

CREAȚII

„Kientzy joue Țăranu”¹

Stefan Angi

Cunoșteam, încă de la începutul analizei de față, simpatia deosebită a compozitorului Cornel Țăranu pentru timbralitatea instrumentelor de suflat. Am putea cita din cuprinzătorul său repertoriu componistic numeroase creații camerale sau simfonice și solistice destinate acestei familii de instrumente. Eram mai puțin edificat însă în privința argumentelor pentru care locul privilegiat în rândul

¹ Date ale CD-ului:

KIENTZY joue ȚĂRANU

1 Diferencias Saxophone baryton & orchestre 15:01

2 Hommage à Bartók Saxophone soprano & quintette à cordes 9:28

3 Semper idem Saxophone(s) soprano-alto & orchestre 17:01

4 Laudae Saxophone soprano & quatuor à cordes et piano 8:28

ORCHESTRA NAȚIONALĂ RADIO (București)

Direction, Horia Andreescu : 1

ENSEMBLE ARS NOVA (Cluj)

Direction, Cornel Țăranu : 2

ORCHESTRA DE CAMERĂ RADIO (București)

Direction, Cristian Brâncuși : 3

ENSEMBLE PENTRU LOC (București)

Direction, Carmen Cârneli: 4

Realisation : Calin Ioachimescu / Daniel Kientzy

Tableaux : Wanda Mihuleac

NMCD 5135 ©Nova Musica, Paris 2017

NOVA MUSICA

9 Bld Mortter 75020, Paris

nova-musica @ w a n a d o o . f r

instrumentelor aerofone îl ocupă tocmai saxofonul, cu feluritele sale variante. Această „lipsă de edificare” m-a îndemnat la investigarea rolului timbralității saxofonului în creația maestrului.

Am aflat din start că o bună parte a pieselor concertante au caracter evocativ și omagial apelând la meditații, la asocieri de idei și sentimente acompaniatoare, relevante pentru accederea hermeneutică a mesajului memorial transmis.



Cornel Țăranu

Bogăția informației timbrale cu implicații evocative ale saxofonului este întrebuințată de Cornel Țăranu cu o profundă reverență față de valorile proeminente și de creatorii lor recunoscuți pe plan național și universal deopotrivă.

Reținem totodată și cauzele subiective ale acestei preferințe a lui Cornel Țăranu în creațiile sale. Ele se datorează

nemijlocit admirabilei interpretări de către saxofonistul Daniel Kientzy a muzicii contemporane.¹ „In genul simfonic, saxofonul este acceptat cu reticență, dar apreciat în muzica de avangardă contemporană, în acest sens un merit deosebit îl are saxofonistul francez Daniel Kientzy (n. 1952)” – scrie Valeriu Bărbuceanu.²

Discografia dumnealui conține o serie de CD - uri consacrate promovării creațiilor contemporane românești.³ Interpretarea creațiilor lui Țăranu se bazează în plus pe o simpatie cordială reciprocă, despre care maestrul mărturisește: „Colaborarea mea cu Daniel Kientzy a început cu *sempre ostinato* (1986) și a continuat de-a lungul anilor cu lucrări scrise pentru diverse formații: orchestră sau formații camerale, inclusiv cu elemente de muzică electronică (cf. CD *Kientzy interpretează Țăranu...*)... Nu este greu să măsurăm rolul și importanța colaborărilor mele cu Daniel Kientzy și ponderea lor în activitatea mea creatoare, ca și numeroasele concerte pe care el le-a realizat cu ansamblul *Ars Nova* din Cluj, și încă numeroasele lucrări românești scrise pentru el. Pentru toate acestea, i se cuvine adâncă noastră recunoștință.”⁴

¹ Kientzy, *Le saxophone selon Berlioz*. Label: Nova Musica – NMCD 5126. Format: CD, Album. Country: France. Released: 2012. Genre: Electronic, Classical Style: Contemporary, Musique Concrète. In: <https://www.discogs.com/Kientzy-Le-Saxophone-Selon-Berlioz/release/8179019>, accesat 09 10 2017, 5:43.

² Valeriu Bărbuceanu, *Dicționar de instrumente muzicale*, Editura muzicală Grafoart București 2005 p.336.

³ Creațiile scrise pentru saxofon ale multora dintre compozitorii contemporani au fost interpretate cu multă dăruire și competență de Daniel Kientzy (a se vedea cuprinsul CD-urilor sale dedicate muzicii românești contemporane din care amintim spre exemplu pe: Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Diana Rotaru, Călin Ioachimescu, Bogdan Vodă, Horia Surianu și alții.)

⁴ Fragmente din Textul însoțitor al CD-ului, *Kientzy joue Țăranu*, semnat de Cornel Țăranu; NMCD 5135 © Nova Musica Paris 2017 [Traducere: Pavel Pușcaș] A se vedea mai departe prescurtat: CD Text Țăranu Fragmente...

Audiind muzica scrisă de Țăranu pentru saxofon, credem că nu este nimic mai potrivit pentru el decât o astfel de sonoritate multicoloră în omagierea unor valori de excepție din negura timpurilor! Tentația era pe cât de motivată, pe atât de captivantă. Cornel Țăranu a și profitat de ea la modul cel mai inspirat: a compus piese omagiale concertante pentru diferite tipuri de instrumente ale familiei saxofonului. Patru dintre ele au fost cuprinse și pe CD-ul *Kientzy joue Țăranu* care urmează să fie prezentate în rândurile de față:

- *Diferencias* (2010), pentru saxofon bariton și orchestră
- *Omagiu lui Bartok* (1995), pentru saxofon sopranino și corzi
- *Semper idem* (2015), pentru saxofoane (sopran și alto) și orchestră
- *Laudae* (2006) pentru saxofon sopran, cvartet de coarde și pian

Discursul melodic al procesului evocativ-elogiativ în piesele concertante are o trăsătură improvizatorică, contribuind la revitalizarea generativă a portretului emoțional sau a episodului rememorat; totul pare a fi *in nascendi*. Totodată, melodiile populare instrumentale, în speță cele românești, datorită felului lor ornamental variat, au și ele un caracter spontan, al momentului.

Acest fel de tipuri, mai precis arhetipuri de melodii, reprezintă vectorul compozițiilor muzicale concertante pe care le discutăm. Ele consună cu sensibilizarea mimetică a etosului antic, când grecii, pentru caracterul lor procesual-generativ, le-au denumit melopei.

Reproducem cugetările lui Platon despre caracterul generic-aplicativ al melopeilor: „La fel se petrece lucrul cu ceea ce numim noi ritm, care constă din grabă și zăbavă. El se naște din elemente diferite la început, dar care se armonizează ulterior. Acordul între toate acestea, cum făcea dincolo medicina, îl face aici muzica, insuflându-le atracția și unirea

între ele. Căci ce este muzica? Nimic alta decât știința atracțiilor cu privire la armonie și ritm. Și dacă am căuta mai adânc în însăși *acțiunea de închegare armoniei și ritmului*, nu-i deloc greu să aflăm acolo fibrele iubirii, neputând fi acum vorba de cei doi Eros. Dar *când împrejurarea cere să ne folosim de armonie și ritm pentru a le aplica oamenilor, fie într-o creație muzicală (numită invenție muzicală sau melopee)*, fie în executarea corectă a unei melodii și cadențe create de alții – fapt denumit „educație muzicală.”¹ [evidențierile cu *italic* – Șt.A.] Concepția lui Aristotel este la fel, marcând chiar mai aplicativ rolul improvizat al melopeii.²

În investigările de mai jos vom întrebuița și noi, în locul termenului de *melodie*, pe acela de *melopeea*. Astfel urmez și simbolica muzicii concertant-evocative a compozitorului Țăranu,

¹ Platon, *Banchetul*; în Platon, *Dialoguri*, Editura pentru Literatură Universală, București, p. 261-263).

² Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi. Numesc grai "împodobit" graiul cu ritm, armonie, cânt; și înțeleg prin "osebit după fiecare din părțile ei" că unele din acestea constau numai din versuri, iar altele au nevoie și de muzică.

Cum imitația, care e tragedia, e săvârșită de oameni în acțiune, un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic: urmează apoi cântul și graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitația. Prin "grai" înțeleg alcătuirea verbală a versurilor: prin "cânt", ceva a cărui înrâurire e toată exterioară (p. 59-60).

Comentariu, D.M. Pippidi, 30 și urm. – Cele trei elemente aici înșirate: elementul scenic (ó τής όπεως χόσμος), cântul (μελοποιία) și graiul (λεξις) au în comun particularitatea de a fi "exterioare" tragediei, considerate ca spectacol. În opoziție cu ele, alte trei elemente de care va fi vorba îndată: subiectul (μύθος), caracterele (ύφη) și judecata (διάvoα) pot fi socotite ca "interne": cu alte cuvinte, proprii tragediei ca operă de poezie. (p.133) În: Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv se comentarii de D.M. Pippidi, Editura Academiei, București, 1965.

reliefând osmoza în mesajul pieselor între clasic (evocat) și modern (evocator).

Saxofonul, ca izvor de timbralitate înnoitoare, s-a născut dintr-o necesitate tehnică. A apărut în istoria orchestrației secolului XIX. „Creatorul lui, Adolf Sax (al cărui nume îl și poartă) a fost preocupat de crearea unei familii de instrumente care, având o sonoritate cu o amplitudine dinamică mare și cu o coloristică corespunzătoare, ar putea corela, în cadrul fanfarelor și orchestrelor simfonice, timbrul firav al oboaielor și clarinetelor cu grupajul timbral plin și pătrunzător al cornilor și cornetelor franceze.”¹



Daniel Kientzy

Berlioz a caracterizat timbrul saxofonului, evidențiind diversitatea uimitoare a spectrului său coloristic: „Timbrul saxofonului are ceva obositor și dureros în registrul acut, în schimb, în registrul grav sunetele au o grandoare, pe care aș îndrăzni s-o numesc pontificală; în același timp, în comparație cu clarineții, acesta posedă capacitatea de a întări, sau, de a

¹ Siklós Albert, *Hangszerek, hangszínek*, [Instrumente, timbralități] Editura Dr. Vajna és Bokor könyvkiadók Budapest, 1941, pag. 133.

îndulci, înmuia sunetele pe care le produce, în special din zona gravă a ambitusului său creând efecte inedite, proprii saxofonului. Pentru lucrările cu caracter misterios sau cele solemne, consider că saxofonul este, dintre vocile grave, cea mai frumoasă pe care am întâlnit-o până azi. Se poate apropia uneori și de clarinetul bas sau și chiar de orgă; este acela care ne poate semnaliza anumite ralentări care, în general, nu sunt necesare în afara cazurilor unor tempi rari, largi.”¹

Aprecierile lui Berlioz asupra calităților timbrale ale saxofonului reflectă în bună măsură premisele acustic-estetice ale lui Cornel Țăranu în conceperea artei poetice a muzicii sale concertante de tip liric și epic-dramatic în egală măsură.

*

Diferencias nu reprezintă doar o simplă realitate muzicală, este mai mult, o întâlnire între două perioade istoric-stilistice: barocul spaniol și cea contemporană europeană. Reproduce totodată o întâlnire între două genuri: polifonic și concertistic. Apare, în fine, ca o prezență vie o parafrază asupra creației lui Antonio de Cabezón pe paleta componistică a lui Cornel Țăranu.

Reprezentant de frunte al componisticii barocului spaniol, născut nevăzător, Antonio de Cabezón, clavecinist, organist și compozitor (1510?– 1566), recunoscut în Anglia ca interpret virtuoz la virginal, a compus piesele sale numite *Tiento*² în manieră imitativă cu evidente amprente ale ricercarului renescentist.³

¹ *Grande Trattato di instrumentazione e d'orchestrazione moderne* di Ettore Berlioz con Appendice di Ettore Panizza, G. Ricordi & C. 1912, Parte seconda pag.46.

² **tiento** (cuv. sp.), piesă de orgă* specifică artei spaniole (sec. 16-18), intermediară între preludiu (**2**) și ricercar*, considerată a fi una dintre formele premergătoare fugii*. **T.** au scris sp. Luis Milan (inițial pentru *vihuela**), Antonio de Cabezón, catalanul Joan B. Cabanilles și portughezul Correa de Arauxo.
In: DTM 482.

³ Cf. *Riemann Musiklexikon* Personenteil A-K; B. Schott's Söhne Mainz, 1959, p.262.

„Invitatul polifonist” este primit de Țăranu pe paleta sa componistică cu eleganță și dragoste, și își găsește locul rezervat în epoca noastră contemporană în cadrul modern al genului concertant.¹ Prezența lui se pare că inversează rolurile dialogului concertant: tutti-ul² de acompaniament obligat cedează locul personajului evocat (Tiento), iar saxofonul, solistul concertant, trece discret într-o postură de acompaniator, învăluindu-l cu căldura unor crâmpeli melopecice de sorginte

¹ **concert** (it. *concerto* < vb. *concertare*, „a fi împreună”, „a fi de acord”; fr., engl. *concert*; germ. *Konzert*) **1.** Formă caracteristică de spectacol artistic, constând din prezentarea în public a unor lucrări muzicale, instrumentale sau vocale, fără participarea altor manifestări artistice. Pot fi executate atât lucrări special concepute pentru **c.** (muzică simfonică, de cameră* etc.) cât și lucrări de operă* sau de balet*, însă neînsoțite de joc scenic sau dans.

Forma actuală a **c.** a început să apară relativ târziu (sec. 17) înlocuind practicile din mediul particular de tip Collegium musicum* și generalizându-se abia în sec. 19 prin înființarea unor asociații permanente, societăți de concerte, filarmonici* și constituirea unor săli destinate execuțiilor muzicale. Concerte. publice au organizat, între primele, organismele cu caracter artistic dar și comercial: *Academy of Ancient Music* (1719), *Castle Concerts* (1724), *The King's Concerts* (1776) – toate la Londra, *Tonkünstler-Societät*, Viena (1771), *Société des enfants d'Apollon*, Paris (1784), *Berliner Singakademie*, Berlin (1791). Numai sfârșitul sec. 19 a fost acela care a precizat formele unitare de concert: recitalul*, concertul. de muzică de cameră, concertul. Simfonic, coral etc., până atunci majoritatea manifestărilor fiind marcate de intercalarea fragmentară a unor lucrări (dintr-o simfonie eliminându-se, de ex., o parte sau două). In: DTM p.110 [Fragment]

² **tutti** (cuv. it. „toți”) **1.** Termen care indică totalitatea instrumentelor* dintr-o orchestră* sau a vocilor (**1-2**) dintr-un cor*, cântând împreună; contrar lui *solo** sau soliști*. **2.** Indicație utilizată pentru a desemna acele părți dintr-o lucrare instrumentală sau vocală în care cântă întreg ansamblul*, de obicei în urma unui fragment interpretat de soliști. În *concerto grosso** alternanța părților cântate de grupul soliștilor cu cele ale întregului ansamblu este marcată cu indicațiile *concertino** și, respectiv, **t.** sau *ripieno*. **3.** Expresia tutti este utilizată de dirijor în timpul repetițiilor, când, după studierea unor fragmente pe partide (**1**), cere reluarea cu întregul ansamblu. In: DTM p. 504

populară românească, pe „invitatul” muzicii spaniole revenit din secolul al 17-lea.

Există în acest “ospăț” ceva nostim care te trimite, dincolo de renascentist și baroc, la ospitalitatea clasicismului vienez, aidoma unor momente exotice la Mozart în operele sale, ca *Răpirea*... sau în concertele lui, ca acela pentru vioară în la major și în altele. Nu reprezintă însă o alteritate, ci doar trecutul nostru înnoit. Nu este „un exotic intrus” ci alter egoul nostru de altă dată. La Țăranu, locul exoticii preia arhetipul organic-autentic aparținând lumii europene de întotdeauna. Ca de obicei, și aici, în conversația muzicală cu invitatul care enumeră cunoștințele comune și pe cei apropiați, iese la iveală rudenția, gradul prim sau secund al acesteia – fapt ce oferă piesei *Diferencias* o plăcută impresie în audierea sa. Autorul scrie: *Diferencias* (2010) este cel de-al treilea concert cu orchestră, după *Mirroirs* (1999) și *Sax-sympho* (Paris 2010). Saxofonul bariton dialoghează uneori cu fragmente-colaj din compozitorul baroc spaniol Antonio de Cabezón, de unde și titlul operei (publicată de editura Kreutzer...)¹

În cadrul introducerii festive pompoase își face auzită vocea saxofonul solist, printr-un motiv recitativ cu o repetiție obstinată a intervalului prim *Re-Re* în registrul adânc al instrumentului, parcă acceptând atmosfera măreață a evocărilor ce urmează. Caracterul riguros constant al motivului evocă stilul *grandilocuencia* al ritmurilor de dans spaniole .



Diferencias, pag. 3

Apoi participă și el la dialogarea polifonică a nucleelor melopecice dispersate pe vocile structurii, finalizând structura temei întâi:

¹ CD Text Țăranu Fragmente

A page of a musical score for a symphony orchestra, labeled 'Diferencias, pag. 4'. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in Bb.), Bassoon (Fag.), Trumpet in C (Tpt. in C), Horn in F (Cor. in F), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Saxophone (Sax.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations, including rests, notes, and dynamic markings such as 'f' and 'mf'. The page number '27' is visible in the top left corner of the score.

Diferencias, pag. 4

Trecerea din blocul primei teme, Allegro Moderato, la nou segment Molto Rubato, pe care solistul Kientzy îl redă cu o deosebită autenticitate a doinitului, reprezintă grupajul motivic al temei a doua. Ne aflăm la sfârșitul expoziției unei forme de sonată care continuă apoi cu tratarea alternantă a motivelor tematice expuse.

The image shows a page of a musical score, measures 82 through 90. The score is for a full orchestra and a soloist. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. in Bb (Clarinet in B-flat), Fag. (Bassoon), Tpt. in C (Trumpet in C), Cor. in F (Horn in F), P-no. (Piano), Tom-t. (Tom-tom), Sax. (Saxophone), Vin. I (Violin I), Vin. II (Violin II), Via. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score includes various musical notations such as 'rit.' (ritardando), 'Muta in B. Cl.' (Change to B-flat Clarinet), 'con dita' (with fingers), and 'Muta in P.' (Change to Piano). The tempo is marked 'rit.' (Molto Rubato). The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat (B-flat).

Molto Rubato

88 **9**

B. Cl. *p* frull senza suono col palme

Tpt. in C frull senza suono col palme

Cor. in F col palme s.c.

P-no. *p*

Tom-t. **Molto Rubato** P-tto sosp. arco **9**

Sax. *div.* *p* *pizz.*

Vln. I *div.* *p* *pizz.*

Vln. II *div.* *p* *pizz.*

Via. *div.* *p* *pizz.*

Vc. *pizz.* *p* solo

Cb. *pizz.* *p*

94 **10**

B. Cl. frull senza suono col palme *mf* frull senza suono

Tpt. in C frull senza suono col palme frull senza suono

Cor. in F frull senza suono

P-no. *mf*

P-tto sosp. **10**

Sax. arco *pizz.* arco *mf*

Vln. I arco *pizz.* arco *mf*

Vln. II arco *pizz.* arco *mf*

Via. arco *pizz.* arco *mf*

Vc. arco *pizz.* arco *mf*

Cb. arco *pizz.* arco *mf*

Diferencias, pag. 16, 17

Procesul discursului muzical, compus din nuclee discontinue ale unor meloepi minuscule disociate, este întrerupt

de două ori prin intercalarea a două parafraze – un Tiento și o combinație de Diferencias¹ + tiento – cu funcții de episoade - rondo. Prin ele, forma de sonată a genului *concerto* în care este compusă piesa își capătă conturul unui amplu rondo-sonată deosebit de prielnică pentru redarea confruntării epocilor *baroc* – *contemporan*. Sensibilizarea muzicală a mesajului evocativ-omagial apare printr-o contiguitate metonimică în juxtapunerea dialogantă a temelor. Grupajul prim al acestora – componentele tutti-ului *ripieno* – învăluie repetitiv lanțul melopeic *concertino* intonat de vocea solo a saxofonului. Spre exemplu, în măsurile 82-87 întâlnim o astfel de metonimie a conversației în fața următorului bloc al structurii cu indicația *Molto rubato* și cu menirea de a expune al doilea grup – tema a II-a – într-o postură privilegiată a saxofonului.

Apariția parafrazelor renașcentist - baroce deja semnalate reprezintă referințe directe la creația lui Antonio de Cabezón, drept omagiu adus personalității sale onorate, precum se știe, cu epitetul „Bach cel spaniol”. Parafrazele stârnesc trăirea estetică a mirajului în receptarea înnoită a unor frumuseți date uitării. Valoarea sublimă a texturii polifonice, interiorizarea înălțării sufletești, a sentimentului anagogic, precum Dante spunea, acordă celor două blocuri subsumate în structura piesei un plus de forțe artistice, o contribuție esențială la finalizarea mesajului maiestuos imaginativ și evocativ al compoziției.

Ele nu rămân corpuri străine în compoziție, dimpotrivă, sunt primite prin intimitatea unei bucurii a plăcutelor întâlniri mult așteptate. Ființarea lor în contextul piesei este comentată într-un mod al lui „bine ați venit!” mai ales de către saxofonul-concertino cu un ton măgulitor, cu melopei înduioșătoare, spre exemplu cu ocazia apariției primului bloc – Tiento 1 – cu indicația *Andante con moto* (măsurile 177-197):

¹ **diferencia** (cuv. sp. „variație”), denumire dată în sec. 16 (după L. de Narvaez) unui șir de variațiuni (3) pentru laută*, vihuela*, orgă* sau alte instrumente cu claviatură, compuse pe melodii de largă circulație (populare sau liturgice). Modele: lucrările lui Cabezón și Narvaez. In: DTM 140.

177 *Andante con moto* *) **18**

C. A.

B. Cl.

Tpt. in C

Cor. in F

P-no.

Mrcs.

Sax.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Andante con moto *) **18**

pizz.

*) Tiento I

Diferencias pag. 33, 34

Privind retroactiv construirea formală a discursului muzical pus în slujba revitalizării valorilor barocului, observăm că partea antemergătoare a anexării se încheagă într-un bloc unit al temelor inițiale, iar episoadele parafrazelor, ridicându-se și ele, prin repetare, la rang tematic, vor reprezenta un nou bloc tematic, moment componistic prin care fazele structurării generative ale formei amintite între *sonată* și *rondo* se finalizează într-un *rondo-sonată bitematic*. Ceea ce rămâne însă constant este *genul concerto*, cu menire evocativ-

elogiativă. Forma de rondo bitematic primește mai târziu în istoria stilurilor muzicale o misiune în plus, aceea de dramatizare a contrastelor tematice, ce devine dominantă, ca și în cazul de față.

În *Diferencias* a lui Cornel Țăranu, în partea finală, reapar grupajele tematice ale primei părți, antemergătoare anexelor, aducând cu sine conturul unei reprize inverse. Temele se expun într-un strâmt contact „corp la corp”, ne conduc prin variate indicații de tempo și caracter - *Moderato*, *Andante rubato*, *Meno mosso* la temele celei dintâi *Allegro Moderato*, reamintind cu o nuanțată gradare „buna reușită a invitației în ospăț” a lui Antonio de Cabezon, marele maestru al barocului spaniol în plenitudinea sa somptuoasă:

The image displays a page of a musical score for the piece "Diferencias" by Cornel Țăranu. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Tpt. in C (Trumpet in C), Cor. in F (Horn in F), Pno. (Piano), tm.b. (Trombone), Sax. (Saxophone), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), andCb. (Contrabass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Specific markings include "Sost." (Sostenuto) with arrows pointing to the right, "a 2." (second ending), "pizz." (pizzicato), and "arco" (arco). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black ink.

45

75

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tpt. in C

Cor. in F

Pno.

45

Tom-t.

Sax.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

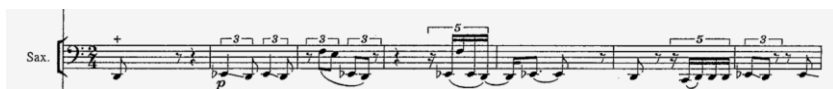
Ch.

Julián - Aníbal
partitura sept. 2010

Diferencias pag. 74, 75

După prezentarea celui de al doilea bloc „Cabezón” – Diferencias + Tiento 1 – se introduce repriza inversă. Între

grupajele motivice ale temelor I și II, autorul încorporează o cadență, am spune, „acustică boltită” pentru saxofon. Componentele sale, sunete armonice, urcând-coborând parcurs o semisferă a spațiului sonor amintind reverberant atmosfera intonației cântatului la bucium¹.



pp. 70-71

Ca liant între cele două teme, cadența are o semnificație metaforic-simbolică. Ca metaforă ne apropie, prin analogie, de tradițiile străvechi populare pe care s-a construit componenta autohtonă a compoziției muzicale, iar ca simbol sugerează dorul, chemarea după meleaguri uitate ale trecutului muzical european, pentru reiterarea lor.

Prezența sa mijlocitoare motivează forma inversă a reprizei, acordând rolul de încheiere aceleiași prime teme care deschidea cartea sonoră a evenimentelor, justificând indubitabil prin perenitatea sa diriguitoare, de la început și până la sfârșit,

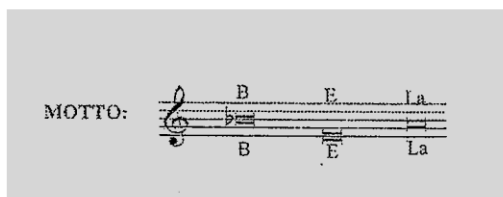
¹ Buciumul este un instrument de suflat natural. Sunetele pe care le scoate (seria de armonice* ale sunetului fundamental, între armonicele 3 și 16) diferă după lungimea și forma tubului sonor, după îndemânarea instrumentistului, dar și pe potrivă melodiilor specifice, obișnuite în partea locului. Întrebuițat altădată și pentru semnalizări militare – bătrânele cronici pomenesc adesea de glasul buciumului, care dădea semn de război – actualmente este folosit aproape numai de păstori. Din el intonează felurite semnale (2), strâns legate de munca lor de toate zilele: *A oilor, Când vin oile la muls, La făcutul cașului, Când coboară oile de la munte ș.a.*, dar și diferite „zicăli” în scop de divertisment. În ținuturile din partea de miazănoapte a țării, din **b.** se cântă și la înmormântare. V. *Alphorn*. In: DTM p. 70.

oportunitatea binevenită a întâlnirilor de autentice valori ale diferitelor ținuturi și vremuri mai apropiate și mai îndepărtate.

*

Hommage à Bartók. Dintre muzicile omagiale ale lui Cornel Țăranu concepute pe traiectoria unor evocări particularizate, de la amintirea lui George Enescu până la Sigismund Toduță, nemaivorbind de lumea literaților de la Mihail Eminescu, Lucian Blaga la Nichita Stănescu sau Tristan Tzara, un loc semnificativ îl ocupă compoziția sa *Remembering Bartók*. Autorul acordă o atenție aparte acestei piese, editând-o în repetate variante. Cele mai reprezentative sunt edițiile *Remembering Bartók* I. și II interpretate de către Aurel Marc, oboist de marcă internațională, membru fondator al renumitului Ansamblu *Ars Nova* instituit și condus de maestrul Țăranu. Amintim în aceeași ordine de importanță *Hommage à Bartók*, interpretată de Daniel Kientzy, interpret excepțional la nivelul tuturor componentelor familiei saxofonului. CD-ul de față ne prezintă tocmai această variantă concepută pentru saxofon sopran și cvintet de coarde.

Ca moto al piesei figurează melograma BÉLA, (prenumele lui Bartók rezultată din transfigurarea muzicală a literelor, întrebuițând, la nevoie, ambele notații uzuale: (și *bemoll*) **b** – **e** (mi) – **la**(a).



Hommage à Bartók, motto

Nucleul sonor al motto-ului apare în mod generativ la construirea melosului pe pagina a 3-a a partiturii, în geneza melopeilor într-un pasaj nonmensural cu indicația *Andante*:

The image shows a page of a musical score for 'Hommage à Bartók' on page 3. The score is for a full orchestra. The top staff is for Clarinet (Cl.) and Flute (Fl.) with Piccolo (Pico.). The second staff is for Violin I (Vln. I). The third staff is for Violin II (Vln. II). The fourth staff is for Viola (Vla.). The fifth staff is for Violoncello (Vc.). The sixth staff is for Contrabasso (Cb.). The tempo is marked 'Andante' and then 'Ben Moderato'. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *ff*, and *al p*. There are also performance instructions like 'con la scorta' and 'rit.'. The page number '3' is in the top right corner.

Hommage à Bartók pag. 3

Tetratonul melogramic BELA are, pe de o parte, rolul constructiv în formarea melosului evocativ prin intervenția sa generativă, pe de alta, alternează cu completarea șirului variațional, cu similitudinea intonației folclorice a grupajelor de variante compuse de autor.

Hommage à Bartók reprezintă o paradigmă evocativ-memorială a creațiilor instrumentale ale maestrului, evidențiindu-se ca una dintre cele mai semnificative compoziții omagiale ale genului prin melopeile sale înduioșătoare, pline de un liric doinit melancolic, cu un rubato deosebit de expresiv, chiar de la începutul compoziției:

The image shows a page of a musical score for 'Hommage à Bartók' on page 1. The score is for a full orchestra. The top staff is for Clarinet (Cl.). The second staff is for Flute (Fl.) with Piccolo (Pico.). The third staff is for Violin I (Vln. I). The fourth staff is for Violin II (Vln. II). The fifth staff is for Viola (Vla.). The sixth staff is for Violoncello (Vc.). The seventh staff is for Contrabasso (Cb.). The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *ff*, and *al p*. There are also performance instructions like 'perc. (piano on strings)', 'rit.', and 'pizz.'. The page number '1' is in the top right corner.

Hommage à Bartók pag. 1

Melopeile, în desfășurarea lor ornamentată, alternează cu micro-grupaje jucăușe secvențate descendent, ca metafore la minut ale unor rare clipe de zâmbet – moment aluziv la jocul

vesel al perechilor – *Giucco delle coppie*, partea a II-a – din *Concerto pentru orchestră* de Bartók – ieșit din condeiu l lui Cornel Țăranu:



Hommage à Bartók pag. 7

Finalul se inspiră din subsumarea celor două facturi emoționale care acompaniază întreg discursul muzical – doinitul nostalgic și clipele de zâmbet ludice – trecându-le treptat, prin ternari de sunete pocnitoare săltărețe într-un giusto vesel-elogiativ. Reținem că această tehnică deosebit de grăitoare și expresivă va avea un rol hotărâtor și în Finalul compoziției *Laudae*, contribuind acolo la acordarea unui ton general-universal al amintirilor apreciative desfășurate generic-evolutiv pe de-a întregul piesei.



Hommage à Bartók pag. 11

În textul însoțitor al CD-ului, maestrul Țăranu mărturisește, printre altele, despre intențiile sale în întrebuițarea motto-ului: „Numele BELA servește ca o anagramă muzicală de 3 sunete, care sunt permutate, pentru a realiza un limbaj apropiat de muzica românească din Transilvania, atât de dragă lui Bartók.”¹

Una dintre cele mai minunate valori ale tezaurului maramureșean (și nu numai) îndrăgită de Bartók o constituie *hora lungă*, deseori citată și parafrazată în compozițiile sale. În *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian*, prima parte debutează cu o temă „Hora lungă” pe care muzicologul maghiar László Somfai o caracterizează astfel: „Cum ea prinde viață, la începutul lucrării, dintr-un singur sunet, cum se perindă în jurul unor note principale desemnate, se sfârâmă în micro ornamente și caută o cadență: ea ar putea să exemplifice descrierea bartokiană a structurii *horei lungi* maramureșene”.²

Frumusețea expresivă a stilemelor *horei lungi*, descrise mai sus, le reîntâlnim de-a lungul discursului piesei *Hommage à Bartók* componistic și evocativ deopotrivă.

*

Semper idem (2015) pentru saxofoane și orchestră este, de asemenea, o lucrare concertantă cu o pronunțată intenție de dialogare. Dialoghează solistul, întrebuițând alternativ soprana și alto-ul din familia saxofoanelor, printr-o conversație continuă, uneori la distanță, alteori contiguu menită să plasticizeze cât mai nuanțat timbralitatea discursului melodic. Contactul discursiv și permanent al solistului cu ansamblul realizează o dialogare concertantă care, depășind simplul stadiu al unui acompaniament *secco*, participă ca partener egal la expunerea, dezvoltarea și finalizarea mesajului programatic „*semper idem*” – mereu același. Programul însă, precum rezultă

¹ CD Text Țăranu Fragmente

² Citează: Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Eikon, Cluj-Napoca 2003, p.199.

din bogăția de idei și sentimente metaforizate și transmise atât de expresiv pe tot parcursul piesei, întrece cu mult sensul comentat cu umor al maestrului cu ocazia premierei din Cluj, cum că titlul mărturisește doar identitatea permanentă a solistului și a genului preferat maestrului. Desigur, dacă ne referim la conținutul CD-ului pe care îl comentăm, afirmația este la locul ei într-un sens minuscul: maestrul chiar dedică lucrarea solistului Daniel Kientzy, omniprezent în cele patru creații, iar piesa în cauză reprezintă și ea o componentă a șirului pieselor concertante de aici. Perspectivele asociative ale mesajului compoziției depășesc însă cu mult semnificația imediată al lui *mereu* și al lui *aceiași*. Transmiterea și înțelegerea sensului plurivaloric al conținutului de idei și sentimente este, pe de o parte, în legătură cu stilemele *tehnicii perforate*¹ și cu acompaniamentul obligat². Pe de altă parte, cu stilul horit în

¹ Tehnica perforată (*durchbrochene Arbeit*)¹ reprezintă, o stillemă compozițională care fracționează motivele melodiei continue pe mai multe instrumente, respectiv pe mai multe voci. Este o sinteză a gândirii homo- și polifonă. Apariția ei se leagă organic cu *acompaniamentul obligat* împreună cu care constituie elementul esențial al orchestrației clasicismului vienez. In: Riemann *Musiklexikon Sachteil*, B. Schott's Söhne Mainz 1967, p. 246

² Acompaniamentul obligat (*Obligates Akkompagnement*) este elaborat de compozitor și a devenit caracteristic în structura creațiilor instrumentale ale clasicismului vienez. A apărut și s-a dezvoltat la sfârșitul epocii *basso continuo*, în perioada în care au început să se elaboreze știmele acompaniatoare.

Astfel a contribuit la compunerea într-un mod mai bogat a vocilor din registrul mediu și a dizolvat separarea riguroasă a vocilor melodiei și ale celor de acompaniament: fiecare voce și fiecare fragment al expunerii acestora a devenit parte obligatorie a structurii muzicale, respectiv componenta tematică necondiționată a acesteia (și în sensul tehnicii perforate). A apărut definitiv în jurul anilor 1780 (în cvartetele lui Haydn și Mozart) și a rămas drept criteriu compozițional în secolul XIX, până când tendințele muzicii noi moderne nu au pus sub semnul întrebării semnificația și existența conceptului de acompaniament promovând echivalența deplină a structurării tuturor vocilor și compartimentelor. In: Riemann *Op. Cit.* p.645

grumaz, ornamentele sughițate, *cvasi-hoquetus*¹ ale acestuia. Printr-o tehnică de trecere subită în sfera armonicelor², ne aduc aminte și de cântatul la buciom. Ne cuprinde duiosia cântecului lung maramureșean cu echivalențele sale intonaționale populare, jodlerul³ din Austria, Germania și Elveția.

¹ **hoquetus ([h]ochetus; [h]oketus)** (cuv. latinizat din fr. veche: hoquet sau hocquet „sughiț” < probabil din arab. al-qat; germ. Hoket; engl. hocket; it. ochetto) **1.** Tehnică de compoziție cultivată cu precădere în Franța, Italia și Anglia în perioada polifoniei* vocale a ev. med. timpuriu, constând în decuparea unei linii melodice în segmente scurte (decupare denumită în epocă *truncatio vocis*) și repartizarea acestora la două voci (**2**). **2.** Vocile anghenate în **h.** pot coexista cu una-două voci independente, plasate deasupra sau dedesubtul lor (v. exemplele, preluate din Enciclopedia Fasquelle). Primele lucrări elaborate în **h.** sunt clausulae (**2**)-le la două voci și organum*-urile la trei voci ale compozitorilor școlii de la Notre-Dame (sec. 12-13; v. *Ars Antiqua*). Tehnica **h.** se consolidează și generalizează în sec. 13-14, când este preluată în motete* – în special în secțiunile mai tensionate ale acestora (Ph. de Vitry, G. de Machaut) – și apoi în muzica instr. Începând din veacul al 15-lea, **h.** cedează în favoarea unor modalități componistice mai complexe. **2.** Specie muzicală care utilizează intensiv sau exclusiv tehnica **h.** (**1**), specie tipică pentru sec. 13; în: DTM p. 230

² überblasen ottavizzare, quinteggiare: Overblowing (engl.); Überblasen (germ.) reprezintă modul de intonare a sunetului la instrumente de suflat realizat printr-o comprimare mai gradată a aerului sau cu o strângere mai încordată a buzelor. In: Riemann Op. Cit. p.1005 La instrumente de suflat se obțin sunete asemănătoare flageoletului, prin sporirea presiunii în coloana de aer, ca urmare a unui suflu sporit (germ. Überblasen); sunt sunetele armonice, care în locul sunetului fundamental, rezultă din vibrarea numai a unei jumătăți a coloanei de aer (octava) sau a unei treimi a acesteia (duodecima*). Fl. obține, de ex., mai multe dintre armonicele superioare, în timp ce cl. pe cele de cvintă (duodecimă). V. Blasquinte. Sin.: alliquote (1). 2. Flaut drept*. 3. Mic registru (II, 1) de orgă* (2' și 1'). (G.M.; D.P) In: *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și encicl. Buc. 1984, p. 183

³ JODEL s. n. fel de a cânta specific muntenilor din Tirol, constând într-o vocalizare care trece fără tranziție de la vocea normală la falset, [pron. iodler. I cf. fr. jodler, germ. jodeln]. JODLER s. n. invar, cântec popular al locuitorilor din Alpi, în special al tirolezilor. În: Florin Marcu – Constant Maneca, *Dicționar de neologisme*, Editura Academiei București 1978, 606

Pe pedestalul acestor evocări structurează Cornel Țăranu piesa într-o amplă formă de sonată.

à David Kientzy

SEMPER IDEM
pour SAX et Orchestre

CORNEL ȚĂRANU (2015)

The image shows a page of a musical score for the piece 'Semper Idem' by Cornel Țăranu. The score is for saxophone and orchestra. It features multiple staves for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Trumpet in C, Horn in F, Trombone), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass), piano, and timpani. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mp, mf, f, piz., piz.), and articulation marks. The title 'SEMPER IDEM' is prominently displayed in the center, with the subtitle 'pour SAX et Orchestre' below it. The composer's name 'CORNEL ȚĂRANU (2015)' is in the top right corner. The conductor's name 'à David Kientzy' is at the top center. The word 'Moderato' appears at the beginning of the score and above the saxophone staff.

Semper idem.

Măsurile incipiente ale grupajului primei teme, pag. 1

Nucleele ciorchinelor primei teme, melopei încărcate cu un dramatism crescând, sunt confruntate atenuant cu motivele mozaicate ale temeii a doua, în episodul *Lento* reușind să

echilibreze climatul afectiv al expoziției și totodată să provoace la aventură blocurile motivice în centrul de travaliu al sonatei.

Intrările și reintrările temelor reprezintă momente esențializate ale procesului discursiv. De pildă, prima apariție a celei de a doua teme este precedată de tremoloul percuțiilor:

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony, covering measures 79 to 83. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. in Bb, Pnc., 2 Tr. in C, 2 Cor. in F, Trb., P-no, Perc., Sax., V. I., V. II., V-la, V-cel, and C-bas. A box labeled '8' is placed above the Percussion staff, highlighting a specific rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number '33' is visible in the top right corner.

4

Fl. Lento Mosso 9 Lento

Ob.

Cl. in Bb

Fag.

TTr. in C

Cor. in F

Tbn.

P-no

Perc.

Sax. Lento Mosso 9 Lento

V. I

V. II

V. la

V. cel

C-bas.

Semper idem.
Introducerea grupajului motivic al celei de a doua teme,
epizodul Lentopag, 13-14

În repriza inversă, re-expunerea ambelor teme sunt introduse de câte o cadență mică a solistului.

Grupajul temei II:

The image displays a musical score for Percussion (Perc.) and Saxophone (Sax.) across three systems. The first system, starting at measure 50, is titled "„Piccola cadenza”" and begins at measure 331. The Percussion part features a simple rhythmic pattern, while the Saxophone part plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second system starts at measure 338 and includes a section marked "P-tto" (Pizzicato) for the Percussion part. Both parts have a boxed measure number "34" above them. The Saxophone part continues with a melodic line, and the Percussion part plays a rhythmic pattern. The third system starts at measure 343. The Percussion part has a rhythmic pattern with rests, and the Saxophone part plays a melodic line with a *pp* (pianissimo) dynamic marking at the end.

346 Lento 1 J 35 51

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. in Bb

Fag.

2 Tr. in C

2 Cor. in F

Trb.

P-no

Perc. Sonagli

Sax. Lento 35

V. I

V. II

V-la

V-cel

C-bas.

Semper idem.

Cadența mică pregătitoare a reprizei inverse și intrarea grupajului teme a doua, pag. 50-51

Grupajul Temei I:

423

Sax.

multi

Slap

43

2 Fl.

2 Cl.
in Bb

Fag.

2 Tr.
in C

2 Cor.
in F

Trb.

P-no

Timp.

43

Sax.

V. I

V. II

V-la

V-cel

C-bas.

pizz.

arco

pizz.

pizz.

pizz.

mp

p

p

p

Muta
in Toms.

437

44

rit. a tempo

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. in B \flat

Fag.

2 Tr. in C

2 Cor. in F

Trb.

P-no

Perc. Toms

44

rit. a tempo

Sax.

div. arco

V. I

div. arco

V. II

div. arco

V-la

div. arco

V-cel

div. arco

C-bas.

Semper idem. Cvasi cadență minusculă introductivă a reapariției primei teme din urmă pag. 62-63

Dacă luăm în considerare omniprezența acordurilor sacadate care întretaie în felii melopecie continuumul discursului melodic, observăm că plutește asupra mesajului liric-dramatic inițial o metasemnificație, o plusvaloare a unui memento amenințător întruchipat în metafore biciuitoare

repetitive. Autorul îmbogățește sensul tehnicii perforate. Compunerea fragmentată și disociată a nucleelor motivice pe mai multe voci urmează să mai fie și „perforate” cu verticalitatea tăioasă a acordurilor menționate. Am ajuns la înțelegerea sensului profund al alegoriei „semper idem”. În adevăr, sensul dezvăluit este sisific.¹ Amintește de Sisif, eroul mitologiei antice grecești, dar este mai mult decât „simbolul zadarniceii înverșunări a omului împotriva propriului destin.”². Nu un Sisif al zădărniceii tragice, ci unul transfigurat, în imperativul veghiei, în nevoia permanentizării atenției la memento, la obligativitatea consimțită a serviciului și ofrandei. Din culisele absurdului zadarnic iese la iveală evidența posibilului.

Evidența unui posibil năzuit al eternității. Iată, ocrotirea dorului infinit ascuns în culisele tainice ale mesajului *Semper Idem*. Mahler a exprimat și el nostalgia umană după eternitate: „Dar toată dorința este veșnicia / Veșnicia profundă și adâncă”³ Poetul maghiar Babits Mihály, în poemul său *Întrebare de seară*, cugetând asupra menirii frumuseților lumii, „rolul de zile” al Soarelui, îl definește prin metafora *piatra arzând sisifică*. O splendidă transcendere mitic-poetică a eternității lumii în alternanța fără sfârșit a zilelor cu nopțile.

Întorcându-ne din călătoriile nostalgice ale legendelor arhetipale care inițiază jelania doinită a năzuinței, *Immer semper* a lui Cornel Țăranu ne îndeamnă la reamintirea gândirii

¹ Mitul lui Sisif: :...„Deși a triumfat de două ori asupra morții, în cele din urmă Sisif n-a mai putut împiedica soarta: a murit și el, bătrân, slăbit de ani și incapabil să mai opună rezistență Morții, căreia, vlăguit, i-a cedat, în Hades a primit o pedeapsă devenită proverbială: doar cu ajutorul mâinilor și picioarelor trebuia să împingă un bolovan până în vârful unui munte; dar, de fiecare dată când mai avea puțin până în vârf, pietroiul îi scăpa, rostogolindu-se la vale și obligându-l să ia de la capăt veșnica trudă, simbol al zadarniceii înverșunări a omului împotriva propriului destin.” Fragment. În: Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Polirom, Iași, 2003, p. 774.

² Idem, în continuare, p. 774.

³ Ultimele fraze ale solului altistei din partea a IV-a a *Simfoniei a III-a* de Gustav Mahler: Doch alle Lust will Ewigkeit / Will tiefe, tiefe Ewigkeit.

lui Parmenide din antichitatea grecească prin care putem dezvălui ființarea tainică a motto-ului străvechi de *mereu același*. Aflăm că taina se ascunde între două ipostaze ale unui și aceluiași gând sau sentiment în geneza sa: ca identitate și diversitate. Eleații ne atenționau deja de permanenta lor întrepătrundere, de la repetitivitate la multiplicitate.

Miza a constat în căutarea armoniei, a *műsziké* pe care a rememorat-o și Goethe *despre sunete ca diversitate și armonia ca unitate*. În aforismul său de neuitat despre Orfeu cântând, scrie: „Să ne gândim la Orfeu, care, atunci când i s-a arătat un imens loc pustiu pentru a clădi pe el, s-a așezat cuminte în partea cea mai potrivită și, prin sunetele însuflețitoare ale lirei sale, a ridicat în jurul său o piață spațioasă. Înduioșate de sunetele când puternice și poruncitoare, când dulci și ademenitoare, blocurile de piatră se smulseră din stâncile uriașe, luând, în vreme ce dansau însuflețite, forme artistic-meșteșugite, pentru a se orândui apoi în straturi ritmice și ziduri de toată frumusețea. Și tot astfel se alătură uliță cu uliță, stradă după stradă. Nici zidurile de apărare nu lipsiră. Sunetele se pierd, dar armonia rămâne.”¹

Semper idem reprezintă, de asemenea, dar de pe pedestalul climatului afectiv contemporan, o reușită a împăcării contrariilor lui unu în diversitate care, supralicitând-o, i-a păstrat identitatea prin repetitivitate.

„*Semper idem* (2015) pentru saxofoane (soprano și alto) și orchestră, dezvoltă o amplă formă de sonată, în care instrumentele soliste dialoghează, uneori într-o manieră cantabilă, alteori cu *gesturi incisive*, cu o orchestră de dimensiune medie. Scurta cadență face apel și la vocea solistului ce se adaugă jocului său instrumental. O repriză inversă se va încheia cu tema principală, având ca suport bicordia inițială și sunete de tobă lovită cu un maracas. Este deja a patra lucrare concertantă.”²

*

¹ Goethe, J.W., *Maxime și reflecții*, București, 1972, pp. 205-207.

² CD Text Țăranu Fragmente.

Piesa intitulată *Laudae* de Cornel Țăranu este compusă pentru saxofon sopran, cvartet de coarde și pian. În structurarea sa melopeică, decupează din universul sonor porțiuni mozaicate menite să dea glas evocator unui lirism nostalgic care amintește ceva. Melopeile, gata pentru aventura înaintării, își cuceresc punct cu punct micile porțiuni spațio-temporale, oferind rând pe rând esențe punctiforme variantelor cuprinse în ele. Unele dintre acestea se opresc instantaneu și, repetându-se, evidențiază în mod privilegiat climatul afectiv al mesajului-lauda mascat în alegoriile secvențate ale piesei.

Vectorul înaintării componentelor mozaicului alegoric se dublează aparent într-un du-te-vino în audição: sensul inițial al actului demiurgic va fi conceput ca rezultată anticipată a figurilor melopeice *pars pro toto* care, urmărindu-le, continuă practic finalizarea lor.

Autorul, nedivulgând nimic altceva asupra mesajului decât tainicul titlu *Laudae* care stă în fața compoziției, lasă destăinuirea ei la discreția hermeneutică a auditorilor. Astfel, „această interioritate lipsită de obiect în ceea ce privește conținutul și modul de expresie”, precum Hegel spunea¹, se va încărca de către auditori cu idei și sentimente asociate din reprezentările lor pe axa paradigmatică a structurii formei interne, asocieri programatice aposteriori pentru dezlegarea enigmei. Cu alte cuvinte, curiozitatea pentru dezlegarea enigmei îi va conduce la concretizarea cu amintiri, imagini și sentimente a prezumpției că asistă la o laudă sobră despre un măreț sau o măreție imaginară evocată din negura timpurilor uitate.

¹...„tonurile răsună numai în străfundul sufletului, a cărui subiectivitate ideală este cuprinsă și pusă în mișcare.

Această interioritate lipsită de obiect în ceea ce privește conținutul și modul de expresie constituie natura formală a muzicii. Fără îndoială, are și ea un conținut, dar nu în sensul artelor plastice și nici în acela al poeziei, căci ceea ce-i lipsește este tocmai concretizarea ei în exterior în figuri obiective, fie în formele unor fenomene exterioare, reale, fie în obiectivitatea proprie reprezentărilor și concepțiilor spirituale.” În: Hegel, Prelegeri de estetică, vol. II., Editura Academiei, București, 1966, pag 288.

Din paravanul sonor al norilor de tifon iese la suprafață din când în când partea de ansamblu-tutti acompaniator – pianul și cvartetul de coarde – și-și abrogă dreptul la o conversație cu saxofonul solist, lărgind monologul lui liric la o dialogare dramatizantă.

Lansarea discursului melodic este preîntâmpinat printr-un subit și hotărât pasaj-signal descendent în acompaniament, enumerând sunetele componente ale melopeii principale. Înaintea expunerii sale, sunetele componente se disociază în compartimentul solistic. Din independența lor relativă se desprind sunetele-pilon – si-do fa#, sib – ale expresiei și, tatonând granițele câmpului sonor, oferă teren de manifestare mesajului preconizat. Saxofonul trece apoi la expunerea treptată a nucleelor melopeii principale, generatoare a șirului de variațiuni minuscule viitoare ale unor comparații a semnificației inițiale.

În geneza și desfășurarea șirului de comparații melopeice se conturează voalat – de la asemănare la deosebire – conceperea tematică a discursului în grupaje mici, sugerând cvasi-expoziția – teme I și II, mai apoi, precum declară autorul, „schița unei eventuale forme de sonată”,¹ să adăugăm, cu repriză inversă.

După introducerea-semnal, în postura unui cap de cometă, urmează prezentarea cozii cometei, șirul unor mini grupaje melopeice succesive care prin repetitivitatea lor încarcă spațiul destinat primului segment al temei I:

Laudae pag.1 rândul 1

¹ Țăranu CD text.

Continuitatea lor este întreruptă de episodul *Calmo* care, fără pretenția de a concura cu antecedentele sub forma temei secunde, îmbogățește cu alte nuanțe mai gingașe, figurate, lanțul evenimentelor.



Laudae pag. 2 rândul 1

Abia în pagina a 3-a a partiturii, cu indicația *Molto Andante*, putem semnala apariția temeii a doua. În păstrarea fidelității rudeniei cu structura primului grupaj tematic, ea reprezintă oglinda recurentă a componentelor ascendente-descendente (*Hypotyposis*¹) a primei teme așezate pe o

¹ Figură retorică barocă „**Hypotyposis**: în limba greacă = zugrăvire, plasticizare, înfățișare, prezentare. Burmeister denumește cu acest termen plasticizarea muzicală în creații vocale a textului, practică începând cu sec.16., - prin care "se vede animat ceea ce este ascuns în text" arată el. Termenul în sens aplicativ este întrebuințat de Burmeister prima dată cu ocazia prezentării (adică descrierii) retorice a **Erotematei** lui L. Lossius, în 1544.¹ Tot Burmeister afirmă că "hypotyposis este cel mai des întrebuințat element decorativ la cei mai de seamă maeștri." În conformitate cu aceste definiții hypotyposis reprezintă o noțiune de sistematizare care cuprinde o serie de procedee menite să plasticizeze și să demonstreze conținutul rațional și emoțional al cuvintelor potrivit sensului figurilor retorice din **musica poetica**. Esența hypotyposis-ului constă în concepția după care componentele expresive ale muzicii - mișcarea, registrul, procesul modulatorii etc. - sunt plăsmuite în mod analog cu conținutul textului - de ex. bucuria, durerea, suspinul, tăcerea la cuvintele apă, șarpe, tobe, trompete. "Bucuria plină trebuie redată cu bucurie, tristețea, în mod trist, sprintenul, în mod sprinten, încetul, în mod încet" - arată Chr. Bernhardt. În: *Riemann Sachteil*, 1967, p.386.

traietorie boltită, culminând la vârf prin fermata sunetului ei superior:



Laudae pag. 3. Rândul 3

Urmează apoi, în ipostaza travaliului alungit, enumerarea miniaturilor melopeice menite să îndrume auditorul, la amintirile sale legate de muzica noastră populară, ca izvoare ale compoziției.

Episoadele caracteristice ale piesei, popasurile *Libero*, se intercalează, mai ales în cursul părții de tratare, în cursivitatea comparată a nucleelor de melopei și, oprindu-le instantaneu, reflectă natura generică a șirului *non finito* de comparații între ele. Comparațiile nu pot fi asemuite însă cu structura pasacaliei sau ciaconei baroce, nici cu laudes-ul imnic al oficiilor gregoriene, fiind mai mult în rudenie cu epicul narativ al unor cântece legendare, de vitejie ale trecutului istoric, în balade populare românești „gen epic literar-muzical, de mari dimensiuni, avându-și originea într-un trecut îndepărtat.”¹ Sunt ecouri răsunătoare ale muzicii populare românești, izvor nesecat din care compozitorul și-a sustras seva inspirației.

Autorul scrie: „*Laudae* (2006), în care saxofonul sopran are un rol preponderent, conține și suportul corzilor, de tip *ison*, sunete-pedală specifice muzicii românești, dar fără a avea aici veleități tematice. Scriitura de tip *libero*, fără măsură, conține astfel momente repetitive, aleatorii, dar și o tipologie bitematică,

¹ *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București 1984, p.50.

aluzie la schița unei eventuale formă de sonată.¹ Rolul preponderent al saxofonului sopran constă în primul rând din evocarea intonațiilor populare românești, sunetele fundamentale de reper ale discursului melodic din *Laudae* amintesc de semnalele buciului, iar melopeile sale evocă mirajul liric al doinitului în intonația horelor lungi maramureșene.

Acest tezaur minunat al folclorului românesc l-a inspirat, printre alții, pe György Ligeti în partea I a *Sonatei sale pentru violă solo*. „Partea I, *Hora lungă* – scria în prezentarea piesei – evocă spiritul muzicii populare românești, care, împreună cu muzica populară maghiară și țigănească mi-a făcut o profundă impresie în copilăria mea, în Ardeal. Nu am compus însă muzică populară și nu am folosit nici citate de muzică populară; muzica aceasta apare mai mult ca o referință. Hora lungă înseamnă dans încet; în tradiția românească însă (în zona cea mai nordică a țării, în Maramureș și în lanțul Carpaților) nu semnifică dans, ci cântece populare nostalgice și melancolice cântate cu ornamentică bogată. Arată o asemănare remarcabilă cu „canta jondo” andaluzian și muzicile populare din Radjastan. Este greu de decis că toate acestea sunt în legătură cu migrarea țiganilor sau că este vorba mai de grabă de o melodică tradițională diatonică comună a indoeuropenilor. Partea trebuie cântată pe coarda Do, în ea întrebuițez intervale naturale (terța mare curată, septima mică curată, până și pe cel de-al unsprezecelea sunet armonic).”²

La fel, și în piesa *Laudae* își face simțită prezența intonația înduioșătoare, nostalgică și melancolică a cântecelor populare cântate cu ornamentică bogată, aducând atmosfera unor hore lungi maramureșene, fără a se recurge la imitații concrete.

¹ Țăranu, CD text.

² Ligeti György *Válogatott Írásai*, (Scrieri alese) Ed. Rózsavölgy és Társa Budapest, 2010, 444 În original: a se vedea textul însoțitor în limba germană compus în martie 1994 pentru premiera absolută a piesei la 23 aprilie 1994 Gütersloh. Prima apariție în *Caietul de program* al festivalului „Gütersloh '94: Musikfest György Ligeti” pp., 20-23, iar apoi în *Gesammelte Schriften*II, 2007, p. 308-310.

În primul *Libero* de pe pag. 6 reapar conturile grupajului tematic II, semnalând începutul reprizei inverse.



Laudae pag. 6. rândul 1

Tema a doua va conduce direct la re-expunerea primei teme:

Laudae pag. 6. rândurile 2-3

iar repetarea obsedant-vertiginoasă a capului temei va servi într-un giusto final la încheierea compoziției:

Laudae pag. 7. rândurile 1-2

Traectoria sonoră nonmensurală a discursului rămâne constantă pe toata durata piesei, susținând intonația laudativă a mesajului într-un mod când mai liric când mai descriptiv. În final, devine chiar dramatic. Grupajul motivic al primei teme în cvasi-repriză își ia avânt triumfal, acordând metaforic onoruri și prețuire conținutului alegoric al compoziției care ocupă astfel locul binemeritat de încheiere a tetralogiei imprimate pe CD-ul cu emblemă, *Kientzy joue Țăranu*.

*

Concerti grossi de altă dată sunt aduse la zi de către Cornel Țăranu, și, în compania lui Daniel Kientzy, crează, în sensul cel mai nobil al cuvântului, găselnițe componistice pentru sensibilizarea estetică a mesajului pieselor sale. Structura concertoului apare la el ca adecvată premisă în transformarea genuină a mesajului liric-doinit într-un dramatic-epic. Monologul inițial al expunerii solistice trece în dialoguri variate ale solistului cu ansamblul. Genul sonatelor solo cedează locul concertelor *grossi*. Maestrul Țăranu își îmbogățește creația cu noi trăsături emoționale ale evocării

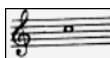
descriptive și elogierii dramatice printr-un responsorial concertant de la solist la ansamblu și invers. Drumul parcurs poate fi urmărit edificator în evoluția genuină a compoziției omagiale *Bartók*. Prima variantă reprezintă genul solo instrumental cu un pronunțat caracter liric interiorizat, compus pentru oboi, în care acompaniamentul pianului apare doar cu rol de *ad libitum*. Varianta de față concepută concertistic pentru saxofon și acompaniament – cvintet de coarde – devine descriptiv-evocativ cu accente dramatice de omagiere.

La finalizarea acestei metamorfoze în genuri diferite a mesajului, a contribuit expresiv și deosebit de pasional mirajul paletei multicolore a timbralității saxofonului pe care compozitorul Țăranu a utilizat-o cu excepționale efecte și pe care a reușit să o pună în practică prin splendida sa execuție, interpretul Kientzy.

Genul, ca și de această dată, a reprezentat pe tot parcursul istoriei stilurilor muzicale leagănul formei generate. Însă forma de-a gata transcende imanența genului care a generat-o, năzărind perspectivele unor mesaje noi la orizont, conturându-se promițător în noi compoziții viitoare.

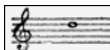
Ca „drojdie” a eferescenței acestor creații concertante rolul inovator l-a jucat, înainte de toate, expresivitatea specifică a saxofonului. Despre aprecierea timbralității sale am citat la începutul analizei noastre din *Tratatul de orchestrație* al lui Berlioz.¹ Redăm în final caracterizările despre aceeași coloristică, elaborate de Casella și Mortari:

„Saxofonul are un sunet pătrunzător, puțin voalat, și o ușoară tentă de senzualitate ce îl apropie de timbrul insinuant al primei coarde a violoncelului. Sonoritatea instrumentului este deosebit de intensă în *forte*, ajungând la o putere care îi permite să echilibreze sonoritatea cornului, iar în *piano* creează o impresie de langoare maladivă. (...) Registrul grav este cel mai sonor; este intens, deschis, bogat și cu un sunet natural, adică necorectat prin nici un artificiu de emisiune. Nota



¹ A se vedea mențiunea în textul de față.

este întrucâtva afonă. De la



în sus sunetul devine mai catifelat, mai intim, aproape înăbușit. Pe măsură ce urcăm în registrul acut, sunetul devine tot mai mic, își pierde consistența și-și schimbă timbrul. Totuși în urma recentelor perfecționări mecanice concepute de constructorul francez Henri Selmer, registrul acut a câștigat mult în ceea ce privește omogenitatea sunetului.

Sunetul saxofonului are tendința să devină aspru, metalic, nazal, iar intonația nu este totdeauna sigură; de aceea, cu toate că emisiunea sunetului la acest instrument este relativ ușoară, saxofonistul trebuie să facă eforturi speciale pentru a obține un timbru frumos și dulce.

În orchestră se folosesc în mod obișnuit saxofoanele soprano, alto și tenor (Ravel utilizează în *Bolero* și saxofonul sopranino).¹

Confruntând aprecierile celor două tratate, Hector Berlioz și Casella-Mortari², aflate la o distanță de un secol, constatăm că forța novatoare a saxofonului, deși cu rare prezențe, mai ales în muzica simfonică, sau tocmai din cauza acestor prezențe rare, și-a păstrat prospețimea și îndemnul la formarea adecvată a mesajului nou adresat lumii contemporane de pe orizonturile climatului afectiv în cavalcada multicoloră a saxofonului.

Piese cuprinse pe CD sunt mărturie a stăpânirii creatoare a timbralității saxofonului de către compozitorul Țăranu, chiar peste prevederile observațiilor citate mai sus. Spre exemplu, în folosirea altor variante de saxofon față de cele amintite: sopranino în *Hommage à Bartók*, bariton în *Diferencias*, nemaivorbind de utilizările ingenioase ale unor tehnici ca *staccato*, *bisbigliando* (*șoptind*), „*multi*” (flageolet) mormorando (murmurând), *slap* (lovire), alternarea variantelor

¹ Alfredo Caselle – Virgilio Mortari, *Tehnica orchestrei contemporane*, Editura muzicală București, 1965, p. 147-148.

² Anii lor de apariție: la Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, apărut la Paris, în 1844. La Alfredo Caselle – Virgilio Mortari, *La tecnica dell' orchestra contemporanea*, 1950.

de saxofoane în funcție de registre sau de diferite cerințe timbrale, și multe altele.

Regia discografică a CD-ului nu respectă ordinea cronologică a pieselor: *Hommage à Bartók* (1995), pentru saxofon sopranino și corzi; *Laudae* (2006) pentru saxofon sopran, cvartet de coarde și pian), *Diferencias* pentru saxofon bariton și orchestră; *Semper idem* (2015), pentru saxofoane (sopran și alto) și orchestră.

Ordinea pe CD asigură din punct de vedere al proporțiilor o echilibrare a duratelor: o lucrare mai lungă este urmată de alta mai scurtă¹. Crează apoi o dublă paralelă, învăluitoare, aidoma poziționării clasice a cornilor în orchestra simfonică 1 - 3; 2 – 4: *Diferencias* (2010), *Hommage à Bartók* (1995), *Semper Idem* (2015), *Laudae* (2006).

Există ceva simbolic impresionant în această reșezare: o stăruință liber consimțită în „aducerea acasă” a mesajelor concertante evocative și/sau elogiative din câte o călătorie aventuroasă întreprinsă în ținuturile istoriei universale poposind vremelnice prin meleagurile creațiilor *Diferencias* și *Semper Idem* ca apoi, „ajungând acasă”, în *Hommage à Bartók* și *Laudae*, Cornel Țăranu să confirme, învăluit fiind de intimitatea liniștitoare a ethosului autohton arhetipal, justetea și îndreptățirea dialogurilor cu alter egoul nostru din trecutul apropiat și îndepărtat deopotrivă.

Cluj, 13 septembrie 2017

¹ *Diferencias*, 15'08; *Hommage à Bartók*: 9'28; *Semper idem*: 17'01; *Laudae*: 9'28.

SUMMARY

Ștefan Anghi

„Kientzy joue Țăranu”

In Cornel Țăranu's oeuvre, the privileged place among wind instruments goes to the saxophone in its various variants. This preference is due to his admirable collaboration with saxophonist Daniel Kientzy, based on mutual appreciation, about which the composer confesses: "My collaboration with Daniel Kientzy started with *sempre ostinato* (1986) and continued over the years with works written for various ensembles: orchestra or chamber ensembles, including electronic music elements (see CD *Kientzy joue Țăranu...*) It is not difficult to weigh the role and importance of my collaborations with Daniel Kientzy and their extent in my creative activity, or to count the numerous concerts that he has performed with the *Ars Nova* Ensemble from Cluj and the even more numerous Romanian works written for him. For all this he deserves our deep gratitude."

Cornel Țăranu has composed concertante works dedicated to the various types of instruments in the saxophone family. Four of them have been recorded on the *Kientzy joue Țăranu* CD and are presented in this study:

- *Diferențias* (2010) for baritone saxophone and orchestra
- *Omagiu lui Bartók [Homage to Bartók]* (1995) for soprano saxophone and strings
- *Semper idem* (2015) for soprano and alto saxophones and orchestra
- *Laudae* (2006) for soprano saxophone, string quartet and piano