

# SUNETE, LINII ȘI CULORI: CODURI SINESTEZICE ÎN MUZICA LUI LIGETI\*

**Conf. univ. dr. BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ**  
Academia de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

**Bianca ȚIPLEA TEMEȘ** este conf. univ. dr. la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” și șef al departamentului artistic al Filarmonicii de Stat „Transilvania”. Doctor în muzicologie (U.N.M.B.), publică în România, Spania, Elveția, Lituania, Cehia și S.U.A., participă la simpozioane și conferințe în țară, dar și la Viena, Oldenburg, Vilnius, Dublin, Roma, Cambridge, Szombathely, Belgrad. A beneficiat de o bursă ERASMUS la Universitatea din Cambridge, colaborând cu Nicholas Cook, este profesor invitat la Universitatea din Oviedo, Spania, și la Istituto Musicale „Pietro Mascagni” din Livorno, Italia, a beneficiat de o bursă de cercetare la Fundația „Paul Sacher” din Basel și de o bursă DAAD la Berlin.



## REZUMAT

Puțini compozitori moderni au sondat atât de profund relația dintre sunete și imagini ca Ligeti. Autoproclamat sinestet, el a fost receptiv la stimuli vizuali, expliți și latenți, care i-au influențat demersul creator sub toate aspectele. Pictura și grafica i-au asigurat apropierea de elementul decorativ, în timp ce imaginile generate de computer (mulțimile Julia sau Mandelbrot) i-au furnizat noi și moderne mijloace de inspirație. Recunoscut drept un mare admirator al artelor plastice, de la Canaletto și Guardi, la Picasso, Magritte și până la colajele lui Peter Blake, el pare să fi împletit sunete, linii și culori în muzica sa, dezvoltându-și metode componistice din tehnici picturale și efecte optice. Ligeti a împrumutat procedeul metamorfozei continue de la Escher, maniera de estompare a contururilor de la Cézanne, recurgând, de asemenea, la așa-numitele *objets trouvés* din sfera *Pop Art*, ce i-au permis realizarea unor inspirate colaje muzicale. Mai mult, el a făcut uz, cu subtilitate, de procedee tipice epocii *Augenmusik* pentru a desena sonor cuvintele folosite, în cele *Trei fantezii după Hölderlin* sau în

---

\* Lucrare prezentată în cadrul Simpozionului Internațional de Muzicologie „Capcane și riscuri ale comunicării intramuzicale: terminologie, notație, interpretare”, desfășurat la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” sub egida Festivalului „Cluj Modern”, ediția a X-a, 10 aprilie, 2013.

*Nonsense Madrigals*, schițându-și în sunete, totodată, un *Autoportret cu Reich și Riley*. Datorită prezenței unei multitudini de referințe vizuale în muzica sa, Ligeti se instalează într-un teritoriu al intersenzorialității și articulează o poetică a sinesteziei. Compozitorul însuși își definește creația drept o fereastră deschisă ce captează un peisaj sonor etern, invitându-ne să îi contemplăm opera ca pe un genial *trompe l'oeil* al muzicii secolului XX.

**Cuvinte cheie:** Ligeti, arte plastice, Escher, Cézanne

„Visați în culori?” [14] Iată întrebarea legitimă pentru un compozitor ca Ligeti, ce a cochetat în mod constant cu artele vizuale, în căutarea surselor de inspirație. Este, de asemenea, întrebarea potrivită pentru un autoproclamat sinestet, care și-a hașurat, pe note, un *Autoportret cu Reich și Riley*, uitându-l pe Chopin în plan îndepărtat<sup>111</sup>. Dar Ligeti nu trebuie privit ca un artist ce a „reprodus” imagini, lansându-se, naiv, spre aria reprezentărilor vizuale, ci, mai degrabă, ca un artist care și-a plasat arta pe o axă exoforică (dacă ar fi să împrumutăm termenul lui Tony Côme [4]), sondând teritorii limitrofe muzicii și aplicând protocoale proprii de hibridizare între sonor și vizual. Această grefă estetică a produs, în cele din urmă, o îmbogățire a paletelor sale componistice – un delict în concepția lui Adorno [1], recunoscut drept un militant fervent împotriva ideii de „pseudomorfism” (astfel era clasată în accepțiunea lui orice tip de traversare a granițelor dintre diferitele medii artistice). Ideile lui Adorno au făcut chiar și cercetarea respectivelor tipuri de conexiuni extrem de nepopulară, dacă nu chiar riscantă în abordările științifice, mai cu seamă în situații în care se combină artele temporale (*nacheinander*, după Lessing [10]) cu cele spațiale (*nebeneinander*), considerate a fi total incompatibile prin natura funcțiilor estetice atât de diferite.

Ideile lui Adorno nu i-au convins însă pe artiști să evite o astfel de „manevră”, și nu puțini au fost cei ce s-au lansat cu entuziasm spre o aventură pan-estetică. Pe de o parte, se poate detecta o dualitate în practicarea artelor sau manifestarea lor plinară și independentă la unul și același autor, așa cum este, de pildă, cazul lui Pound, un poet care a compus muzică, sau Kokoschka, un pictor recunoscut pentru a fi scris un

---

<sup>111</sup> *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* reprezintă a două piesă a ciclului pentru pian la patru mâini – *Drei Stücke*, compusă de către Ligeti în anul 1976 și dedicată duo-ului Alfons și Aloys Kontarsky.

libret de operă. În aceeași categorie îi putem înscrie pe Schönberg, pe românul naturalizat în Franța – Marcel Mihalovici sau, la Cluj-Napoca, pe Ede Terényi, fiecare dintre ei alternând cu virtuozitate până de compozitor cu pensula și șevaletul.

Infinit mai captivant, dar într-o tot atât de flagrantă poziție față de ideile lui Adorno, trebuie considerată fuziunea dintre mediile artistice în definirea unui produs unic: Mondrian pictează forme geometrice ca un ecou al pașilor de *foxtrot*, prin „sincopările explozive pe rama tabloului” [5, p. 185], Kandinsky concepe drama de culoare și muzică *Sunetul galben* (1912), Varèse operează o grefare a tehnologiei pe muzică, în manieră *dada*, lansând un nou concept numit *machine aesthetic*. Morton Feldman își definește propria creație drept un hibrid între pictură și muzică [6, p. 25] iar Scriabin montează un întreg spectacol sinestezic cu lumini, culori și sunete în lucrarea sa *Prometeu*. Istoria muzicii cunoaște însă și un caz celebru de artist sinestet la propriu, în persoana lui Olivier Messiaen.

Ideea fuziunii dintre mediile artistice se găsește în rezonanță perfectă cu eforturile creatoare ale lui Bertrand Castel, inventator al „clavecinului pentru ochi” (*Clavecin pour les yeux*, 1725), cu invenția patentată a lui Alexander László denumită „pianul de culori” și cartea sa *Farblichtmusik* [2, p. 85] sau cu viziunea lui Carol Bérard asupra cromofoniei (*Chromophonie*, 1925), prin care autorul pledează pentru îmbinarea vibrațiilor sonore și luminoase în cadrul actului artistic.

Cazul lui Ligeti se pretează la analiza fuziunii dintre muzică și artele plastice la nivelul unei multitudini de puncte de intersecție, începând cu modul naturalist de a evoca peisajul carpatic în *Concertul românesc*, la începutul carierei sale componistice. La un interval de 25 de ani, dar folosind un arsenal și un limbaj muzical mult mai complex, cu clară apetență pentru tușa suprarealistă, el deschide un spațiu estetic nou, realizând o colorată descriere sonoră a imaginarei *Breuggellandia*, în opera *Le Grand Macabre*, cu două picturi ale lui Breugel în minte: *Țara trândavilor*<sup>112</sup> și *Triumful morții*.

---

<sup>112</sup> *Le pays de coccagne*, echivalând în cultura europeană occidentală cu o țară paradisiacă, a belșugului și a serbărilor eterne. Traducerea germană *Das Schlaraffenland* are înțelesul de țară unde curg laptele și mierea.

Dar acestea nu sunt decât două dintre cele mai simple cazuri din creația lui Ligeti, în ansamblul ei o apoteoză a codificărilor sinestezice, în care sunete, linii și culori se calibrează într-o viziune coerentă.

O focalizare atentă prin lentila analitică va diagnostica o dublă traversare a granițelor discursive în arta lui Ligeti: ca într-un veritabil procedeu *blending mode*, literatura și filosofia au stimulat senzații vizuale care, mai apoi, au generat substanța muzicală, alimentând un întreg lanț de semnificații și condiționări. Lectura scrierilor lui Gyula Krudy sau Carl Popper a declanșat imaginația compozitorului, convertind textul literar în imaginea pixelată a mecanismelor precise de măsurare a timpului, care, în cele din urmă, eșuează în bătăi neregulate pe portative. Piese ca *Poème symphonique* pentru 100 de metronoame, *Clocks and Clouds*, fragmente din *Concertul de cameră* și *Les horloges démoniaques* din *Nouvelles aventures*, toate reprezintă amprente ale stilului ligetian din anii '60-'70, și, totodată, alterități imagistice ale arcurilor motor, ale minutarelor și secundarelor în funcțiune. Tranziția dintre bătăile precise, suprapuse ale ceasurilor reglate diferit, către diluarea lor într-un flux temporal suspendat, nedefinit, trimite spre o celebră valoare asociativă în artele plastice, evocând explicit, în muzica lui Ligeti, ceasurile moi ale lui Dali<sup>113</sup>:

**Exemplul 1:** György Ligeti – *Kammerkonzert*, partea a III-a, măs. 58-61

---

<sup>113</sup> A se vedea: Salvador Dali, *Ceasuri moi în momentul primei explozii*, cerneală pe hârtie, 1954.

Pieseile autorului din perioada anilor '60-'70, etichetate, în funcție de substanța lor muzicală, drept statice și dinamice, se sprijină la rândul lor pe suportul efectelor optice; explicațiile compozitorului<sup>114</sup> asupra piesei *Continuum* pentru clavecin fac referire la un *mimesis* înșelător: un peisaj continuu „secționat” în segmente foarte mici, ca efect al unei priviri printr-un grilaj. Succesiunea rapidă a acestor „tăieturi” generează, în cele din urmă, printr-o compresie audio-video, perfecta fluiditate a întregului.

Muzica lui Ligeti nu este însă formatată pe principiul „develo-părilor” fotografice sau a procesărilor de imagini în sunete. De fapt, ceea ce trebuie subliniat este absorbția de efecte optice și tehnici picturale adaptate și aplicate muzicii. Compozitoarea Dora Cojocaru sesiza cu precizie și descria cu subtilitate acest aspect al creației ligetiene, pe care o aseamua unui univers labirintic, arătându-i componentele primare: „apa, oglinda, pânza de păianjen, ceasul, mecanismul – privite ca rămășițe ale unor mituri uitate”. [3, p. 83] Diluarea liniilor și conturilor melodice găsește în cazul lui Ligeti un stimul în tehnicile impresioniștilor, în special în picturile lui Cézanne (din arta căruia compozitorul declară că împrumută iluzia „mișcării fără mișcare”), dar totodată în efectul optic cunoscut sub denu-

<sup>114</sup> *All Clouds are Clocks*, film produs de către Barrie Gavin, BBC, Londra, 1975.

mirea tehnică de „blurare” (estompare), efect pe care compozitorul l-a studiat și la Köln, în Studioul de muzică electronică. Nu doar țesătura micropolifonică ce determină „granulația imaginii”, generează această senzație, neutralizând deopotrivă armonia și ritmul, dar și modul în care Ligeti jonglează cu temperajul inegal; distorsiunile microintervalice promovate în muzica sa devin echivalentul unei focalizări defectuoase, cu efectul unei viziuni neclare, și, în cele din urmă, a unei „aberații optice” transpusă sonor. Fenomenul poate fi identificat în *Cvartetul de coarde nr. 2*, în *Dublul concert* sau în piesa *Ramifications*. Alterațiile microintervalice sunt precis marcate în partitură, coexistând cu aceleași note la înălțimea lor naturală, astfel, rezultatul acustic obținut fiind perceput ca o sonoritate „cețoasă”:

**Exemplul 2:** György Ligeti – *Cvartetul de coarde nr. 2*, partea a II-a, măs. 10-12

Grafica lui Maurits Escher a influențat profund o serie de lucrări ale lui Ligeti; el a redat genial în muzică iluzia optică a continuei metamorfoze, sau pe cea a scărilor care urcă și coboară într-o buclă infinită. Nici o altă piesă nu coagulează vizual mai clar această imagine decât studiul pentru pian *Vértige*, în care compozitorul face uz de un *continuum* scalar cunoscut sub numele de „efectul Risset”<sup>115</sup> (întâlnit însă în muzicologia anglo-americană sub denumirea de *Shepard scales* sau *Shepard's paradox*), pentru crearea senzației acustice de perpetuă ascensiune sau cădere<sup>116</sup>:

<sup>115</sup> După numele compozitorul francez Jean-Claude Risset, un pionier al muzicii electronice, care a experimentat în creația sa numeroase efecte sonore, timbrale și ritmice.

<sup>116</sup> A se vedea: Maurits Cornelius Escher, *Relativitate*, Litografie, 1953.

### Exemplul 3: György Ligeti – *Studiul pentru pian nr. 9, „Vertige”,* măs. 1-6

*dedicé à Mauricio Kagel*  
**Étude 9: Vertige**  
Auftragswerk der Stadt Gütersloh

Prestissimo \*) sempre molto legato,  $\text{♩} = 48$  (very even / sehr gleichmäßig) \*\*)



una corda  
senza ped.

\*\*\*

Construind metafore similare, emanate din potente sugestii vizuale, Ligeti se lasă inspirat de opera lui Constantin Brâncuși, în două dintre studiile sale pentru pian<sup>117</sup>; el „răstoarnă” *Coloana infinită* pe claviatură, și reconstituie fidel, prin desenul melodic, structura modulară repetată a operei sculptorului român:

### Exemplul 4: György Ligeti – *Studiul pentru pian nr. 14, „Columna infinită”,* măs. 1-4

*dedicé à Vincent Meyer*  
**Étude 14: „Columna infinită”**  
Kompositionsauftrag der westfälischen Wilhelms-Universität, Münster

Presto possibile, tempestoso con fuoco,  $\text{♩} = 105$  \*)



$\frac{16}{8}$  **fff** sempre con tutto in forza, legato possibile

very little pedal \*\*)  
wenig ped.

<sup>117</sup> Studiul nr. 14, *Columna infinită* și Studiul nr. 14a, *Coloana fără sfârșit* (Caietul II).

Laboratorul ligetian revelează date de culise despre obiceiul autorului de a iniția o piesă începând de la un simplu desen, cu funcție de instrument mnemotehnic, însoțit de referințe verbale și abia pe urmă concretizând partitura în varianta sa finală, pe portativ, așa cum o declară însuși compozitorul într-un interviu, realizat în Franța<sup>118</sup>. El explică cu această ocazie că etapa schițelor prin desene nu trebuie confundată cu o partitură grafică;<sup>119</sup> ea reprezintă pentru Ligeti-compozitorul un ideal instrument de organizare a substanței sonore și o cartografiere empirică a materiei prime, sub aspect muzical.

Elemente preluate din sfera *Pop Art* sau din cea a benzilor desenate au trezit, la rândul lor, interesul lui Ligeti, în vederea unei adaptări în sunete; el transformă cele *Zece piese pentru cvintet de suflători* într-o secvență de desene viu colorate, în care domină gesturile de pantomimă, la fel cum tehnica de *collage* aplicată muzicii și utilizarea acelor *objets trouvés* constituie o practică obișnuită în opera *Le grand macabre*. Privitor la amintita lucrare, pe care o încadra ironic într-un gen aparte („anti anti-operă”), compozitorul explica: „aleg frânturi de muzică actuală sau semnale, le așez într-un context nefamiliar, le distorsionez, fără să le fac neapărat să sune comic, ci interpretându-le prin distorsionare, exact așa cum o pictură suprealistă înfățișează lumea” [11, p. 59].

Este cert faptul că modul lui Ligeti de a înțelege muzica se nutrește dintr-un profund și subtil registru vizual. Surprindem clare dovezi în piesele corale *Nonsense Madrigals* sau în tripticul *Fanteziilor după Hölderlin*; maniera compozitorului de a oferi un corespondent muzical-imagistic cuvintelor folosite, ca în *decoratio* din retorica muzicală, trimite cu veacuri în urmă, la fenomenul *Augenmusik* [12, pp. 263; 321; 326], intensificând forța de expresie a substanței sonore.

Mereu receptiv la noile teorii științifice, ca și la cele mai noi cuceriri tehnologice, Ligeti a creat racorduri estetice între muzică și fascinanta lume a geometriei fractale, a teoriei haosului, a principiului *blow-up*<sup>120</sup>, tehnica

---

<sup>118</sup> *Interview avec György Ligeti*, film produs de Arte, Paris, Franța, 1998.

<sup>119</sup> Excepție fac două piese ale compozitorului, ce fac uz de notația grafică, fiind scrise sub impactul șederii sale la Köln, în Studioul de muzică electronică: *Glissandi* (1957) și *Artikulation* (1958). Cel din urmă titlu beneficiază de o abordare muzicologică autorizată, făcută de către compozitorul român stabilit la Paris, Costin Miereanu [13].

<sup>120</sup> Amprentă puternică a postmodernității, în care explozia vizualului se manifestă cu pregnanță.

ferestrei sau imaginile generate pe calculator, toate activând ca o ascunsă armătură vizuală a muzicii sale, mai cu seamă de la mijlocul anilor '70.

Dacă toate cele enunțate anterior ar putea fi interpretate drept abordări speculative, abundența trimiterilor explicite la artele plastice în manuscrisele compozitorului dovedesc cum creația sa intersectează, în mod fundamental și real, o multitudine de elemente vizuale, anulând ideea unui decupaj disciplinar strict. Substanța polisemică a creației lui Ligeti reclamă, așadar, abordarea analitică printr-un pachet de tehnici *overlay*, apte să sondeze concomitent cele două straturi de lectură, îngemănate: cel vizual și cel sonor.

Documentele păstrate la Fundația „Paul Sacher” din Basel constituie instrumentele ideale de deciptare a codurilor ligetiene din linii, forme și culori exprimate în sunete. Alegând, la întâmplare, câteva pagini de manuscris, ne oprim la schițele *Concertului pentru pian*, care includ următoarele remarci ale compozitorului:

„Klee, Hundertwasser, Bosch-Breugel (*cluster*), ca apa lui Cézanne<sup>121</sup>, partea a V-a Gaudi”<sup>122</sup> – cea din urmă combinată cu câteva surprinzătoare trimiteri la universul jazz-ului, ca de pildă titlurile *Ornitology* sau *Yarbird* ale lui Charlie Parker.

*Concertul pentru vioară* menține și el imagistica drept fond de adâncime, cu paginile de manuscris extrem de bogate în astfel de elemente: una dintre versiunile imaginate de către Ligeti pentru partea I lua ca puncte de reper arta lui van Eyck, aripile de înger<sup>123</sup> ale lui Grünewald, de la Colmar, tehnica picturală a lui Seurat, în timp ce partea a patra face o trimitere directă la imaginile stroboscopice de pe ecranul calculatorului.<sup>124</sup>

Poetica sinesteziei poate fi detectată și în schițele unor piese neterminate, arătând că Ligeti a fost sensibil la stimuli vizuali până în ultima fază a activității sale creatoare: în manuscrisele operei *Alice's Adventures in Wonderland* compozitorul notează, din nou, numele lui Breugel cel bătrân și tabloul său *Țara trândavilor* („*Schlaraffendland* – dar

---

<sup>121</sup> Colecția Ligeti, Fundația „Paul Sacher”, Basel. Dosar: *Konzert (Kl., orch. 1985-1988) Skizzen und Entwürfe*. Maghiară, original: „mint a Cézanne viz”.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> Colecția Ligeti, Fundația „Paul Sacher”, Basel. Dosar: *Konzert (Vl., orch. 1990) Skizzen und Notizen*. Maghiară, original : „angyalzárnyak”. Exponatele se află în Muzeul Unterlinden de la Colmar, Franța.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

luminos”<sup>125</sup>), continuă prin evocarea picturilor lui Picasso *Guernica* și *La danse*, asociate cu cuvântul *violenza*, dar și sintagma *objets trouvés* sau numele americanului Pollock<sup>126</sup>. O altă lucrare nefinalizată, *Labyrinth*, gândită ca o piesă amplă pentru orchestră mare, ce urma să fie dirijată de către Esa-Pekka Salonen, se referă la sistemul *Raster* (ca tehnică de reprezentare a imaginilor în aplicații software, sub forma unor matrice de pixeli), și în același timp la pictorii Seurat, Signac, Turner sau Cézanne, compozitorul notând în schițele sale, în engleză, cuvintele „*Lights and colors or Sea change*”<sup>127</sup>.

În aceeași lucrare, Ligeti face trimitere la artistul avangardist Tinguely, cu al său *Enfer mécanique*, la efectul optic generat de suprapunerea a două grile la un unghi mic, fenomen cunoscut sub denumirea de „efectul moiré”<sup>128</sup>, dar și la pixeli ca parte a unei întregi imagistici de producție contemporană absorbite de către Ligeti în muzica sa. Schițele *Cvartetului de coarde nr. 3*, rămas nefinalizat, creează noi punți între sunete, linii și culori, într-o experiență transversală; „ornamente ca la Alhambra”, „pe urmele metamorfozelor lui Escher”<sup>129</sup>, arătând modul total nedogmatic al lui Ligeti de a aborda compoziția și de a evita rețeta setărilor automate în creație.

Faptul că Ligeti a dezvoltat cu claritate un sistem al interdependenței muzicale și vizuale devine tot mai clar, pe măsură ce ne adâncim în studierea manuscriselor compozitorului. Este uimitor cum el reușește să combine universuri stilistice aparent contradictorii, din muzică și artele plastice, împletind sursele de inspirație cu o incredibilă dezinvoltură. Manuscrisele piesei sale *Ramifications*, în mod surprinzător așează laolaltă numele a doi artiști despărțiți de cinci secole – Bosch și Fahlström<sup>130</sup>, în timp ce *Requiem*-ul găsește un fundament vizual, din nou, în Bosch,

---

<sup>125</sup> Maghiară, original: „Schlaraffendland de fényezető”. Colecția Ligeti, Fundația „Paul Sacher”, Basel. Dosar: *Werkprojekte und Fragmente. Alice in Wonderland. Skizzen und Notizen 1/3 SGL/2*.

<sup>126</sup> Colecția Ligeti, Fundația „Paul Sacher”, Basel. Dosar: *Skizzenbuch Braun (Oktav) 1990-2003* și Dosar: *Werkprojekte und Fragmente. Alice in Wonderland – Skizzen und Notizen*.

<sup>127</sup> Colecția Ligeti, Fundația „Paul Sacher”, Basel. Dosar: *Skizzenbuch Braun (Quart) 1992-2001*.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> Colecția Ligeti, Fundația „Paul Sacher”, Basel. Dosar: *Skizzenbuch Braun (Quart) 1992-2001*. Maghiară, original: „metamorfózisok Escher nyomán”.

<sup>130</sup> Colecția Ligeti, Fundația „Paul Sacher”, Basel. Dosar: *Ramifications (Skizzen)*.

dar, de asemenea, în El Greco sau alți pictori manieriști ai Barocului<sup>131</sup>. Propriile cuvinte ale lui Ligeti compară secțiunea *Dies irae* cu „o carte cu ilustrații colorate, cu noi imagini evocate fără întrerupere, la fiecare pas”, adăugând: „Aici am vrut într-adevăr să pictez tablouri prin muzică; țelul meu a fost să realizez o reprezentare virtuală” [11, p. 49]. Racordurile stabilite în mod organic între sonor și vizual în opera lui Ligeti au fost formulate cu claritate de către Dora Cojocar; dedicând o amplă și profundă cercetare creației acestui compozitor emblematic pentru cea de a doua jumătate a secolului XX, autoarea identifică la Ligeti mecanismul fuziunii dintre cele două domenii artistice: „/.../ creația acestui compozitor generează în fiecare moment asociații coloristice și imagistice dintre cele mai atrăgătoare. Ele cuprind în factura lor o dispoziție structurală specifică, ce creează analogii directe la organizări asemănătoare din alte ramuri ale artei (literatură, grafică, pictură). Pe baza unor particularități speciale, muzica se deschide către imagine, dar fără a o reoglindi ilustrativ; ea nu va naște senzații sinestezice, ci se reformulează sinestezic pe sine însăși” [3, p. 81].

Luând în considerare toate acestea, Ligeti pare a fi artistul predestinat căruia să i se lanseze comanda, din partea oficialităților orașului Nürnberg, de a scrie o piesă dedicată aniversării a 500 de ani de la nașterea pictorului și graficianului Albrecht Dürer, comandă pe care compozitorul a onorat-o, în 1971, cu lucrarea *Melodien*.

Dar legătura lui Ligeti cu artele plastice se extinde și spre zona interpretării pieselor sale; compozitorul se exprimă în termeni picturali chiar și atunci când vorbește despre alegerile artiștilor interpreți și despre variantele immortalizate prin înregistrări, pentru posteritate (a se vedea colecția Sony cu integrala muzicii lui Ligeti). Au rămas memorabile în acest context cu adevărat privilegiat colaborările sale cu artiști și ansambluri de renume ale panopliei internaționale: Pierre Laurent Aimard, Saschko Gawriloff, Irina Kataeva, Elisabeth Chojnacka, Tabea Zimmermann, dirijorul Esa-Pekka Salonen, Cvartetul Arditti, The King's Singers și alții. După cuvintele compozitorului<sup>132</sup>, lucrările sale ar trebui să fie prezentate,

---

<sup>131</sup> Colecția Ligeti, Fundația „Paul Sacher”, Basel. Dosar: *Requiem 1/6 (Skizzen)*.

<sup>132</sup> *Interview avec György Ligeti*, film produs de Arte, Paris, Franța, 1998: „Comme un peintre veut exposer les tableaux dans un endroit bien éclairé”. Explicația este precedată de către compozitor de următoarea remarcă, făcută pe un ton pătruns de sobrietate: „C'est ma vanité artistique! Et mon droit.”.

prin interpretare, asemeni tablourilor pe simezele unei galerii, puse în valoare de arta muzicienilor-interpreți, așa cum picturile se expun publicului cu un ecleraaj studiat, optim.

În timp ce compozitorul și-a descris piesele ca pe niște ferestre deschise, captând fragmente dintr-un peisaj mereu în schimbare, lăsându-ne astfel să îi contemplăm creația ca pe un genial *trompe l'oeil* al muzicii secolului XX, am putea afirma totodată că muzica sa, privită prin „lentilele” ligetiene corespunde perfect definiției de *strange loop* [9] a lui Douglas Hofstadter, invitându-ne să îi rezolvăm *puzzle-ul ad infinitum* pentru a decodifica și delimita noi nivele de semnificație. Mai mult, creația compozitorului de origine transilvăneană i-ar putea furniza lui Hofstadter idei suplimentare pentru a scrie un nou volum intitulat *Popper, Escher, Ligeti* [8], proiectându-și ghirlanda de aur într-o nouă și fascinantă dimensiune.

## BIBLIOGRAFIE

- [1] **ADORNO, Theodor**, *Philosophy of Modern Music*. Tradus de Anne G. Mitchell și Wesley V. Blomster, Edition Continuum, New York, 1973
- [2] **BAKER, James Marshall**, *Prometheus and the Quest For Color-Music: The World Premiere of Scriabin's Poem of Fire with Lights, New York, March 20, 1915*, în J. Leggio Ed., „Music and modern art”, Routledge, New York, 2002, pp. 61-95
- [3] **COJOCARU, Dora**, *Creația lui György Ligeti în contextul stilistic al secolului XX*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 1999
- [4] **CÔME, Tony**, *Les monstres de la transdisciplinarité postmoderne: fertilisations croisées entre architecture, design et arts*, în „Histoire de l'Art”, nr. 69/2011, Somogy édition d'Art, Paris, pp. 115-123
- [5] **COOPER, Harry**, *Popular Models: Foxtrot and Jazz Band in Mondrian's Abstraction*, în J. Leggio Ed., „Music and modern art”, Routledge, New York, 2002, pp. 163-201
- [6] **DUCHAMP, Marcel**, *The 1914 Box*, în M. Sannouillet and E. Peterson, editori, „Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp”, Oxford University Press, New York, 1973
- [7] **DUCHESNEAU, Louise; MARX, Wolfgang**, editori, *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*, The Boydell Press, Woodbridge, 2011
- [8] **HOFSTADTER, Douglas Richard**, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Edition Hassocks, West Sussex, 1979
- [9] **HOFSTADTER, Douglas Richard**, *I Am a Strange Loop*, Edition Basic Books, New York, 2007

- [10] **LESSING, Gotthold Ephraim**, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Tradus, cu o introducere și note de Edward Allen McCormick, The Johns Hopkins University Press, Baltimore – Londra, 1984
- [11] **LIGETI, G., VÁRNAI, P., HÄUSLER, J., SAMUEL, Cl.**, *György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and himself*, Edition Eulenburg, Londra, 1983
- [12] **LOBANOVA, Maria**, *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics*, Ernst Kuhn Verlag, Berlin, 2002
- [13] **MIEREANU, Costin**, *Une musique électronique et sa 'partition': „Artikulation”*, în „Musique en Jeu”, nr. 15, Edition Le Seuil, Paris, 1974, pp. 102-109
- [14] **ROELKE, Eckhard**, *Träumen Sie in Farben? György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Zsolnay Verlag, Viena, 2003
- [15] **STEINITZ, Richard**, *György Ligeti. Music of the Imagination*, Faber and Faber, Londra, 2003