

DINCOLO DE REGIONALISME ȘI NAȚIONALISME: CORNEL ȚĂRANU

Prof. univ. dr., dr.h.c. VALENTINA SANDU-DEDIU

Universitatea Națională de Muzică București

Valentina SANDU-DEDIU a absolvit muzicologia la actuala UNMB, unde a rămas din 1993 să predea istoria muzicii, muzicologie și stilistică. Este autoarea a peste 40 de studii și 300 de articole, a câtorva serii de emisiuni radiofonice, și a fondat în 2010 revista *Musicology Today*. A semnat volume publicate în România și Germania (*Rumänische Musiknach 1944*, Saarbrücken, 2006; *Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică* București 2010 / 2013; *Octave paralele*, București, 2014; *În căutarea consonanțelor*, București, 2017). A fost bursier al Wissenschaftskolleg zu Berlin, este rector al Colegiului Noua Europă, București. A primit premii ale Academiei Române și UCMR, iar în 2008 Premiul acordat de Peregrinus-Stiftung, Academia de Științe Berlin-Brandenburg.



REZUMAT

La fel ca cei mai mulți dintre colegii săi de generație (majoritatea bucureșteni), Țăranu a rămas consecvent un european, cu rădăcini bine înfipte în tradiții transilvănene sau enesciene care i-au colorat originalitatea cu nuanțe autohtone. Voi privi astfel, în asamblu, generația 60, mentorii săi și radicalizările tinerilor din această generație. Educația primită prin intermediul măștrilor români interbelici până la moștenirea enesciană și pașii hotărâți spre avangarda componistică postbelică – toate acestea se redescoperă în straturi bine sedimentate de cel care investighează compozițiile lui Țăranu. Pentru mine, important a fost să integrez această voce distinctă în corul compozitorilor români contemporani cu el, mulți dintre ei buni și trainici prieteni.

Cuvinte cheie: măștri interbelici, moștenirea enesciană, avangarda postbelică

Am scris în repetate rânduri, în dimensiuni foarte variate, pentru scopuri și audiențe diferite, texte despre istoriile muzicii românești postbelice. M-am concentrat, este adevărat, în special pe figurile compozitorilor bucureșteni (dintre care mulți mi-au fost profesori), iar acum, când mă uit în urmă, pentru a inventaria puținele rânduri scrise de mine despre Cornel Țăranu, îmi dau seama că există două motive. Pe unul, subiectiv, l-am explicat în paranteza de mai sus; celălalt, obiectiv, se datorează istoriilor României Mari în general, cu tendința de a

aduna informația importantă în capitală. În definitiv, aici se află instituțiile care radiază influență pentru toată țara, Academia Română și Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor fiind exemple semnificative, și ambele având filiale la Cluj, de altminteri.

În cercetările mele din cele trei decenii postsocialiste, în discuții și interviuri cu compozitori (și alți colegi, muzicologi sau interpreți), am avut uneori senzația unei distanțe reticente între unii muzicieni clujeni și unii bucureșteni: primii îi acuzau de „balcanisme” pe colegii din sud, iar aceștia de aroganță pe cei din nord. Pe de altă parte, toate sporadicele întâlniri cu Cornel Țăranu, prin săli bucureștene sau clujene, mi-au provocat admirația pentru o personalitate generoasă, aflată dincolo de rivalități geografice. De fapt, la fel ca cei mai mulți dintre colegii săi de generație, Țăranu a rămas consecvent un european, cu rădăcini bine înfipte în tradiții transilvănene sau enesciene care i-au colorat originalitatea cu nuanțe autohtone.

Pe aceste coordonate ale creației sale îmi propun să mă uit mai atentă. Aș porni chiar de la declarația limpede a muzicianului: „Primul meu profesor a fost Marțian Negrea, pe urmă Sigismund Toduță, oameni de mare valoare, și pe urmă am avut pleiada de prieteni bucureșteni. Eu nu sunt neapărat numai clujean, eu sunt deseori și în București, și prietenia cu câțiva din corifeii artei noastre contemporane, cum ar fi Vieru, Olah, Niculescu, Stroe, Marbé, Dan Constantinescu și alții, a însemnat foarte mult, și așa zice că ne-am dezvoltat împreună, și oarecum ajutându-ne unii pe ceilalți. Ceea ce astăzi nu se mai prea întâmplă în generațiile tinere.”¹

Generația '60: mentori și radicalizări

Încă de la începuturile sale componistice, în plină epocă a realismului socialist și a documentelor sovietice transportate riguros și restrictiv în viața muzicală românească², muzicianul clujean se apropie de colegii săi bucureșteni, de care îl leagă aceleași aspirații. Într-o lume închisă și izolată de vestul Europei, tinerii născuți în jur de 1930 și care debutează după moartea lui George Enescu absorb cu o forță extraordinară noutățile compoziției universale, care puteau răzbate destul de palid prin cortina de fier. Uniunea Compozitorilor cerea membrilor săi, în anii '50, muzici de masă mobilizatoare, accesibile, cu tematici desprinse din realitățile sociale precum industrializarea, colectivizarea și

¹ Cornel Țăranu, într-un interviu cu Marina Constantinescu (emisiunea *Nocturne*, TVR 1, 2011), citat de Ștefan Anghi, *Cornel Țăranu. Mărturisiri mozaicate, studii și eseuri*, Eikon, Cluj-Napoca, 2014, p.18. O referință asemănătoare la prietenii compozitori din București o regăsim în aceeași carte (p. 24), citând un alt articol din 2014, publicat în *Ziarul financiar*.

² Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944 și 2000*, Editura Muzicală, București, 2002.

electrificarea satelor (etc.), sau omagii directe către conducătorii zilei. Câțiva tineri educați la București și Cluj de profesori cu o statură profesională exemplară și creatori ai modernității interbelice – Mihail Jora, Mihail Andricu, Sigismund Toduță – caută însă cu totul altceva.

Pe Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Myriam Marbé, Dan Constantinescu, Aurel Stroe, Cornel Țăranu îi leagă aceleași interese pentru muzica nouă. Există, în interiorul acestui tânăr grup, o solidaritate pe care nu o vom mai întâlni la nici o altă generație a muzicii românești: sunt prezenți la toate audițiile lucrărilor vreunui coleg, pe care le discută apoi ore întregi; participă cu opinii unitare la cenele Uniunii (unde se prezenta în mare parte muzică românească, dar prin 1958 încep să fie auzite și câteva partituri moderne importante, de Alban Berg, Stravinski, Serghei Prokofiev); experimentează serialismul în formule inedite, în care membrii biroului de muzică simfonică să nu poate număra primele 12 sunete cromatice din partitură ș.a.m.d. Deocamdată, acești tineri sunt doar sporadic programați în viața de concert, sunt în schimb încurajați să-și consolideze raportul cu doctrina realismului socialist, aflată într-o oarecare liberalizare după moartea lui Stalin.

Trebuie însă remarcat faptul că toată această grupare nu reprezintă *global* o generație: alți compozitori de aceeași vârstă preferă o altă linie estetică, aceea post-enesciană în sensul unei moderații între vechi și nou, al echilibrului între tradiție simfonică universală (mai cu seamă franceză) și principii ale folclorului românesc. Este vorba de alt grup de compozitori valoroși (apreciat mai favorabil de conducerea Uniunii din acea epocă, adică de Ion Dumitrescu) – Pascal Bentoiu, Wilhelm Georg Berger, Nicolae Beloiu, Theodor Grigoriu, Dumitru Capoianu.

O specificare se impune aici: primul grup citat, acela al „modernului radical”, va genera mai degrabă urmași decât acesta, al „modernului moderat”¹, fie pentru că tinerele generații vor fi permanent atrase de experiment, de nou, fie pentru că ele vor trece pe la clasele de compoziție din Conservator ale unui Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Dan Constantinescu, Myriam Marbé – profesori timp de decenii ai catedrei de compoziție din București – sau a lui Cornel Țăranu de la Cluj.

Într-un portret realizat pentru revista *Muzica*, Vasile Herman surprinde cu acuratețe dubla apartenență stilistică a colegului său: Toduță (întruchipând continuarea mării tradiții a muzicii europene clasice în arhitecturi și polifonie) și Enescu (echivalent cu filonul liric în care se va înscrie muzica românească după 1960), fără a neglija studiul temeinic al contemporaneității și nici coloritul particular, original al lucrărilor sale.² Chiar și această dualitate a surselor îl leagă pe Cornel Țăranu de colegii bucureșteni mai sus numiți. Aceștia beneficiază la

¹ Folosesc aici conceptele aplicate de Hermann Danuser în *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, vol. VII, din *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber Verlag, Laaber, 1984.

² Vasile Herman, *Cornel Țăranu, Médaillon*, în „Muzica” 2/1981, pp. 42-48.

rândul lor de temeinică pregătire armonică și polifonică a lui Mihail Jora, pe filieră germană, și de deschiderea spre lumea franceză a lui Mihail Andricu. Din mărturiile discipolilor lor, acești trei mentori au exprimat – în grade și momente diferite – rezerve față de „avangardismul” tinerilor, de interesul lor pentru radicalitatea noului în compoziția mondială. Dar ei i-au înarmat totodată cu o solidă educație a scriiturii componistice, cu rigoarea detaliului, și le-au încurajat curiozitatea culturală interdisciplinară, enciclopedică.

Cornel Țăranu explică de altminteri într-un interviu năzuința sa pedagogică din perioada când lucra alături de Sigismund Toduță: pentru că la clasa maestrului nu se studia muzica de avangardă, mai tânărul său coleg avea grijă să echilibreze situația încurajând curiozitatea studenților săi spre muzici noi și oferindu-le astfel informații din zone prea puțin explorate: „sunt foști studenți, astăzi compozitori maturi, precum Péter Szeghő sau Adrian Pop. I-am avut, la cursul de armonie, și pe Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Dan Voiculescu, Hans Peter Türk și Gabriel Irányi. (...) Eram trecut de 30 de ani și veneam cu acest suflu nou pentru că studiasem cu Olivier Messiaen la Paris”¹.

Moștenirea enesciană

În ceea ce privește influența lui George Enescu, situațiile trebuie mult mai nuanțate. Așa cum s-a spus adeseori, Enescu nu a creat o școală de compoziție în timpul vieții, nici în sensul strict al transmisiei directe de informații de la profesor la elev, cum s-a întâmplat la Viena sub umbrela lui Arnold Schönberg, și nici într-un sens lărgit, de apartenență ideatică sau estetică.² După emigrarea sa la Paris și refuzul elegant dar ferm de a colabora cu autoritățile comuniste de la București, Enescu a dispărut câțiva ani de pe listele Uniunii Compozitorilor. Notorietatea sa mondială i-a făcut pe comuniști să se răzgândească, iar după moartea compozitorului, el a fost treptat și ireversibil transformat într-un simbol naționalist, alături de Mihai Eminescu pentru literatură și Constantin Brâncuși pentru artele vizuale.

Enorma bibliografie despre Enescu conține studii și volume semnate de compozitori precum Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Myriam Marbé, Adrian Rațiu, Cornel Țăranu³ sau Wilhelm Georg Berger, toate acestea pătrunzând în profunzimea gramaticii și stilului enescian. Preocuparea pentru ultimul opus,

¹ Intervi cu Ion Bogdan Ștefănescu din 2011, citat de Anghi, *Mărturisiri mozaicate...*, p. 52.

² Valentina Sandu-Dediu, *George Enescu, Posthumously Reviewed*, în „*Studia Musicologica*” 59/1-2, 2018, pp. 61-69.

³ A se vedea, de pildă, Cornel Țăranu, *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru literatură, București, 1969; *Enescu în lumina unei lucrări necunoscute: Strigoii*, în „*Muzica*”, I/1972; *Simfonia a V-a de Enescu*, în „*Muzica*”, IV/1973, pp. 20-24.

Simfonia de cameră (1954), de o modernitate singulară în muzica românească a acelei perioade, se justifică prin atitudinea tuturor acestor tineri ai anilor '60, care caută să fundamenteze o avangardă muzicală românească. Muzica lui Enescu se alătură astfel interesului pentru dodecafonismul școlii vieneze, serialismul lui Pierre Boulez și Karlheinz Stockhausen, pentru muzici semnate de Belá Bartók, Igor Stravinski, Paul Hindemith sau Olivier Messiaen. Asemenea nume nu sunt însă agreate de reprezentanții realismului socialist, care le consideră decadente și mistice; cu atât mai binevenită se dovedește a fi strategia de „acoperire” a tinerilor moderniști prin Enescu. Naționalismul comunist va agreea, desigur, descoperirea „sevei” folclorice din unele lucrări enesciene, și orice muzică revendicată (cu mai multă sau mai puțină îndreptățire) de la Enescu va fi binevenită.

Nu sunt numeroase, în fapt, continuările stilistice propriu-zise, și ele se vor datora, fapt notoriu, lui Pascal Bentoiu și lui Cornel Țăranu; cel din urmă se va adânci în reconstituirea și orchestrarea unor partituri lăsate în schiță ale lui George Enescu: *Caprice roumain* pentru vioară și orchestră și *Strigoi* după Eminescu.

Dacă răsfoim muzicologia românească postbelică, pare că una din tehnicile care ar fi marcat inconfundabil pe compozitorii moderniști, urmași ai lui Enescu, ar fi acea modalitate de integrare a folclorului în forme ale tradiției europene occidentale și de re-creare a sa „în caracter popular românesc”, exemplar realizată în *Sonata a III-a pentru vioară și pian* (1926). Prin subtilitatea preluării unor sugestii din tradițiile orale românești, acest tip de relație cu muzicile tradiționale care se revendică de la Enescu se deosebește radical de tipologia neoclasică a anilor '50-'60, conformă cu realismul socialist, care promova agresiv inspirația din folclor. Pe de altă parte, unii muzicieni – teoreticieni și interpreți – nu au ocolit exagerările în descrierea și redarea unui „specific național” al *Sonatei a III-a* de Enescu, în detrimentul contextului european în care a fost scrisă.

Un tip de scriitură ce a făcut într-adevăr școală, eterofonia, a fost analizat în creația enesciană unde, „deși disimulată într-o scriitură mai mult sau mai puțin tradițională, se instaurează pe alocuri ca mod specific de organizare”¹. Ideea combinării melosului modal sau al ritmului *parlando-rubato* cu polifonia a generat multiple variante de scriitură, în principal inspirate de dimensiunea obică a eterofoniei. Trăsătură definitorie pentru muzica românească de după 1960, textura eterofonică este de găsit în partituri semnate de Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Cornel Țăranu, Adrian Rațiu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Violeta Dinescu, Doina Rotaru, Adrian Iorgulescu, Liviu Dăncănu. Problematika se poate extinde prin cercetarea relației între unison și multivocalitate; concepțiile diferite ale acestor compozitori

¹ Ștefan Niculescu, *Eterofonia*, în „Studii de muzicologie” 5, Editura Muzicală, București, 1969, pp. 63-77. Trebuie remarcat că interesul autorului pentru eterofonie este stimulat nu numai de Enescu, ci și de considerațiile lui Pierre Boulez asupra eterofoniei din *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, Paris, 1963.

adaptează eterofonia la forma deschisă, la discursul multidirecțional, improvizație, includ calculul matematic sau aleatorismul empiric, sugestia grafică etc.

Principiul de construcție al melodiei enesciene – ce reconstruiește stileme tradiționale românești (fără să citeze propriu-zis melodii folclorice) – se regăsește de asemenea în ultimele decenii de muzică românească. În ipostaza sa de monodie, melodia poate deveni principala purtătoare a expresiei, iar inserțiile monodice provin de asemenea din moștenirea enesciană, așa cum o declară Cornel Țăranu, bunăoară, în legătură cu *Prolegomene II* pentru orchestră de coarde și pian (scrisă cu ocazia centenarului enescian, în 1982).¹

S-a vorbit de asemenea mult despre adaptarea sistemului ritmic *parlando-rubato* la sistemul metric apusean. Curgerea muzicii lui Enescu, stratificare complexă de linii eterofonice și ritmuri fluide, a fost asemănată cu genul folcloric al doinei românești, căruia îi este propriu lirismul contemplativ. O bună parte a muzicii românești postbelice moștenește această trăsătură contemplativă, pe care pare să o prefere incisivității ritmului *giusto* sau *aksak* (deși nici acestea nu sunt neglijate, pe linia inaugurată de Belá Bartók). Multe alte elemente stilistice enesciene se pot găsi în muzica generațiilor de compozitori ce l-au succedat, de la procedeul variațional la minuția în notație, în indicațiile componistice înscrise în partitură, și până la înglobarea citatelor din muzici enesciene în lucrări dedicate memoriei lui Enescu. Iată doar câteva exemple din muzicile scrise de Țăranu: *Simfonia Brevis* (1960-1961) parafrazează tema din *Simfonia I* de Enescu, *Sonata pentru flaut* (1960) evocă anumite contururi motivice din *Simfonia de cameră enesciană*, melodii ale flautelor din *Aulodica (Simfonia a II-a, 1975)* amintesc de melosul *Preludiului la unison* din *Suita I* de Enescu, în aceeași simfonie sunt de găsit și similitudini cu *Dixtuorul* enescian; două lucrări ale anului 2005 sunt programatic destinate lui Enescu (la 50 de ani de la moarte): *Rimemبرانزا* pentru orchestră (*in memoriam*) și *Simfonia da requiem*, pentru cor mixt și orchestră.²

În cele din urmă, asimilările aspectelor de limbaj enescian, vizibile în multe din partiturile succesivilor, sunt interesante pentru a găsi filiații într-o posibilă „școală” românească de compoziție. Dar mai semnificativă, prin actualitatea sa, este tocmai ideea sintezei: așa cum *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, „în caracter popular românesc”, demonstra posibilități de fuziune a microtoniei viorii cu temperarea pianului, a ritmului liber cu cel metric, a improvizației din culturi orale cu construcția din arta savantă europeană³, în moduri similare au încercat unii compozitori români postbelici să grefeze un anume ton românesc pe curentele avangardei occidentale.

¹ V. Ruxandra Arzoiu, *Dialog cu compozitorul Cornel Țăranu*, în „Muzica” 2/1994, pp. 153-156.

² V. Ștefan Angi, *Variatatea evocării ethosului enescian în compozițiile lui Cornel Țăranu*, în *Cornel Țăranu. Mărturisiri mozaicate, studii și eseuri*, pp.59-77.

³ v. Ștefan Niculescu, *George Enescu și a III-a sa Sonată pentru pian și vioară*, în: „Simpozion Enescu 1981”, edit. de Michaela Roșu, Editura Muzicală, București, 1984, pp.142-145.

Nici fuziunea între dodecafonic și „folcloric” nu este imposibilă, așa cum a demonstrat-o Cornel Țăranu în Sonata pentru pian *Ostinato* (1961). Seria ce stă la baza sonatei se divide în trei tronsoane melodice ce ar putea fi considerate drept formule modale¹, iar, cu toate că un pronunțat caracter webernian caracterizează conținutul muzicii, pe alocuri armonizarea sugerează aspecte eterofonice, unisoane, structuri ritmice inspirate din muzicile tradiționale. Mai târziu, „adâncirea gândirii mitice a lui Enescu, apariția demonismului în compozițiile târzii l-au inspirat pe Țăranu, orientându-l spre teme arhaice, până la dezvoltarea unor imagini noi muzicale asupra mitului Oedip.”² Firele simbolice și puterea de exemplu a mitului se dovedesc a fi semnificative pentru gândirea muzicală a lui Țăranu, în opera sa de cameră *Oreste-Oedipe* (1999-2001), în prelungirea *Oedipe*-ului enescian (1921-1931) și în vecinătatea *Orestiilor* (1973-1988) lui Aurel Stroe. Ineditul apare în ideea fuziunii între cele două figuri antice, „punerea față în față a două mituri fundamentale cu scopul ca să se explice reciproc și pe sine în semnificația sensurilor de altă dată, pentru noi viziuni de interpretare modernă muzicală.”³

Deși se revendică stilistic în prelungire enesciană, Cornel Țăranu mărturisește în muzica proprie o anumită asprime a expresiei ca trăsătură specific transilvană, neîntâlnită la Enescu – „un fel de precursor genial al tuturor tendințelor viitoare din muzica noastră, în special în zona nostalgică și onirică (...). Este unul din primii onirici, *avant-la-lettre*.”⁴ Detașarea de acea zonă nostalgică poate însemna uneori a scrie „muzici mai surâzătoare, mai ironice, mai grotești eventual”, pentru diversificarea unei palete expresive „care altminteri devine foarte plictisitoare cu toate piesele noastre *parlando-rubato*, 'miorițoase’.”⁵ Spațiul ardelean determină de altminteri o comuniune afectivă între anumiți compozitori (Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Cornel Țăranu), definită cât se poate de plastic de Anatol Vieru ca „tandrețe ascunsă sub colțuros”⁶.

Un compozitor român în corul avangardelor europene

Pentru Cornel Țăranu, impulsurile venite dinspre avangarda occidentală au fost la fel de importante. În anii deschiderii României spre Occident, imediat după venirea lui Nicolae Ceaușescu la putere, generația anilor '60 a putut, în fine, să călătorească, să cunoască muzicile și festivalurile europene. Au povestit mulți

¹ V. Dora Cojocaru, *A Field of Large Expressive Force. Folklore as Inspiration Source in Romanian Contemporary Music*, în „World New Music Magazine”, 9/1999, p. 54.

² Ștefan Anghi, *Varietatea evocării ethosului enescian în compozițiile lui Cornel Țăranu*, p. 60.

³ Ștefan Anghi, *Opera de cameră Oreste & Oedipe de Cornel Țăranu*, în *Mărturisiri mozaicate...*, p.152.

⁴ V. Oleg Garaz, *De vorbă cu compozitorul Cornel Țăranu*, în „Muzica” 2/ 1998, p. 91.

⁵ Idem, p. 94.

⁶ Anatol Vieru, *Portret Mihai Moldovan*, în „Muzica” 4/ 1987, pp. 17-19.

dintre colegii de generație ai lui Țăranu impactul pe care l-a avut această libertate de mișcare (care nu a durat mult, din păcate) asupra ideilor lor componistice. Și-au văzut în fine validat interesul pentru muzica nouă, interes privit cu o anume suspiciune de maeștrii lor de acasă și cu totală neîncredere de Uniunea Compozitorilor. Ajuns la Paris în 1966, Țăranu vizitează clasa Nadiei Boulanger, care-l interesează însă mai puțin (din pricina orientării tradiționaliste) decât cea a lui Olivier Messiaen. „Profitul meu muzical și profesional alături de Messiaen a fost cu totul deosebit, ca și frecventarea vieții muzicale pariziene, a concertelor, a prietenilor pe care mi i-am făcut acolo.”¹ Mărturisește mai departe că nu a putut scrie muzică la Paris, fiind într-un total absorbit de viața muzicală, permeabil la toate informațiile și sugestiile care năvăleau asupra lui. Cred că muzicologia românească mai are de investigat căile pe care s-a simțit influența uneori hotărâtoare a lui Messiaen în compoziția românească. Generații succesive au studiat timp de decenii, de pildă, în Conservatoarele românești, scriitura armonică inventată de Messiaen prin modurile cu transpoziție limitată.

O altă experiență – hotărâtoare pentru compozitorii generației lui Țăranu – este cea a Cursurilor internaționale de muzică nouă de la Darmstadt. Compozitorul clujean relatează experiențe sale de acolo, declarându-și afinitatea mai mult pentru colegii italieni, și mai puțin pentru Stockhausen. Acest festival de la Darmstadt lansase deja, în conjuncție cu *Toamna Varșoviană*, carierele unor tineri proveniți din estul Europei, precum Krzysztof Penderecki, György Ligeti (deja emigrat din Ungaria), György Kurtág ș.a. Pentru polonezi și unguri, circulația internațională fusese posibilă încă din anii '50, în consecință și inserarea lor în circuitele compoziției de avangardă. Românii au ajuns la Darmstadt (și în general în centrele muzicale occidentale) după jumătatea anilor '60, când conjunctura nu mai favorizează o adevărată lansare a lor în *mainstream*. Totuși, faptul că la Paris se coagulează o diasporă muzicală românească are un efect pozitiv: prestigioasa (pe atunci) editură Salabert acceptă să preia partituri a zece compozitori de origine română (unii dintre ei demult stabiliți în străinătate): Costin Cazaban, Marius Constant, Alexandru Hrisanide, Costin Mioreanu, Mihai Mitrea-Celarianu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Cornel Țăranu, Anatol Vieru.

Cornel Țăranu și-a interiorizat preferințele și afinitățile, s-a depărtat de ele, și a știut în deceniile care au urmat să-și configureze profilul pregnant, particular în compoziția românească. Educația primită prin intermediul maeștrilor români interbelici până la moștenirea enesciană și pașii hotărâți spre avangarda componistică postbelică – toate acestea se redescoperă în straturi bine sedimentate de cel care investighează compozițiile lui Țăranu. Limbajul său personal este centrat pe melodicitate fragmentată, scări modale cromatice, inserții melismatice din folclorul arhaic și plaje armonice ostinate. Nu lipsesc din opțiunile sale stilistice

¹ Cornel Țăranu, citat de Angi, în *Mărturisiri mozaicate...*, p. 31.

serialismul, improvizația controlată, muzica *fusion* și postmodernismul, și nici sensibilitatea controlului asupra vocii umane. Pentru mine, important a fost să integrez această voce distinctă în corul compozitorilor români contemporani cu el, mulți dintre ei buni și trainici prieteni.

Nu am îndrăznit niciodată, la rândul meu, să-mi imaginez că m-aș număra printre prietenii bucureșteni ai lui Cornel Țăranu. Dar bucuria senină pe care mi-a provocat-o fiecare întâlnire cu el, povestirile și spiritul său ironic, firescul glumelor cu subînțelesuri revine leitmotivic, de câte ori deschid cartea lui Ștefan Angi pe care am citat-o în textul de mai sus, cu următoarea dedicație a compozitorului, din care cei care îl cunosc îi vor saluta stilul inconfundabil: „Pentru Valentina. Valentine's day must be everyday.”

BIBLIOGRAFIE

- ANGI, Ștefan, Cornel Țăranu.** *Mărturisiri mozaicate, studii și eseuri*, Eikon, Cluj-Napoca, 2014.
- ARZOIU, Ruxandra,** *Dialog cu compozitorul Cornel Țăranu*, în „Muzica” 2/1994, pp. 153-156.
- COJOCARU, Dora,** *A Field of Large Expressive Force. Folklore as Inspiration Source in Romanian Contemporary Music*, în „World New Music Magazine”, 9/1999, pp. 52-57.
- DANUSER, Hermann,** *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, vol. VII din *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber Verlag, Laaber, 1984.
- GARAZ, Oleg,** *De vorbă cu compozitorul Cornel Țăranu*, în „Muzica” 2/ 1998, p. 91.
- HERMAN, Vasile,** *Cornel Țăranu, Médaillon*, în „Muzica” 2/1981, pp. 42-48.
- NICULESCU, Ștefan,** *Eterofonia*, în „Studii de muzicologie” 5, Editura Muzicală, București, 1969, pp. 63-77.
- NICULESCU, Ștefan,** *George Enescu și a III-a sa Sonată pentru pian și vioară*, în: „Simpozion Enescu 1981”, edit. de Michaela Roșu, Editura Muzicală, București, 1984, pp. 142-145.
- SANDU-DEDIU, Valentina,** *Muzica românească între 1944 și 2000*, Editura Muzicală, București, 2002.
- SANDU-DEDIU, Valentina,** *George Enescu, Posthumously Reviewed*, in „Studia Musicologica” 59/1-2, 2018, pp. 61-69.
- ȚĂRANU, Cornel,** *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru Literatură, București, 1969.
- ȚĂRANU, Cornel,** *Enescu în lumina unei lucrări necunoscute: Strigoi*, în „Muzica”, I/1972.
- ȚĂRANU, Cornel,** *Simfonia a V-a de Enescu*, în „Muzica”, IV/1973, pp. 20-24.
- VIERU, Anatol,** *Portret Mihai Moldovan*, în „Muzica” 4/ 1987, pp. 17-19.