

## CREAȚII

### Dan Voiculescu la 70 de ani, aniversat în absență

FANTASIA E FUGA SULLE PEDALE PER ORGANO  
DE DAN VOICULESCU, O SINTEZĂ A ELEMENTELOR  
BAROCE ȘI MODERNE

#### Bianca Tiplea Temes

Purtând pe manuscris mențiunea "iulie 2009", *Fantasia e Fuga sulle pedale per organo*<sup>1</sup> condensează în paginile sale trăsăturile muzicale cele mai pregnante ale stilului compozitorului Dan Voiculescu și deține, totodată, o semnificație deosebită; privită din perspectiva temporală recurentă, ea devine metafora unui sigiliu al întregii sale creații componistice, un concentrat al artei unui autor situat în mod constant la interfața conceptuală dintre polifonia Barocului și armonia modernă. Profund ancorat în această fertilă sinteză, Dan Voiculescu a ocolit inovația gratuită, experimentul de paradă, preferând să își exprime individualitatea creatoare în parametrii unei tradiții la care adera atât în ipostaza sa de creator, cât și ca dascăl.

Înscrisă în catalogul cronologic al creației lui Dan Voiculescu printre ultimele titluri finalizate, *Fantasia e Fuga sulle pedale per organo* impune o citire analitică simultană, prin grila Barocului și a modernității. Această citire bivalentă atestă însă o trăsătură pregnantă a profilului artistic al autorului: înclinația spre discursul de esență polifonică. Format

---

<sup>1</sup> Lucrare finalizată de către autor, rămasă în manuscris și obținută prin amabilitatea organistului clujean Erich Türk.

la clasa de compoziție a maestrului Sigismund Toduță, Dan Voiculescu și-a setat de la început mecanismul de creație pe baza unei ordini geometrice a gândirii muzicale. Din anul 1963, a predat contrapunct la Academia de Muzică „Gh. Dima” din Cluj, fapt ce va adăuga un plus de rigoare actului său creator. Preocupările pedagogice îl mențin, așadar, într-un permanent contact cu discursul de natură contrapunctică, iar cursurile elaborate de către muzician pentru studenții clujeni în anii '70, '80 (*Antologie corală Renascentistă*<sup>1</sup>, *Polifonia Barocului în lucrările lui J.S. Bach*<sup>2</sup> (volumele I, II), *Antologie Palestrina*<sup>3</sup>, *Fuga în creația lui J.S. Bach*<sup>4</sup>) nu fac decât să îl adâncească pe autor spre zona unei discipline a demersului creator, în care regula este asimilată ca factor constitutiv al creativității.

Doctoratul susținut la Cluj în 1983, sub îndrumarea aceluiași maestru - Sigismund Toduță, a amplificat, concentric, orientarea conceptuală de până atunci a lui Dan Voiculescu. Abordând o temă ce reunea, într-o armonioasă sinteză de înaltă ținută științifică, preocupările sale didactice cu cele componistice, tema *Aspecte ale polifoniei secolului XX*<sup>5</sup> i-a servit muzicianului drept mijloc ideal de investigare a modernității prin filtrul tehnicilor contrapunctice.

Toate aceste apropieri teoretice și analitice au reverberat determinist de-a lungul deceniilor, influențând creația autorului, recunoscută ca fiind intens calibrată după datele unui limbaj muzical în care polifonia a reprezentat un element-cheie al țesăturii muzicale.

Lucrările corale, câteva titluri orchestrale, dar mai cu seamă piesele pentru pian se transformă în argumente convingătoare ce vin să susțină ideea afinității autorului pentru

---

<sup>1</sup> Ed. Conservatorului “Gh. Dima”, Cluj, 1972.

<sup>2</sup> Ed. Conservatorului “Gh. Dima”, Cluj, 1975 (vol.I), 1995 (vol.II).

<sup>3</sup> Ed. Conservatorului “Gh. Dima”, Cluj, 1986.

<sup>4</sup> Ed. Conservatorului “Gh. Dima”, Cluj, 1986 și Ed. Muzicală, București, 2000.

<sup>5</sup> Lucrare tipărită de către autor sub titlul *Polifonia secolului XX*, Ed. Muzicală, București, 2005.

discursul stratificat polifonic. Includem, într-o enumerare selectivă, câteva piese din cele trei volume ale ciclului *Carte fără sfârșit*<sup>1</sup>, semnalăm tehnicile imitative promovate în numeroase coruri sau în *Suita din Codex Caioni* pentru orchestră de coarde și, ca un concentrat de măiestrie componistică, reliefăm întreg ciclul de piese pentru pian solo *Canonica*<sup>2</sup>. Această colecție, tipărită în anul 2005, marchează o culminație a artei contrapunctice aplicate, căci autorul a epuizat un număr însemnat din posibilitățile de operare cu substanța muzicală, prospectând, cu rigoare matematică, zonele hibride de întâlnire dintre tehnica de canon cu elemente de contrapunct dublu, bas continuu, *stretto* etc. Dan Voiculescu a inclus în cuprinsul acestui ciclu 24 de piese ce anunță prin titlul lor maniera de lucru aleasă și surprind prin neobștita căutare a unor ingenioase îmbinări: *Canon cu recurențe mari și mici*, *Canon stretto la sextă (cu o voce adăugată)*, *Canon cu axă de simetrie – în contrapunct dublu recurent*, *Canon la cvintă micșorată, pe bas continuu*, *Canon liber – în ecou, la diferite intervale*, *Canon dublu – în oglindă*, *Canon cu variațiuni*, *Canon polimetric*, *la decimă*, ca să ne rezumăm doar la câteva dintre ele.

Intersecția Baroc – modernism este ușor detectabilă și în *Toccatele* pentru pian, scrise începând cu anul 1989, unele interpretate chiar de către compozitor în primă audiție absolută, în cadrul Festivalului “Toamna Muzicală Clujeană” (edițiile 1989, 1993). Din acest unghi, al sintezei unor date aparent divergente, lucrările sale impun o dublă

---

<sup>1</sup> Volumul I: *Dintr-o carte veche, Căprița (canon), Citire*. Volumul II: *Mică invențiune, Canon, Piesă atonală, Planuri inversate, Canon neîmplinit*. Volumul III: *Oglinzi*.

<sup>2</sup> Voiculescu, Dan – *Canonica for piano solo*, Ed. Arpeggione, Cluj, 2005. Volumul este dedicat în întregime regretatei pianiste Gerda Türk, profesoară la Liceul de Muzică „Sigismund Toduță” din Cluj - Napoca. Volumul, alături de piesa pentru orchestră de coarde *Suită din Codex Caioni*, au intrat de curând în Fondul Bibliotecii Facultății de Muzică de la Oxford, Marea Britanie.

contextualizare, ce orientează analistul în descifrarea corectă a textului muzical și a personalității complexe a autorului.

În prelungirea liniei indicate, semnalizând totodată și un final de drum, se înscrie *Fantasia e Fuga sulle pedale per organo*, unicul opus din creația lui Dan Voiculescu conceput pentru acest instrument. Dincolo de modelarea suprafețelor prin prisma tăieturilor polifonice, atrage atenția mai cu seamă unitatea materialului melodic generator, ce unifică în substanță cele două piese contrastante ale lucrării.

Amprenta expresivă a *Fantasiei* este revelată prin indicația pe care Dan Voiculescu o atașează în debutul lucrării: *recitando, poco rubato*. Caracterul improvizatoric primește o nuanță de cântec doinit atât datorită absenței barelor de măsură, cât și a intonațiilor care înglobează în structura lor pași de secundă mărită și semitonuri, configurând astfel o scară modală cromatică.

### Ex. 1

*Fantasia e Fuga sulle pedale*  
per organo

Dan Voiculescu  
2009

*Fantasia*  
recitando, poco rubato

f

În profilul primei piese a dipticului intuim o replică pe care Dan Voiculescu pare să o dea peste secole *Preludiului și Fugii în sol minor pentru orgă*, BWV 542, de Bach. Asemănarea cu lucrarea citată se situează dincolo de pura coincidență: compozitorul clujean era un avizat cunoscător al artei bachiene și cunoștea în profunzime piesele pentru acest instrument din creația autorului:

Ex. 2

Johann Sebastian Bach

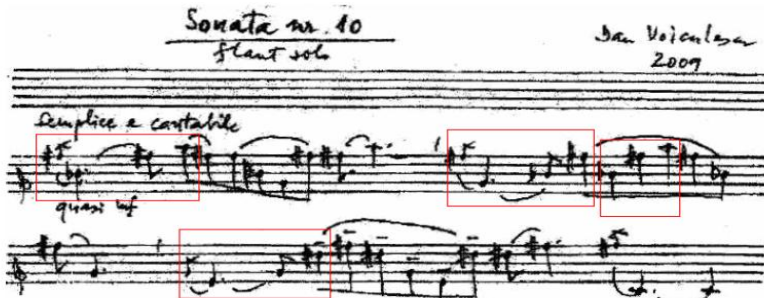
**PRAELUDIUM ET FUGA XII.**

Praeludium (Fantasia).



Deși în *Fantasia* semnată de Dan Voiculescu se impun la o primă audiție pașii de secundă mică și secundă mărită, componenții intervalici de bază sunt în realitate cvarta perfectă (definită prin numărul de semitonuri cu cifra 5) și cvarta mărită (6). Prin reguli de generare aplicate de către autor acestor celule (adiționarea, substrația, multiplicarea sau diviziunea), se vor obține derivații intervalice cum sunt septima mare<sup>1</sup>, exprimată în semitonuri prin cifra 11 ( $11 = 5 + 6$ ), septima mică ( $10 = 5 + 5$  sau  $5 \times 2$ ), secunda mică ( $1 = 6 - 5$ ) și secunda mărită sau terța mică ( $3 = 6 : 2$ ).

Ex. 3



<sup>1</sup> O altă lucrare finalizată în iulie 2009 și rămasă în manuscris atestă aceeași preferință a autorului pentru conturul melodic de septimă mare: *Sonata nr. 10 pentru flaut*, în care, însă, Dan Voiculescu obține acest interval combinând terța mică și sexta mică (cvinta mărită).

*Recitativo, poco rubato*

5 5 6

Componenta morfologică devine substanță generativă a discursului și angajează în procesul de creație atât dimensiunea orizontală, cât și perspectiva verticală. Prin suprapunerea celulelor intervalice alese de către autor, rezultă formațiuni acordice disonante, cu contur de septimă mare sau septimă mică, unele redesenând, într-un context sonor nou, profilul acordului biterțial al lui Bartók.

Ex. 4

Acorduri cu structuri simetrice

6 – 5 – 5 – 6

5 – 5

6 – 5 – 5 – 6

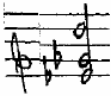


5 – 5



Acorduri de septimă mare (octavă micșorată)

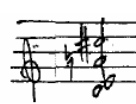
11 (3 – 8)



11 (2 – 6 – 2)



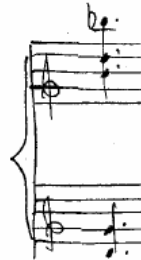
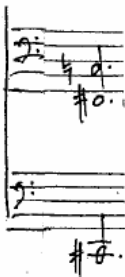
11 (2 – 5 – 4)



structură asimetrică, 5 – 6

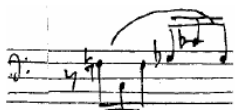
structură simetrică 5/2 – 5/2

acord biterțial bartókian 5-4-3-8



Acest proces de integrare liniară și verticală a microelementelor morfologice dă naștere unor inedite simetrii. Cele regăsite la nivel melodic sunt construite în jurul unei axe, reprezentată ea însăși de intervalele-cheie ale piesei (cvartele mărite, cvartele perfecte, secundele mici):

Ex. 5



5-1-5



3 - 1 - 1 - 3 ; 1 - 6 - 1

structură conjunctă



1 - 1 - 1 - 5 - 1 - 1 - 1

Generatoare ale unui fenomen de coerență textuală, cele două celule intervalice nu cad sub aceeași incidență semantică; în timp ce consonanța (cvarta perfectă) poate fi interpretată ca o emblemă a Barocului, disonanța (cvarta mărită) este un simbol al modernității. În forma sa cea mai marcată, această pendulare dihotomică se regăsește condensată într-unul dintre pasajele *Fantasiei*, în care autorul subliniază explicit cvarta mărită ca pilon al discursului, prin evidențierea ei, anacruhică, cu ajutorul intervalului de cvartă perfectă:

Ex. 6

6                      5     6                      5     6                      5



Întreaga suprafață discursivă a piesei, egal bifurcată spre Baroc și contemporaneitate, dictează operarea cu o dublă grilă de interpretare, menită a pune în evidență prezența relațiilor intratextuale. Un astfel de moment-sinteză, între idiomul baroc și cel modern, îl reprezintă scurtul insert de



coral, ce intrerupe provizoriu fluxul improvizatoric al *Fantasiei*, promovând armonii moderne și antrenând în discurs atât partea de manual, cât și pedalierea orgii:

## Ex. 7

Tipul de scriitură al acestei prime secțiuni a dipticului evocă, prin aspectul ei de improvizație notată, piese ale literaturii pentru orgă din secolele XVII-XVIII, asimilate categoriei *stylus fantasticus*<sup>1</sup>. În lucrarea lui Dan Voiculescu, el este exprimat cu ajutorul unui limbaj modal, îmbogățit cromatic, dar se remarcă specificul acestui stil, tradus în schimbările bruște, armonice și de scriitură (*abruptio*), în libertatea structurală sau juxtapunerile de figurații, așa cum se întâlnesc ele în literatura unor autori ai Barocului, mai cu seamă în creația lui Johann Jakob Froberger. Momentele de *abruptio* ale *Fantasiei*, posibil de echilvalat cu un veritabil *prélude non mesuré*, sunt numeroase, în majoritate realizate pe spații mici. Aceste demarcări sunt subliniate de către Dan Voiculescu prin trecerea de la scriitura figurativă la cea armonică și invers:

<sup>1</sup> Termen utilizat pentru prima oară de către Athanasius Kircher în lucrarea *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni* (1650).

Ex. 8



Contrastul dintre *Fantasia* și *Fuga sulle pedale* apare specificat de către autor pe pagina de partitură: indicația *Allegro giusto e risoluto* instituie un discurs ferm, subliniat aici și prin încadrarea muzicii în măsură. Indiciile furnizate de text îi permit analistului să descopere un hibrid între canonul la două voci și fugă, pe suport de pedală, ce permite stabilirea unor conexiuni cu limbajul fugilor lui Paul Hindemith, din *Ludus tonalis* sau cu scriitura aerată a celor trei *Sonate pentru orgă* ale compozitorului german.

Convergența morfologică dintre *Fantasia* și *Fugă* este probată de subiectul celei din urmă, la profilarea căruia autorul asociază aceleași componente intervalice ca valori de articulare textuală: cvarta perfectă, cvarta mărită și derivațiile lor, secunda mică, terța mică și septima mare. Aceste celule compun tema de fugă, entitate melodică devenită subiect de imitație pe întreg parcursul lucrării.

Ex. 9

*Fuga sulle pedale*  
*Allegro giusto e risoluto*



Extensia imitațiilor riguroase permite încadrarea piesei la intersecția dintre prototipul de canon și cel de fugă, dar oferă totodată surpriza unei subtilități de construcție la nivel macrostructural. Strategia alcătuirii formale își găsește un echivalent grafic în schema de mai jos:

Ex. 10

vocea I      T(do) \_\_\_\_\_ T(fa#)      T(mi)      T(sib)      T(lab)-----  
 distanță imitație      8                      5                      6                      5                      episod

vocea a II-a T(do) \_\_\_\_\_ T(si)                      T(sol)                      T(mib) \_\_\_\_\_-----

pedalier      fa \_\_\_\_\_ sol fa# \_\_\_\_\_ mi \_\_\_\_\_ sol \_\_\_\_\_ mib \_\_\_\_\_ fa \_\_\_\_\_

vocea I      ----- T(do) \_\_\_\_\_ --- acord-----                      coda =  
 distanță imitație      8    reluarea începutului Fantasiei

vocea a II-a T(do) \_\_\_\_\_ --- acord-----                      (*Libero, recitando, rubato*)

pedalier      \_\_do \_\_\_\_\_ T(do, cu inversarea unui interval)

De remarcat și modul în care autorul recurge la potențialul sonor al pedalei; literatura muzicală universală oferă un caz celebru de fugă ce se înscrie în strategia utilizării acestui suport armonic: plasată în partea a treia a *Requiemului german* de Brahms, fuga este însoțită de un re în registrul grav al orchestrei. Pedala fixă, în acest caz, este investită de către compozitor cu o funcție simbolică, menită să sublinieze mesajul textului *Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand*<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Sufletele celor drepti se află în mâna Domnului.



transformată în secundă mare), el conferă subiectului un desen melodic descendent<sup>1</sup>:

Ex. 12  
Tema fugii (pedalier)



Strategia intrărilor tematice ale *Fugii sulle pedale* confirmă și ea opțiunea intervalică regăsită la nivel microstructural, în plan melodic și armonic, pe întreg parcursul piesei. Astfel, vom descoperi aceeași asociere de cvartă mărită - cvartă perfectă și cvartă perfectă - cvartă perfectă ca piloni ai macrostructurii. Expoziția *Fugii* plasează intrările tematice pe sunetele do - fa# - si, prima repriză, pe sunetele mi - (sol) - sib - mib, iar înaintea reprizei finale și a reinstaurării lui do, regăsim și modelul adiționării de cvarte perfecte, sub forma intrărilor pe sib - mib - lab.

Ex. 13

|           |            |            |            |                  |
|-----------|------------|------------|------------|------------------|
|           |            | <u>mib</u> |            |                  |
|           | <u>si</u>  | <u>sib</u> | <u>lab</u> |                  |
|           | <u>fa#</u> | (sol)      | <u>mib</u> |                  |
| <u>do</u> |            | <u>mi</u>  | <u>sib</u> | episod <u>do</u> |
| -----     |            |            |            |                  |
| 6 / 5     |            | 6 / 5      |            | 5 / 5            |

<sup>1</sup> Modificarea operată de către compozitor pe conturul temei se datorează unui motiv cât se poate de obiectiv: ambitusul pedalierului ajunge de regulă doar până la nota re 1 (una dintre excepțiile întâlnite la noi în țară fiind marea orgă din Sibiu, ce ajunge până la nota sol 1). Modelarea temei la pedalier în funcție de acest element denotă faptul că Dan Voiculescu s-a documentat în prealabil asupra posibilităților și limitelor tehnice ale instrumentului pentru care a scris.

Prin reluarea, în *coda*, a enunțului melodico-armonic din debutul *Fantasiei*, autorul ne oferă posibilitatea interpretării dipticului ca un modern palindrom.

Ex. 14

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system shows a melodic line in the treble clef with a long slur over it, and a bass line with chords and a few notes. The second system continues the melodic line, marked with '(rit. molto...)' and 'lunga' above it. The piece ends with a double bar line and a 'p' dynamic marking. The date 'iulie 2009' is written at the bottom right of the second system.

În același timp însă, procedeul evocă preludiile de tinerețe ale lui Bach sau Buxtehude, ce promovau un model al Barocului timpuriu, în care preludiul nu era separat de fugă, iar la final se reluau ideile inițiale ale piesei. În consecință, coerența lucrării nu este asigurată doar de constrângerile de ordin morfologic (celulele intervalice alese), ci și de manevrele operate la nivelul sintaxei. Interacțiunea dintre cele două idiomi – Baroc și modern - impun o lectură ce activează o dublă interpretare; parcursul muzical al acestui opus târziu semnat de Dan Voiculescu nu este univoc, iar cele două niveluri ale textului se suprapun într-o armonioasă fuziune. Bivalența stilistică a piesei se reflectă și în tipul de gramatici utilizate la modelarea acestui opus inedit; dacă autorul aplică o gramatică tradițională pentru edificarea formei, pliiind discursul

pe o formulă a Barocului timpuriu, el recurge la o gramatică generativă pentru elaborarea conținutului. Cu această capodoperă, definită prin rafinament, eleganță, minuțiozitate a construcției, ce demonstrează totodată și o înaltă măiestrie a scriiturii organistice, Dan Voiculescu reactivează tipare vechi, prin intermediul unui limbaj armonic modern. Bivalența discursului său converge spre o plenitudine semantică ce pledează pentru fuziunea complexă de niveluri discursive ca soluție viabilă în creația contemporană.

### Bibliografie

- Caranica-Fulea, Mihaela, *Cu Dan Voiculescu despre școala lui Stockhausen*, în "Tribuna", Cluj, 16, nr.45 (829)/9.XII.1972
- Collins, Paul, *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 2005
- Cosma, Octavian Lazăr, *Universul muzicii românești*, Ed. Muzicală, București, 1995
- Cosma, Octavian Lazăr, *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani. Sintează istorică*, Ed. Universității Naționale de Muzică București, 2004
- Cosma, Viorel, *Muzicieni din România*. Lexicon, vol.IX, Ed. Muzicală, București, 2006
- László, Francisc, *O autoritate artistică și academică: Dan Voiculescu*, în Revista "Melos", București, I-III/2000
- Popovici, Doru, *Muzica românească contemporană*, Ed. Albatros, București, 1970
- Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Ed. Muzicală, București, 2002
- Țiplea Temeș, Bianca, *In memoriam Dan Voiculescu*, în Revista "Muzica", nr.4/2009, București.