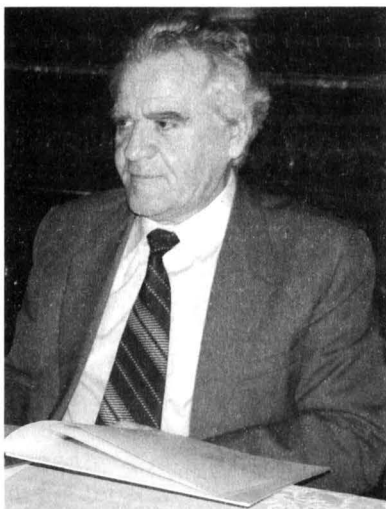


Ștefan ANGI

Ludicul pianistic oferit copiilor în creația lui Dan Voiculescu

Antecedentele

Reafirmarea astăzi a valențelor estetice creative și interpretative ale volumelor de miniaturi pianistice *Carte fără sfârșit*¹ de maestrul Dan Voiculescu are motivații multiple. Reamintim în primul rând preocuparea analitică manifestată de către S. Toduță față de capodoperele literaturii muzicale compuse pentru tineret spre exemplu în spațiul acordat investigării muzicologice a pieselor din *Kalvierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725* în cadrul celebrului său tratat *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*. Iar în al doilea rând remarcăm faptul că dintre discipolii de prim rang ai școlii toduțene Dan Voiculescu este cel care a consacrat poate cele mai multe compoziții adresate copiilor îmbogățind cu noi paradigme repertoriul autohton și universal al celei mai tinere categorii de muzicieni și spectatori deopotrivă. În al treilea rând mai amintim funcția complementar-interdisciplinară a *Cărții fără sfârșit* manifestată de-a lungul anilor în ansamblul creațiilor pe plan poetic, românesc, teatral și de arte plastice.



În adâncul mesajului ființează valoarea

Maestrul Voiculescu și-a axat compunerea miniaturilor sale adresate celei mai tinere generații de public cu intenția să ofere experiențe estetico-muzicale dintre cele mai bogate copiilor. În îndeplinirea scopului evidențiat rolul principal l-a jucat sensibilizarea valorică a mesajului. Realizând de la piesă la piesă compunerea lanțului „infinit” al microcosmosului muzical autorul zămislește ca într-un joc caleidoscopic mesajul relativ independent al fiecărei componente tocmai în baza valorilor fundamentale ale câmpului estetic-muzical. Apar în învelișul ludic al mesajelor oferite bogăția valorică a ipostazelor frumosului, sublimului, tragicului și comicului, inclusiv zonele latente ale grotescului și absurdului manifestate toate în acea *formă justă* importantă pentru care Hegel sublinia astfel: „Această formă justă nu este însă deloc indiferentă față de conținut; dimpotrivă, ea este conținutul

¹ Dan Voiculescu, *Carte fără sfârșit*, I, II, Conservatorul „G.Dima”, 1987, 1988; Dan Voiculescu, *Carte fără sfârșit*. Piano solo, volumul III, Editura Arpeggiene, Cluj-Napoca, 2000.

însuși. O operă de artă căreia îi lipsește forma sa justă nu este, tocmai de aceea, nici ea justă, adică nu este o adevărată operă de artă; și este o slabă scuză pentru un artist ca atare când se spune că opera sa are, e drept, un conținut bun (ba chiar excelent), dar că îi lipsește forma justă. Adevărate opere de artă sunt numai acelea în care forma și conținutul se arată a fi în totul identice. Se poate spune despre *Iliada* că conținutul ei este asediul Troiei sau, mai precis, mânia lui Ahile: cu aceasta avem totul, dar totodată prea puțin, căci ceea ce face ca *Iliada* să fie ceea ce este, e forma poetică în care e exprimat conținutul. Tot astfel conținutul lui *Romeo și Julieta* este moartea a doi îndrăgostiți ca urmare a dușmăniei dintre familiile lor; însă nu în aceasta constă tragedia nemuritoare a lui Shakespeare.¹ La fel, formele juste mijlocind în chipul unor intercategoriaii dintre valorile principale oferă unitatea de fără sfârșit a micilor piese încorporate în cele trei caiete. Dan Voiculescu întrebuițează deosebit de nuanțat rolul generativ al acestor forme adaptându-le cu multă inspirație și cu mult spirit de discernământ gustului, fanteziei și lumii imagine a copiilor. Păstrând în principal filonul ludic al sensibilizărilor estetice miniaturile transmit valorile amintite pe undele liricului-bucolic sau pastoral-melancolic al frumosului, pe acele ale tragicului apărând lăcrimate printre zâmbete care așteaptă totuși finalul înseninat al poveștii, sau cele ale sublimului incomensurabil devenind totuși măsurabile potrivit fanteziei și curajului micilor eroi, iar cele comice vor epuiza mai degrabă teritoriul plin de zâmbete al umoristicului. Nici urâtul categoria-umbră a frumosului nu-și va îmbrăca înfățișarea muzicală a unui înspăimântător sonor insuportabil, ci doar manifestarea unor „disonanțe” complementare urmărind ca, în contrast cu ele, frumosul să pare mai frumos precum spunea Victor Hugo². Cât despre categoriile latente, ipostazele grotescului *in nascendi* și cele ale absurdului *in morendi* apar și ele mai „domolite”. Astfel mozaicat, câmpul valorilor muzicale oferă până la urmă teren deosebit de nuanțat manifestării plene de îndeplinire dar și de neîndeplinire a idealurilor, implicat a trăirii sentimentelor lor însoțitoare.

O subtilă estetică a emoțiilor

Trăsătura estetică fundamentală a acestor miniaturi rezidă în bogăția și profunzimea estetică a emoțiilor metaforizate cu deosebită ingeniozitate de către autor. Dan Voiculescu este un adevărat vrăjitor în fascinarea inimii și sufletului copiilor. Domnia-sa simte și știe că gradul trăirii și adâncimii sentimentelor nu depinde nici de obiectul concret al declanșărilor, nici de vârsta subiectului perceptor, și unicul criteriu distinctiv se ascunde în puritatea, sinceritatea și

¹ Hegel, *Enciclopedia științelor filosofice*, partea I. *Logica*, Ed. Academiei, București, 1962, p. 248.

² Victor Hugo, *Prefață la Cromwell*, 1827, în: Victor Hugo, *Despre literatură*, ESPLA, București, 1957.

sensibilitatea participanților în dialog, pe de o parte compozitorul, iar pe de alta, consumatorul, un rol principal jucându-l interpretul, intermediar esențial în această relație. Tocmai de aceea acordă mare grijă modului de desfășurare a acestei relații dialogante. Ne aducem aminte de gândurile scriitorului austriac Erich Kästner legate de înțelegerea sau neînțelegerea trăirilor sentimentale ale copiilor. Iată un fragment din Prefața volumului său *Clasa zburătoare*: după multe peripeții ale unei după amieze neîmplinite se decide Kästner pentru lectură de deconectare. "Până la urmă am luat în mână o carte scrisă pentru copii, trimisă mie de către autor și am început s-o citesc. Dar am pus-o repede jos. Că m-a enervat de-a dreptul! Vă și spun vouă, de ce. Acel domn a vrut să-l creadă copiii care-i citesc cartea că ei sunt mereu veseli de nici nu știu ce să facă în fericirea lor! Acest domn lipsit de sinceritate se prefăcea, că ar fi copilăria, chipurile, numai din turte dulci.

Cum poate să-și uite un om propria-i tinerețe atât de desăvârșit ca într-o bună zi să nu-și mai aducă aminte deloc cât de triști și nefericiți pot fi uneori copiii (Cu acest prilej, Vă rog din toată inima: să nu vă uitați niciodată copilăria! Îmi promiteți? Pe cuvânt de onoare?)

Bunăoară, este cu totul neimportant că omul plânge pentru o păpușă spartă sau, ce va mai târziu, pentru un prieten pierdut. În viață nu motivul tristeții are importanță ci numai profunzimea acestei tristeți. Lacrimile copiilor, pe Dumnezeu, nu sunt mai mici și uneori sunt chiar mai grele decât cele ale adulților. Să nu ne înțelegem greșit, domnilor! Fără sentimentalisme! Eu gândesc doar ca omul să fie cinstit chiar dacă îl doare. Cinstit până în măduvă!¹„

Ludicul

Tocmai de aceea *ludicul*, categoria estetică centrală care definește caracterul miniaturilor are o semnificația mai bogată decât ne sugerează sensul lui obișnuit comic. Ludicul jucăuș transpare în creațiile acestor volume atingând și sensibilizând mai toate categoriile valorice ale câmpului estetic. Important este pentru compozitor să elibereze simțirea, sufletul copilului ca jocul să devină astfel într-adevăr purtătorul frumosului viu de tot felul. Precum arăta Schiller în *Scrisorile sale asupra educației estetice ale omului*:

„Rațiunea ne spune: frumosul nu trebuie să fie numai viață și numai formă, ci formă vie, frumusețe. Ca urmare, ea se pronunță: cu frumusețea, omul trebuie doar să se joace, dar să nu se joace decât cu frumusețea (...) omul nu se joacă decât atunci când este om în sensul deplin al cuvântului, și numai atunci este om cu adevărat întreg, când se joacă².

Așadar, perechile de valori frumos-urât, sublim-josnic, tragic-comic și grotesc-absurd, sunt reprezentate nuanțat și cu proporții crescânde pe traiectoria a 105 de piese ale celor trei volume.

¹ Erich Kästner, *Das fliegende Klassenzimmer*, Atriu Verla Zürich, f.a. Fragment din *Prefața* romanului.

² Fr. Schiller, *Scrisori privind educația estetică a omului*; în Friedrich Schiller, *Scieri estetice*, Editura Univers, București, 1981, p.300.

Valori estetice. Frumosul

Față în față cu partitura acestor miniaturi, aidoma gândurilor și sentimentelor unui profesor de pian cuminte gata să pună pe cale creativitatea fanteziei elevului său, încercăm în continuare fotografierea instantanee a unor astfel de monologuri sau dialoguri maestru - discipol.

Iată, doar enumerativ și exemplificativ, din primul volum, redarea valorii frumosului purtător al unor liniști sufletești nuanțate în piesele:

8. La paralele

Potrivit de repede

3 *p*

5

1

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'La paralele'. It is written for piano and consists of two staves. The tempo is marked 'Potrivit de repede'. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a triplet of eighth notes, followed by a series of quarter notes. The left hand plays a steady bass line of quarter notes. There are fingerings indicated: '3' for the first three notes of the right hand, '5' for the first note of the left hand, and '1' for the final note of the right hand. A dynamic marking of '*p*' (piano) is present.

Conducerea ondulatorie a celor două voci reprezintă o mărturie muzicală asupra axiomei întâlnirii doar în infinit a paralelelor. *Respiro*-ul consonant de la sfârșitul frazelor insuflă însă mici intermitențe în această continuitate aducând-o mai aproape de imaginea unor perechi de șine șerpuitoare care *potrivit de repede* se întâlnesc liniștitor în îndepărtarea perspectivei ...

27 Huța-huța

(Cântec pentru legănat bebelușii)

Liniștit

4 *p, legato*

3 1 3 5

3 5 3 1

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Huța-huța'. It is written for piano and consists of two staves. The tempo is marked 'Liniștit'. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a series of quarter notes, followed by a triplet of eighth notes. The left hand plays a steady bass line of quarter notes. There are fingerings indicated: '3 1 3 5' for the first four notes of the left hand, and '3 5 3 1' for the last four notes of the right hand. A dynamic marking of '*p, legato*' (piano, legato) is present.

Aidoma mișcării pendulante a leagănului sunt alinați și copii în brațele apărătoare ale mamei. Fetițele imită în joc ocrotirea grijulie a somnului prin legănarea bebelușului îndrăgit.

18. Căprița

Vesel

2 *f*

4 5

4 2 1

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Căprița'. It is written for piano and consists of two staves. The tempo is marked 'Vesel'. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a series of quarter notes, followed by a triplet of eighth notes. The left hand plays a steady bass line of quarter notes. There are fingerings indicated: '4 5' for the first two notes of the right hand, and '4 2 1' for the first three notes of the left hand. A dynamic marking of '*f*' (forte) is present.

Partitura deosebit de imaginativă sugerează spațiul montan al peisajului cu căprița săltăreacă urmată vesel de alta. Veselia rezultă din modul fidel de imitare al zburdălniciei primei. Bisemia cuvântului – căprița mai înseamnă o plantă erbacee alburie, cu flori verzi (*Atriplex litoralis*) – permite și asociația păscutului. Vedem căprițele în asalt după loboda de pe malul pâraușului clipocitor...

Volumul doi intensifică caracterologia valorică a pieselor. Evocăm frumosul onomatopeic al miniaturalului

50. Păsări

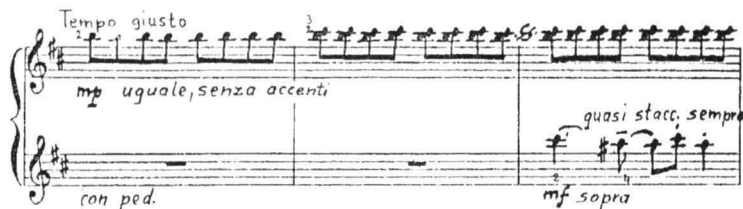


sau, mai abstract într-un fel, piesa

54. Simetrie



Lucrarea 60, *Sania* imită alunecarea tihnită a săniuței acompaniat de clopoțelele zăngănitoare ale cailor.



Să mai amintim lirismul frumosului din volumul II.

64. Doină



Frumosul apare în volumul III, mai puțin frecvent, căci domină de astă dată „derivatele“! Totuși un exemplu de frumos deosebit de intim îl constituie piesa

84. Cântec de seară transilvănean



prin sinusoidalul conducerii liniei melodice pe un acompaniament ce metaforizează lăuta îndeplinindu-și rolul însoțitor al serenadei, și executând cu fidelitate indicația *Calmo e sereno, espressivo* ce oferă o melopee de rară frumusețe lirică înduioșătoare.

Sublimul

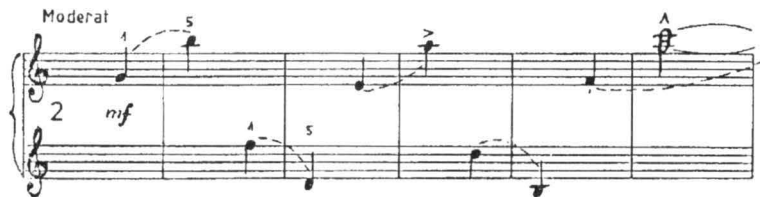
Sublimul nu reprezintă, precum am crede, doar lumea uriașilor și a ființelor înspăimântătoare pentru copii. Popularea microuniversului lor haptic¹ este mult mai nuanțată și mai bogată și în ce privește zona valorică a sublimului. Parafrazându-l pe Kant, apare și pentru copii sublimul ceea ce reprezintă pe *Cel mai mare* („este mare în mod absolut”). Reticor vorbind, apare și în imaginația copiilor ca „ceva în comparație cu care orice altceva pare mic”. Chiar în sens litotizant (diminutiv), în puterea nelimitată a spiridușilor și piticilor. Copii sunt receptivi la sublim inclusiv în sensul unui nelimitat imperceptibil, dispunând și ei de acea facultate a sufletului care, după Kant, „depășește orice unitate de măsură a simțurilor”².

¹ *haptic* = ceea ce se referă la pipăit; în: Roland Doron – Françoise Parot, Dicționar de psihologie, Humanitas, București, 1991, p.365; termen introdus de Revesz, desemnând calitatea tactului activ sau palpației, indicând ceea ce ține de modalitate tactilo-kinestezică, în: Paul Popescu-Neveanu, Dicționar de psihologie, Albatros, București, 1978, p. 307-308.

² Kant, *Critica facultății de judecare*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 141, 143, 144.

O ofertă muzicală pentru măsurarea incomensurabilului oferă piesa „înaripată“ ducându-ne cu gândul la zborul în văzduh al *Păsării măiestre* de Brâncuși.

32. În zbor



Un exemplu de sublim din volumul II:

65. Cântec lung

Volumul III debutează propriu-zis, prin sensibilizarea evlavioasă a sublimului.

81. Cântec bizantin

Indicația: *calmo, sereno, semplice* denotă adecvat promovarea ideogramicului ce transpare pe tot cuprinsul structurării unei acumulări prin adaosul de voci și amplificarea sonoră potrivit mediului sublim al vocalității discursului melodic bizantin.

Tragicul

Conflictul tragic apare în sufletul copiilor urmărind cu inima la gură lupta dintre bine și rău. Pierzania eroilor buni trage după sine inevitabila tristețe ascunsă printre lacrimi ca în cazul durerii piticilor expus în piesa 17 intitulată: *Cântec în care se vorbește despre suferințele nemaipomenite ale piticilor, atunci când Albă ca - Zăpada nu i-a ascultat să nu stea de vorbă cu nici un străin, și au găsit-o fără suflare, căzută în fața geamului deschis.*

Rar și expresiv

The image shows a musical score for a piece titled 'Cântec în care se vorbește despre suferințele nemaipomenite ale piticilor'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'Rar și expresiv'. The first system includes fingerings (1-5) and dynamics (mf, p). The second system continues the melody and accompaniment. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one sharp.

Sucesiunea măsurată a acordurilor sugerează platic-sensibil pașii greoi ai piticilor ducând scriiul de sticlă al Albei ca zăpada...

De regulă, deznodământul tragic este subsumat într-un sfârșit înduișător în care binele își recapătă valorile sale pierdute, inclusiv viața, ca și în cazul piticilor: apariția prințului și dragostea să o reînvie până la urmă din somnul infinit pe Albă ca zăpada.

Prea bine știm că finalul tragic, precum ne atenționa și Kästener nu se transformă întotdeauna nici la copii într-un happy end și lacrimile rămân încă multă vreme pe fața micului erou. Astfel de întâmplări pot surveni chiar și în viața de toate zilele a copiilor.

„Iată un caz de *conflict tragic cotidian* care, cu cât mai mic este în aparență, cu atât mai cutremurător pare în viața eroului. Acest erou, de astă dată, este o fetiță mică. Ca persoană este infirmă. Tocmai de aceea este cocoloșită tot timpul de către toți elevii clasei. O iubește toată lumea. Cel mai mult o iubește prietena ei de bancă. Se întâmplă într-o bună dimineață ca această prietenă să-și uite acasă caietul cu tema. Eroina o liniștește pe prietenă că va rezolva problema, deoarece pe ea o iubește învățătoarea. Zis și făcut. Atunci când învățătoarea apare la catedră, fetița se duce până la dânsa, și cu inocența unui copil de clasa I îi șoptește învățătoarei la ureche de aude și toată clasa că „fiți atentă, prietena mea de bancă a uitat acasă caietul, dar vă garantez eu că tema este făcută și că nu-i

aici nici o înșelătorie. Așa că mâine veți vedea și tema ei“. Învățătoarea decide în mod solomonian și spune: „Copii, mergem mai departe, astăzi n-am să controlez temele la nimeni“. Consecințele au fost tragice. Toată clasa comenta în mod unanim fapta «trădătoarei», spunându-i: „Vezi, ai trădat-o pe prietena ta, învățătoarea a aflat că ea nu are tema făcută aici și numai despre ea știe acest lucru, deoarece a hotărât să nu controleze temele la nimeni“. Fetița a fost eliminată din colectiv și considerată *persona non grata*. A trecut mai mult decât un an până ce problemele au fost remediate, copiii înțelegând bunele intenții ale fetei și faptul că n-a trădat pe nimeni. Bunăoară, cine știe, ce-ar fi făcut învățătoarea dacă ea nu spunea acest lucru la catedră? Tot atât de bine putea să spună: „Copii, înainte să mergem mai departe, vă rog să deschideți caietele cu tema“. Și atunci fetița cu caietul lipsă ar fi fost pedepsită¹.

Exemplu pentru tragic din volumul II:

77. Tensiune



cu indicația pentru expunerea față în față a conflictelor „Împărțiți singuri notele pentru două mâini, stabiliți apoi și digitația potrivită“.

Tragicul culminează în volumul III, prin lucrarea 95, *Cenușăreasa. Povestire-n două limbi – și cu muzica, în trei*. În paralela transmiterii verbale și muzicale a poveștii asistăm la o complementaritate programatică dintre rostire și cântare. Ea se desfășoară când concomitent, când succesiv pe traiectoria expresiei intonaționale pianistice pe de o parte și pe acea declamatorie a limbilor română și/sau engleză pe de altă parte. Este de remarcat rolul dominant al muzicii. Pianul precede aproape întotdeauna comentariul narațiunii verbale anticipând premonițial atmosfera episodului ce urmează să aibă loc imediat. Tonul trist-dureros al piesei evocatoare de momente tragice trece în revistă mai multe nuanțe valorice mai înfricoșătoare și mai înduișătoare ale câmpului estetic muzical, ieșind până la urmă din zona conflictuală printr-un final fericit. „Cenușăreasa a fost bună cu surorile ei cele rele. Ea le dădea bani și încerca să le facă fericite“. Oferind și un prilej jucăuș de învățare a limbilor, fiecare frază este urmată în românește și englezește de expunerea narativă pe episoade ale poveștii, începând astfel:

¹ Ștefan Angh, *Prelegeri de estetică muzicală*, Vol. I., Tom 2, Editura Universității din Oradea, 2004, p. 359-360.

Moderato

molto p *misterioso*
con ped.

Cînd Cenușăreasa era copil,
mama ei muri.

When Cinderella was a baby,
her mother died.

Comicul

Predilecția sufletească a maestrului Voiculescu manifestată față de ipostazele ludice ale trăirii experimentelor estetice se concretizează în numeroase piese ale celor trei volume destinate redării nuanțate a comicului.

Investigând lumea imaginară a copiilor cuvântul *creația*, cred că îi devine propriu, iar acel de artist, de asemenea, precum susține Piaget¹ în urmărirea capacității lor de instaurare simbolică a mediului suflesc. Pe scurt, putem presupune pe bună dreptate că în fiecare copil există latența unui viitor creator. Iată un exemplu edificator în acest sens.

Am participat într-un juriu pentru premiera celor mai impresionante picturi ale unei expoziții din „creația” copiilor. Am depistat două picturi în care am simțit puterea eliberatoare a sufletului de copil manifestată pe undele interferente ale categoriilor de tragic și comic. În cazul adulților am putea vorbi despre intercategoria tragicomicului. Aici însă, ni se pare mai potrivită expresia din limbajul basmelor populare după care unul dintre *ochi plânge, iar altul râde*. Prima pictură prezenta portretul unei fetițe printre lacrimi și zâmbete. În ochiul ei drept, irisul și pleoapele au fost deschise la limita posibilului, și străluceau de voieșie. Celălalt ochi era în plânsete și pe obrăzorul ei stâng curgeau picături de lacrimi. În gândul meu străfulgera întrebarea dinainte de a mă uita și la restul feței: oare cum rezolvă enigma suprapunerii plânsetelor-râsetelor gurii, deziderat măreț pentru care până și Leonardo da Vinci a consacrat multe variante neterminate ale Giocondei... Autoare, tot fetița a rezolvat dilema în mod magistral: a lipit; sub formă de colaj, cu leucoplast gurița portretului...

¹ Cf. Jean Piaget, *La formation du symbole chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, Paris, 1970.

Lada cu zestre a reprezentat obiectul celelalte picturi. Uitându-mă la ornamentica populară redată cu multă migală și în care dominau obișnuitele farfurii ceramice pavoazate bogat și pictate pe toată suprafața lăzii, ceva mi s-a părut straniu. Nu am găsit cu privirea cunoscutele motive de porumbei nici pe farfurii și nici pe pereții laterali ai lăzii. În sfârșit am dat de ele: stăteau cuminte pe capacul lăzii gata oricând să-și ia zborul. Autorul nu a putut suporta „robia” lor în ladă sau în farfurie și i-a eliberat din motivica ornamentelor transformând porumbelul ornat în element viu, principal de compoziție.

Ludicul comic, de multe ori cu accente de tristețe transfigurează și umorul miniaturilor la Dan Voiculescu evidențiind de asemenea sensul eliberator al râsetelor și zâmbetelor atât de proprii copiilor.

Iar pentru redarea comicului la Voiculescu considerăm tipică piesa

43 *Cântecul greierașului sprintar*



prin aplicarea consecventă a unei formule metrice constând din mici blocaje ale saltului de anapestic lărgit.

Comicul apare în volumul II, în piesa 80, *Fripta* (la 4 mâini). Indicația: „Doi copii se așează unul lângă altul în fața pianului și pregătesc palmele întinse deasupra claviaturii, știți voi cum - ca la «Fripta»... Jocul e început de cel din stânga, care încearcă să atingă printr-o mișcare rapidă dosul palmei celuilalt. Știți ce poate rezulta?

- fie un zgomot din lovirea unui mâini sau a ambelor mâini,
- fie unul sau mai multe sunete, atunci când cel «fript» își lasă mâna împinsă înspre clape,
- fie un fel special de acord, *cluster*, când cel care lovește nimereste cu întreaga mână sau chiar cu ambele mâini în clape.“

Iar în final, un îndemn concludiv al autorului: „Cred că ați înțeles că aici contează mai puțin «fripta» și că e mai importantă piesa muzicală care rezultă din joc. De aceea, e bine ca cei doi pianiști să nu termine jocul cu mâini înroșite, iar nici pianul să nu sufere lovituri prea aspre...”

Pentru indicarea comicului din al treilea volum amintim miniatura 86 *Extemporal*; ea reprezintă o muzică gestică, transmițând *risoluto* stilul unui palimpsest al redactării tezei minuscule până la ruperea foii în final din caiet...

Urmează în continuare prescrierea interpretării. „Iese puțin mai în dreapta, stând tot lateral față de pian, iar după puțină așteptare pocnește brusc capacul pianului cu palma mâinii drepte. Apoi imediat, ciupește câteva corzi grave ale pianului, cu mâna stângă. Din două salturi ajunge în dreptul claviaturii, unde începe un nou „dialog” cu capacul, de data asta alternând bătăile în capac cu cele din palme astfel:



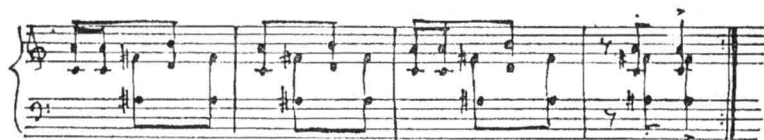
Nici asta nu-l satisface. Spune: „Ahaaa!...” și face din nou gestul cu ducerea mâinii la nas. Începe să cântă o gamă cromatică coborătoare, pornind de la ultima notă de sus, uneori cu greșeli, nepăsător, mecanic.”

Efectul culminant comic apare către finalul piesei. „Deodată se învârte pe loc, întorcându-se în viteză în aceeași poziție. În mod neprevăzut începe a se prefăca că e un mare virtuoz: face mișcări mari pe claviatură, salturi periculoase, cântă mut acorduri grele, game rapide, triluri... Dar din când în când se aude însă câte un sunet disparat. (Efectul trebuie să fie foarte comic). Cu trilul insistă mai mult; se deplasează cu el la mâna dreaptă, depășind chiar claviatura; iese pe lemnul din margine și coboară chiar în dreapta, sub claviatură.

Și acțiunile puse zadarnic în slujba unei realizări ideale continuă inclusiv la nivelul mișcărilor scenice. „Zâmbește forțat spre public. Deodată se uită în direcția locului unde se află mâna dreaptă, apasă pe pedală și strigă îngrozit: „Ueeee!...” (ținut lung, plus ecou). Furios pe pian, începe din nou un joc de *clustere*, cu amândouă mâinile, pe toate registrele pianului; o dată poate fi folosit și antebrațul. Momentul acesta va fi punctul culminant al întregii piese și va dura cel mult jumătate de minut. Se reia îndată secțiunea care cuprindea alternarea bătăilor din palme cu cele în capacul pianului, improvizând câțva timp:



Imediat o transformă în altceva, păstrând ritmul:



Și, în final eșecul total al ne-îsprăvilor se leagă de accidentul la degetul mare urmat de un glisando nereușit: „Îi vine în minte că ar fi mai ușor de făcut un glisando cu degetul mare al mâinii drepte. Încercă de două-trei ori, îi reușește

numai pe jumătate, căci se lovește de muchia unei clape. Acțiunea se va întrerupe brusc, iar Domnul Goe începe să plângă și să țipe, să-și arate degetul lovit, și, mare scandalagiu, iese de pe scenă în mod protestatar – de data asta prin fața pianului, strigând în gura mare: Mamăăă!... Mamăăă!...” (vol. II, p. 65-67)

Grotescul apare la volumul III, în piesa

88. Șiruri negre de furnici;

Allegro vivo

mp, non legato, leggiero, uguale

Impactul mersului periculos de non-finito este ascuns într-un echilibru egal al metricii latente: parcă vedem din filmele de desene animate ale lui Walt Disney mărșăluirea în coloană a furnicilor cu scopuri mărețe de a înfrunta până și elefantul, dacă ar îndrăzni să se ia cu ele la cuțite...

Absurdul

În fine, absurdul este sugerat de piesa nr. 45, *Notele s-au pierdut*, printr-o foarte reușită dejucare a imposibilului – a găsi ceea ce nu a fost pierdut...– scriind lucrarea până la urmă însuși copilul aidoma preparării rețetei din cartea de bucate a mamei...

„Chiar așa: notele s-au pierdut! Dar dacă sunteți curioși cum era făcută bucată, iat-o descrisă ca într-o rețetă de bucătărie”

lată, începutul rețetei: „Se deschid larg brațele și se cântă pe rând câte un sunet cu mâna dreaptă și unul cu mâna stângă. Începutul e *piano*, apoi se cântă din ce în ce mai tare și mai repede, odată cu apropierea mâinilor.” Mijlocul indicațiilor :”Acum se despart din nou mâinile cât se poate de mult și se cântă sunete scurte, împreună, câte două, *piano-piano*, ca niște picături de ploaie”. Și, Finalul: „Știți ce era scris în încheierea piesei? Închipeți-vă: se repetau cele două acorduri de mai înainte, cântate fiecare la locul lui, dar cu amândouă mâinile deodată și *forte*. După ele era scrisă o pauză lungă de tot (cel puțin până ce se numără la cinci!), în care mâinile rămân iarăși nemișcate, iar apoi acordurile se mai cântă o dată, tot împreună, dar *piano*.

Altceva nu țin minte să fi văzut pe notele acelea care s-au pierdut...”

- Ce scop are piesa povestită de mai sus? I-am putea întreba pe compozitor. Desigur, scopul ar fi ca micii pianişti să încerce interpretarea indicațiilor ascunse printre rânduri – ne-ar răspunde.

- Dar apelul, îndemnul la execuție, de ce nu există? – insistăm noi pe mai departe.
- Tocmai că există. Un îndemn jucăuș *in absentia* bazat pe curiozitatea inerentă a copiilor.

Un exemplu absurd al volumului îl reprezintă lucrarea nr. 78, *Piesă cu vorbire* prin întrebări puse pe sărite, și la care se dau doar răspunsuri imposibile, de exemplu:

(agitat): Oh, nu, nu, nu, nu! E cheia *sol*?

(repezit): Ba, nu că-i *mi*!

(marcând): Așa!

(spre public): Uite ce frumos iese...

desigur, pe parcurs apar intercalat-sacadat fragmentele discursului muzical. Iată începutul:

I Cît mai inegal cu putință,
rîrind și grăbind, punind accente, etc.
Cu multă fantezie

Piesa *Cântec trist pentru (nota) sol* din volumul III, expune șirul unor variațiuni armonice interpretate pe nota *sol*; caracterul lor trist este menționat și în titlul piesei care în final destăinuie o existență sonoră a absurdului conturându-se în obsedanta *repetare inevitabilă a identității notei sol*.

87. Cântec trist pentru *sol*

Calmo

(con ped. ad libitum)

Tehnici de compoziție

Promovarea colorată a valorilor estetice se datorează unor tehnici de compoziție aplicate la o varietate a mijloacelor de expresie pe cât de mare pe atât de economicos aplicate în contextul fiecărei miniaturi. Ele reprezintă în totalitatea lor modalități instructive atât pentru creație și interpretare, cât și pentru formarea unei culturi estetice de receptare auditivă.

Mai întâi, la nivelul mijloacelor de expresie apar tendințe ca:

- dezvoltarea simțului metrico-ritmic de la simplu la compus între *parlando-rubato* și *giusto* coregrafic apelând inclusiv la corelarea intonației discursului muzical cu declamația poetică și *relatum*-ul de dans;

- conceperea și structurarea polifonică a mesajului;

- complemetaritatea gândirii homofone (mai ales sub forma de acompaniament acordic) cu monodia, polifonia și eterofonia;

- cuprinderea contrastantă și nuanțată a compunerii, interpretării și receptării spațiului haptic distingând între registrele acut, adânc și median ale paletei sonore;

- legarea formării simțului dinamic cu timbralitatea discursului de la sugerarea unor semnificații de mesaj ideatic și sentimental la modalitățile concrete ce oferă parametrii de creație la nivelul micro- și macro-structurii momentului componistic evidențiat;

- depășirea sinestezică a limitelor expresivității pianistice apelând la o bogată conotație a vocalității și instrumentalității tradiționale și contemporane deopotrivă;

- conștientizarea importanței estetico-artistice a aplicării contrastante în diferite ipostaze de la lent la rapid ale tempoului în unul și același context semantic al mijloacelor sau al formei respective...

b) la nivelul pieselor concepute deliberat pentru promovarea unor tehnici de compoziție amintim cele *Cinci probleme muzicale*, piesele 68 - 72, care prin indicațiile lor îi invită pe copii la o participare interactivă atât în creația, cât și în analiza creației:

Canon neîmplinit (să se analizeze);

Acorduri figurate (să se figureze);

Trei etaje (schema unei compoziții);

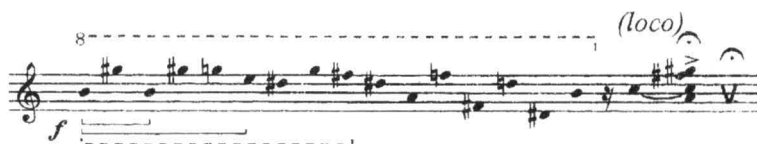
Vals fals (să se stabilească ordinea paginilor);

Improvizație (să facem o compoziție).

Ultimele zece componente ale celor trei volume sunt consacrate problematicii creației. Domină în ele atât respectarea unor formule având deseori prezențe motivice, chiar tematice, cât și libertatea improvizatorică a zămislirii discursului în ansamblu. Tocmai această din urmă libertate este merit să sublinieze titlul lor general, pus în pluralul probabilistic de *Variabile*... Apar concomitent și aspecte ale tehnicii interpretative, nu numai subînțelese și subordonate priorității actului creativ, ci în plenitudinea lor de factori re-creativi.

În *prima* (96/1) autorul indică amănunțit, *in abstracto*, fără nici o referire la un sunet sau grup de sunete concret date, a celor mai importante „micromaniere” de plâsmuire spațio-temporală, orizontal-verticală a unui discurs muzical. Acesta apare preconcept în parametrii dinamici și timbrali imaginari, pe o traiectorie virtuală și echilibrată în continuitatea și discontinuitatea ei.

Cea de a doua (97/2) are subtitlul indicativ *Cu formula melodică* .



Se realizează aici „repetiții obsedante, rapide, fie integrale, fie întrerupte după 3, 6 sau 12 sunete și apoi continuate. Între formule, în pauze, mâna stângă răspunde liber, după dorința interpretului, melodic sau armonic, în replici scurte sau mai dezvoltate, uneori se poate răspunde cu un singur sunet sau acord, *staccato*. Spre sfârșit, o singură dată, încheierea formulei de la mâna dreaptă se poate suprapune ușor cu acțiunea de răspuns a mâinii stângi. Durata piesei e variabilă: interpretul va încheia înainte ca alternanțele întrebare – răspuns să devină oboșitoare sau monotone” prescrie autorul.

În a treia, *Variabile* (98/3) întâlnim recomandări combinatorice pe patru sunete ale construcției melodice

A *patra* miniatură „componistic-interpretativă (99/4) oferă tehnica generativă a *adausului*. Pornind de la sunetul **mi 3**, repetat, în mișcări egale și destul de rapide, se fac *adausuri* treptate în latură ascendentă și descendentă”... Astfel începe transmiterea practică a tainelor construirii melodiei și a acompaniamentului discursului muzical, – aidoma autogenezei melopeilor antice din lumea artei muzelor.

A *cincea* (100/5) cuprinde recomandări dramatizante ale procesului muzical.

În a șasea (101/6) maestrul Voiculescu aplică tehnica *adausului* progresiv în baza unei scări date.

A *șaptea* (102/7) oferă o manieră de construcție bazată pe suprapunerea de semiton și terță mică în baza trisonului **do – do diez – mi** pe toți parametrii mijloacelor de expresie ale pianului.

A *opta* (103/8) cu mențiunea *Adausuri*, prezintă în cadrul manierei respective modalități ritmico-metrice al procedurii componistic. „Pornind de la formula



repetată energic de 3 – 4 ori, se adaugă pe rând câte un sunet nou din șirul următor, reluând mereu de la început”:



Variabilele 104/9 prezintă indicația: „Din cele trei structuri de mai jos realizați alternanțe plăcute auzului, cântându-le de mai multe ori în ordine liberă, până când credeți că nu devin plictisitoare. În cadrul fiecărui moment, puteți insista prin repetare pe anumite intervale sau pe un anumit sunet, ca și cum le-ați exersa. Folosiți pedala cu discreție. La sfârșit, după ce v-ați familiarizat cu toate cele trei momente, cântați-le încă o dată cursiv, în ordinea 1-2-3-1”.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). It includes dynamics such as *p*, *ms*, *md*, and *mf*, along with performance instructions like "con ped." and "ped.". The second system continues the piece with a *mp* dynamic and "con ped." instruction. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

Variabile nr.105/10 poartă subtitlul *Perpetuum mobile* și fiind piesa finală a celui de al treilea volum, indicația simbolică are rezonanțe și cu semnificația denumirii tripticului – *Caiet fără sfârșit* – sugerând, perspectiva „microcosmică” a celor învățate prin legarea nesfârșită a punctiformității miniaturilor într-o invitație la permanenta desăvârșire componistică și interpretative a celor învățate până acum...

c) în fine întâlnim în sensul cel mai modern al cuvântului o serie de dialoguri interartistice cum sunt:

- teatrul instrumental
- în dialog cu povești
- relația complementară a vocalității cu instrumentalitatea

Programatism

În transmiterea mesajului un rol catalizator îl are programul evidențiat prin titlul miniaturii, în conformitate cu retorica pieselor de caracter. Majoritatea lor are deci indicații programatice. Sunt puține la număr al căror titlu se referă doar la genul piesei - ca de pildă, *Doină*, *Joc* etc. - sau au indicații instructiv-creative și interpretative, de exemplu *Contrapunctare*, *Varabile*. Sugerare a programului

apare *stricto sensu* în mod intrinsec nedepășind sfera sincretică a preocupărilor copilului. Fie că vorbim de piesa 60 *Sania* sau de 95 *Cenușăreasă (Povestire în două limbi și cu muzică, în trei)* ele apar ca premise creative multiple și pentru copil realizabile pe plan muzical, dar și pe plan scenic - 79 *Domnul Goe, diletant - sau grafic - 73 Desene*.

Creativitate

Așadar, piesele cuprinse în cele trei volume reprezintă în ultima instanță un veritabil atelier de manifestare plenară a creativității copilului. Creativitate în sensul propriu al cuvântului: activitatea de zămislire a noului. Îndemnurile cuprinse direct sau în mod subînțeles în indicațiile autorului promovează edificator spiritul și capacitatea creativă a copilului într-un sens retoric-sinestezic de a trece-transpune manifestarea plasticizantă a idelor și sentimentelor dintr-un mediu omogen în altul oferind prilej de activitate artistică nu numai polisemică și polifonică dar și diversificate conducând firul instrucției în direcția noilor forme ale multimediei, aleatorismului, fanteziei și improvizăției audiovizuale și spațio-temporale.

Miniaturalul

Genul în care sunt concepute formele pieselor este cel al miniaturalului. Nimic mai firesc. Miniaturile deserveșc toate capriciile și pretențiile zburdalnice ale copiilor, inclusiv rapiditatea declanșării și trăirii intensive a sentimentelor. Nu periclitează printr-o lungime neavenită scăderea atenției, nu comportă plictisul și oboseala, ci, dimpotrivă îndeamnă la gândire și fapte.

Rațiune, emoție, tenacitate

Conținutul mesajului acestor miniaturi se caracterizează deci prin dinamizarea vie a rațiunii, emoției și tenacității copilului puse toate în slujba îmbogățirii cu noi bucurii a creativității sale. Autorul scrie în *Cuvântul înainte* al volumelor: „S-a vizat o apropiere de nivelul de înțelegere al copilului sau adolescentului, fără prea multe inhibiții în fața noului printr-o lărgire treptată a universului imagistic, a expresiei muzicale, a puterii de pătrundere în lumea nesfârșit de minunată a artei sunetelor“

Sfârșit al Cărților fără sfârșit?...

Bunăoară, autorul subliniază în *Cuvântul înainte* absența sfârșitului. Nu numai absența sfârșitului învățării ca atare, dar și a finalizării cărților de față. Între

timp am aflat că există miniaturi suficiente compuse pe parcurs pentru noi și noi volume, ele jalonând filonul ascensiunii pe treptele vârștelor tinereții de la copil mic la adolescent, și dincolo de ele, spre înțelepciunea maturității... Autorul mi-a mărturisit că „acum există un nou volum de 24 canoane (24, bineînțeles, de la Bach, dar aici cu sensul de doua duzini). Ar putea fi inclus în continuarea Cărții fără sfârșit, dar poate viețui și ca volum separat. Poate că adevărata continuare a Cărții... se poate face cu Fabule, Dialoguri, Sonante...” Importanța apariției lor credem că este evidentă pentru fiecare iubitor al muzicii.

Așadar, variante ale continuității fără sfârșit există.

Publicarea în trei volume a *Cărții fără sfârșit* dă senzația unei încheieri provizorii, căci aceste deschideri fac ca acest final să fie amânat. Ele așteaptă deocamdată.

În orice caz, întreruperea editării lor nu depinde de Maestrul Dan Voiculescu. Mingea, precum s-ar spune, se află acum pe terenul editorilor, care și ei, au copii, adolescenți și poate maturitate suficientă pentru o sponsorizare cuvenită...

In memoriam

La cuvintele de început mai sus amintite se cuvine amintirea, în final, a unui gând din partea compozitorului. Într-un e-mail îmi scria: „Trebuie să-ți mărturisesc că mă încearcă regretul de a nu fi dedicat aceste volume memoriei D-nei Prof. Kardos¹„. Poate, omisiunea va fi recuperată în *Prefața* unui proximo volum?

¹ Studiile de pian Dan Voiculescu și le-a desfășurat în anii studenției (1957-1964) sub îndrumarea doamnei Magda Kardos, fostă profesoară a Conservatorului de Muzică „Gh.Dima”.