Mythopoetry". *The Fat Abott. A Literary Review* 4 (1962): 12-20.

Morgan, Bayard Quincy. „The Superior Nonsense of Christian Morgenstern". *Books Abroad* 12, nr. 3 (vara, 1938): 288-291.

Morgenstern, Christian. *Cîntece de spînzurătoare*. Traducere de Nina Cassian, Prefață de Nicolae Balotă. București: Editura Univers, 1970.
Morgenstern, Christian. *Egon und Emilie*. München: R. Piper, 1950.
Morgenstern, Christian. *Stufen*. München: R. Piper, 1922.
Morgenstern, Christian. *Über die Galgenlieder*. Berlin: Cassirer, 1921.
Thomson, Philip. *The Grotesque*. Londra: Methuen, 1972.
Tigges, Wim. *An Anatomy of Literary Nonsens*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
Uthmann, Jörg von. *Zu Christian Morgensterns Gedicht „Das große Lalula"*. Ianuarie 2020. (http://www.planetlyrik.de/joerg-von-uthmann-zu-christian-morgensterns-gedicht-das-grosse-lalula/2020/01, accesat în 20 noiembrie 2024)