

## Cornel Țăranu ou La leçon sur le contraste

Amalia SZÚCS-BLĂNARU<sup>1</sup>

**Abstract:** *Cornel Țăranu became history. Among the works he has left us are four piano miniatures composed in the 1960s. We have set out to analyse two of them, Contrast I-II, looking at the musical contrasts that are at the basis of the genesis of these two works. We are referring to the rhythmic, dynamic, tempo, register, texture and organization contrasts of the sound material. The results show that the two works can stand alongside any other piano composition of the universal creation of the second half of the 20th century.*

Key-words: *Cornel Țăranu, piano works, contrasts*

### 1. Cornel Țăranu - Le compositeur

Cornel Țăranu est devenu histoire. Cela semble irréel, car il y a des personnes que nous imaginons être éternellement présentes parmi nous. Un musicien complexe et complet dont le travail, qu'il s'agisse de composition, de direction ou d'enseignement, est caractérisé par l'excellence. En 1993, il est devenu membre correspondant de l'Académie roumaine et, depuis 2012, membre permanent. Dans la recommandation formulée par les académiciens Mihnea Gheorghiu et Răzvan Theodorescu, on peut lire : "*Le compositeur Cornel Țăranu est une personnalité aux multiples talents, reconnue au niveau national et international, avec une solide équipe de maîtres qui lui ont apporté une formation professionnelle exceptionnelle (Nadia Boulanger, Olivier Messiaen, György Ligeti), mais aussi un outil de travail et un laboratoire permanent d'autocontrôle (L'ensemble Ars Nova). Maître d'école et promoteur des orientations modernes de la composition, il mène une activité soutenue depuis 1957.*"<sup>2</sup> [trad.n.] (Angi 2014, 54)

---

<sup>1</sup> Școala Gimnazială „Vaskertes” Gheorgheni, SFAM (Société Française d'Analyse Musicale) [amaliablanaru@yahoo.fr](mailto:amaliablanaru@yahoo.fr)

<sup>2</sup> „Compozitorul Cornel Țăranu este o personalitate plurivalentă recunoscută în plan național și internațional, având la bază o solidă echipă de maeștrii care i-au asigurat o pregătire profesională excepțională (Sigismund Toduță, Nadia Boulanger, Olivier Messiaen, György Ligeti), dar și un instrument de lucru și un permanent laborator de autocontrol (formația Ars Nova). Formator de

Le compositeur a appartenu à la génération la plus importante de l'après-guerre qui s'est intéressée à la nouvelle musique. Son nom est honoré aux côtés d'Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Oláh et d'autres. *"Les sources étudiées par eux avec passion sont la modernité de George Enescu dans sa dernière œuvre (Symphonie de chambre, 1954), la musique de Bartók, Schönberg et ses disciples, Hindemith, Messiaen, Stravinsky (dans la mesure où il est possible le contacter avec leur partition, difficile à obtenir)."*<sup>3</sup> [trad.n.] (Sandu-Dediu 2020, 45)

Dans un entretien radiophonique réalisé en 2009 par Andra Ivănescu, Cornel Țăranu déclare : *"Si je n'étais pas compositeur, les autres activités n'existeraient même pas, la composition est donc la clé de mon activité."*<sup>4</sup> [trad.n.]

Ses œuvres, de 1951 (*String Trio* - première œuvre publiée) à *Cercar la nota* (2019-2020), couvrent une grande variété de genres musicaux, de l'opéra à la musique symphonique, en passant par la musique de chambre, les œuvres chorales et vocales, le piano et la musique de film. Cristina Vlad distingue trois périodes créatives (Vlad, 2013) :

- 1957-1963 - modalisme chromatique (première partie de la période sous l'influence de ses maîtres Marțian Negrea et Sigismund Toduță).
- 1963-1972 - modalisme post-Enescu combiné à la technique dodécaphonique (influence de Bartók, Enescu selon Țăranu lui-même).
- après 1972 - synthèse - maturité créative caractérisée par l'approche des thèmes lié à la danse, à l'amour et à la mort (fortement influencé par la poésie et la littérature de l'époque). „[...] vers 1975 une synthèse de mes styles a commencé, la phase sérielle est devenue de plus en plus modale et les éléments pointillistes se sont raréfiés, les aspérités se sont estompées”<sup>5</sup> [trad.n.] (Frățilă 2015).

Cette périodisation est nécessaire, mais elle fragmente l'évolution continue par l'enrichissement perpétuel du langage musical.

---

școală și promotor al direcțiilor moderne în compoziție, desfășoară o susținută activitate didactică, începând din anul 1957.”

<sup>3</sup> „Sursele studiate de ei cu pasiune sunt modernitatea lui George Enescu din ultima sa lucrare (Simfonia de cameră, 1954), muzica lui Bartók, Schönberg și discipolii săi, Hindemith, Messiaen, Stravinski (în măsura în care este posibil contactul cu partiturile acestora, dificil de procurat).”

<sup>4</sup> „Dacă n-aș fi compozitor, celelalte activități nici n-ar exista, deci compoziția este cheia activității mele.”

<sup>5</sup> „[...]prin 1975 a început o sinteză a stilurilor mele, faza serială a devenit tot mai modală iar elementele pointilliste s-au mai rarefiat, duritățile s-au estompat.”

## 2. Sur le contraste en musique. La méthode d'analyse

### 2.1. Le contraste en musique

Dans la musique, le principe du contraste se manifeste à la fois sur le plan morphologique et sur le plan syntaxique. À tous les paramètres quantifiables peuvent être associés des valeurs qui, par leur combinaison, créent un contraste. En voici quelques exemples :

1. Matériel sonore - tonal/modal, tonal/atonal, modal/atonal
2. Mélodie - continue/discontinue, registre aigu/grave, statique/évolutive
3. Rythme - proportionnel/valeur ajoutée
4. Mesure - homogène/hétérogène,
5. Tempo - lent/rapide
6. Dynamique - forte/piano
7. Timbre - chaud, velouté/aigu, strident
8. Harmonie - majeure/mineure

Le compositeur canadien Denis Lorrain (né en 1948, thèse de doctorat sous la direction de Iannis Xenakis) a formalisé et quantifié le contraste en musique. En outre, il a utilisé les résultats comme principe d'organisation de la forme musicale dans trois compositions. Il dit : „*Cependant, l'originalité d'une approche formalisée ne réside pas seulement dans le caractère rationnel et parfois systématique des processus musicaux, car ce caractère est partagé par toute la musique contemporaine, mais dans la tentative de parvenir à une réflexion abstraite sur les phénomènes musicaux et les diverses organisations qu'ils sont capables d'adopter, dans l'espoir de déboucher sur des modèles opérationnels généraux susceptibles d'applications musicales*”. (Lorrain, 1991)

Il propose un exemple qui a été appliqué dans son œuvre *Contra mortem*. En utilisant seulement deux valeurs pour deux paramètres (registre et intensité), il obtient quatre combinaisons qui peuvent être assemblées.

	Registre grave	Registre aigu
Piano	grave et piano	aigu et piano
forte	grave et forte	aigu et forte

Tableau 1. Les résultats de la combinaison de deux valeurs pour deux paramètres

En généralisant, en choisissant  $n$  paramètres et en conservant seulement deux valeurs pour chaque paramètre, nous obtenons un nombre égal à 2 à la puissance  $n$ .

$$N = 2^n$$

Fig. 1. La formule de calcul des combinaisons pour  $n$  paramètres.

Nous donnons un exemple concret pour le *Contraste I*, en considérant deux valeurs pour cinq paramètres : les registres mélodiques, la dynamique, la mesure, le rythme et le tempo. Cela donne un nombre de combinaisons  $N = 2^5 = 32$ . En d'autres termes, une unité musicale élémentaire (cellule, motif) à laquelle nous appliquons deux valeurs contrastées pour les cinq paramètres énumérés ci-dessus peut être écrite en 32 variations différentes.

## 2.2. La méthode d'analyse

Le chercheur doit procéder à une analyse scientifique d'un objet d'étude immatériel et éphémère. C'est pourquoi, dans l'analyse, la priorité est donnée à l'étude de la partition, en corrélation, bien sûr, avec le résultat sonore. C'est la partition qui contient des informations quantifiables. Dans ce qui suit, nous présentons la forme simplifiée de la méthode de travail créée pour s'adapter aux paramètres caractéristiques de nombreux styles musicaux (figure 1). "*L'originalité réside dans le choix de la manière de procéder. Pour chaque paramètre placé au niveau morphologique, respectivement pour chaque syntaxe, on peut concevoir des algorithmes alternatifs en fonction de l'affinité pour l'une ou l'autre méthode de la personne qui fait l'analyse*".<sup>6</sup> [trad.n.] (Szúcs-Blănaru 2018,136)

### MORFOLOGIA

MATERIALUL SONOR	MELODIA	RITMUL	METRUL	DINAMICA	TIMBRUL	TEXTURA	OSTINATO
---------------------	---------	--------	--------	----------	---------	---------	----------

### SINTAXELE

<i>MONODIA</i>	<i>OMOFONIA</i> <i>(ARMONIA)</i>	<i>POLIFONIA</i>	<i>HETEROFONIA</i>
----------------	-------------------------------------	------------------	--------------------

### FORMA

Fig. 2. Le schéma simplifié de la stratégie d'analyse

Nous suivrons ce schéma sans entrer dans les détails qui ne sont pas intéressants du point de vue de l'approche proposée.

<sup>6</sup> „Originalitatea constă alegerea modalității în care se parcurge. Pentru fiecare parametru plasat la primul nivel, respectiv pentru fiecare sintaxă putem realiza algoritmi alternativi în funcție de afinitatea pentru o metodă sau alta a celui care face analiza.”



The musical score for 'Contraste I - m. 1-8' is presented in two systems. The first system, marked 'Poco moderato', begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand with dynamics ranging from *f* to *mf*, and a bass line with dynamics *f* and *poco p*. The second system continues the piece with a more intense character, marked 'al f' and 'stridente', featuring dynamics up to *fff*. It includes complex rhythmic figures such as triplets and sixteenth-note runs, and a dynamic marking of 'mp dolce' at the end.

Fig. 4. Cornel Țăranu – « Contraste I - m. 1-8 »

La mélodie dérive de la composition de la première partie de la série. Les dyades chromatiques sol $\sharp$ -sol, do-si, do $\sharp$ -re, si $\flat$ -la, mi-fa formeront des cellules sujettes à variation. Une façon est d'inverser les intervalles, qui deviennent ainsi des septième ou des neuvième (figure 5), une autre est de les réunir en mini-clusters (figure 6), ou de les répéter obstinément (figure 7). La succession des changements a un caractère de contraste plutôt que de développement.

The musical score for 'Contraste I - m. 9-12' is presented in two systems. The first system, marked 'ff', features a treble clef and a 3/4 time signature. It includes a melody in the right hand with dynamics *ff* and a bass line with dynamics *ff*. The second system continues the piece with a more intense character, marked 'ff', featuring complex rhythmic figures such as triplets and sixteenth-note runs, and a dynamic marking of 'ff'.

Fig.5. « Cornel Țăranu - Contraste I - m. 9-12 »

This musical score for Figure 6 consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and triplets, marked with accents and a 'p' dynamic. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets. A dashed line above the treble staff indicates an octave transposition (8va). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Fig.6. Cornel Țăranu – “Contraste I - m. 25-29”

This musical score for Figure 7 consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked with accents and a 'p' dynamic. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. A 'tempo fermo' marking is present above the treble staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Fig. 7. Cornel Țăranu – “Contraste I - m. 50-54”

Le rythme est également influencé par la composition de la série. Les changements mélodiques vont de pair avec les changements rythmiques et déterminent ensemble l'articulation de la forme (figures 8 et 9).

This musical score for Figure 8 consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked with accents and a 'quasi fff' dynamic. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Fig. 8. Cornel Țăranu – « Contraste I - m. 73-76 »

This musical score for Figure 9 consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and triplets, marked with accents and a 'p' dynamic. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets. A dashed line above the treble staff indicates an octave transposition (8va). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Fig. 9. « Cornel Țăranu - Contraste I - m. 97-101

Le mètre est adapté au rythme et change fréquemment. Voici l'inventaire des mesures dans l'ordre de leur apparition :  $\frac{3}{4}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{8}{8}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{8}{8}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{16}{8}$   $\frac{16}{8}$   $\frac{16}{8}$   $\frac{8}{8}$   $\frac{16}{8}$   $\frac{16}{8}$   $\frac{16}{8}$   $\frac{8}{8}$   $\frac{8}{8}$ . Rien que dans les huit premières mesures, nous avons sept types de mesures. Dans la première moitié de l'œuvre, les changements restent fréquents, ce n'est que dans la seconde moitié que l'on assiste à une stabilisation progressive. Ainsi, dans les mesures 92-107, 113-130, 137-146 et 157-187, le mètre reste stable.

Les dynamiques s'étendent sur toute la gamme de *pp* à *fff* et sont également accompagnées d'indications telles que *dolce*, *stridente*, *furioso*, *più tranquillo*, *mordente*, *malinconico*, *involto ma scintillante*, *martellato* et autres. Dans certaines sections, les changements se succèdent en contrastes étroits (**figure 10**), tandis que dans d'autres, la dynamique est statique dans la mesure du possible.

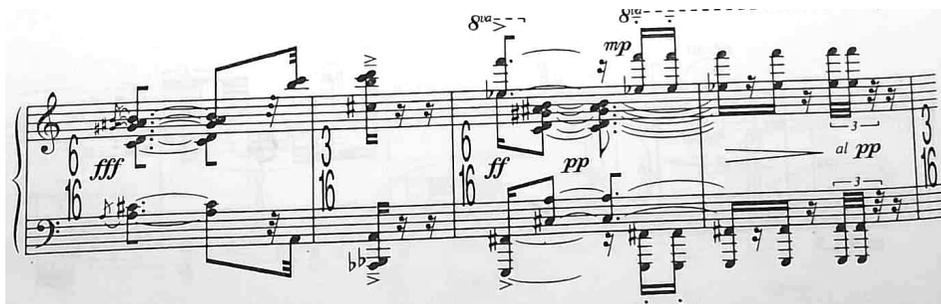


Fig. 10. Cornel Țăranu - *Contraste I* - m. 65-68

Les changements de timbres accompagnent les changements de dynamiques, mais il y a aussi des changements dus au mode d'attaque ou au pédale.

La texture change de densité horizontale en changeant de rythme ou d'écriture (**figure 11**). La densité verticale change par endroits avec des clusters sporadiques, à l'exception des mesures 82-87 où nous n'avons que des clusters (**figure 12**).

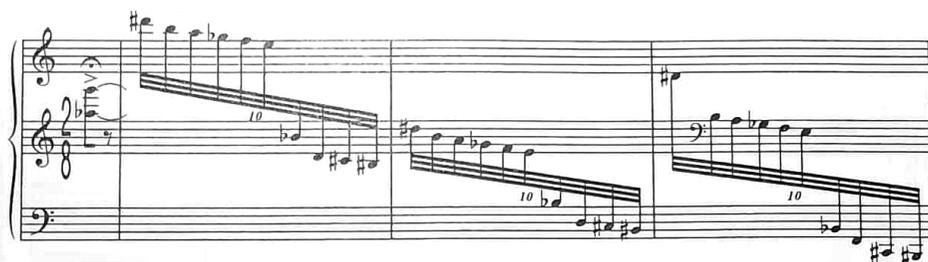


Fig. 11. "Cornel Țăranu - Contraste I - m. 131-134"

Fig. 12. "Cornel Țăranu - Contraste I - m. 81-85"

Les changements d'écriture et de rythme nous amènent à établir les articulations de la forme.

La vérification de la syntaxe est un défi. Nous ne sommes évidemment pas en présence d'une monophonie, l'écriture pianistique l'exclut. L'harmonie, dans ce cas, n'est pas génératrice d'homophonie, c'est une harmonie inhérente à l'écriture, situation typique de la musique sérielle.

Dans certaines sections, nous trouvons une polyphonie superposée, comme dans les mesures 9-21 où le mouvement contraire des deux plans sonores peut être assimilé à la superposition d'un plan sonore avec son inversion approximative. Une autre variante de polyphonie apparaît entre les mesures 30 et 47. De même, dans la section allant de la mesure 155 à la mesure 184, quatre plans sonores distincts sont conduits. Cependant, cette dernière section peut également être interprétée comme une allusion hétérophonique.

Il s'agit d'un thème avec variations. La structure est présentée dans le **Tableau 2**. Il est évident que chaque variation se distingue par son contraste avec celles qui la précèdent ou la suivent. Le passage d'une section à l'autre est marqué par une pause.

Mé- sures	1 - 8	9 - 29	30 -46	47 -62	63 -91	92 -112	113 -136	137 -154	155-188
	Tema	Var. I	Var. II	Var. III	Var. IV	Var. V	Var. VI	Var. VII	Coda (Toccata )

Tableau 2. *Cornel Țăranu – « Contraste I - la structure »*

VARIATION I est une variation rythmique du thème. Elle se fragmente en cellules de 2 à 3 sons en mouvement contraire, isochronique et séparées par des pauses. Les séquences chromatiques sont inversées et deviennent des septièmes ou des neuvièmes. Ce n'est qu'à la fin de la section (les mesures 22-29) que les mini-clusters réapparaissent, mais en alternance.

VARIATION II mène le contraste dynamique. Si le thème et la première variation étaient dans des nuances fortes (*f*, *ff*, *fff*), celle-ci commence en *mp dolce*. Le mode d'attaque est un legato unificateur. Des durées plus courtes apparaissent par opposition aux notes tenues.

VARIATION III est écrite en mouvement isochrone, continue et sans changement dynamique. La deuxième phrase est accélérée en réduisant la durée des notes. Toute la section est un ostinato varié.

Dans la VARIATION IV la texture se densifie, des clusters apparaissent. Les dynamiques alternent de manière contrastée. Un contraste de registres apparaît également. Dans les mesures 67-68, 77 et 79-81, les plans sonores "fuient" vers les registres extrêmes du piano.

VARIATION V est une descente de l'extrême aigu vers l'extrême bas, interrompue ici et là par des sauts à l'extrême opposée.

VARIATION VI va en sens inverse, du registre médian vers le registre aigu du piano par des sauts de mini-clusters dans une écriture proche de la toccata, avant de "glisser" finalement de façon vertigineuse dans le registre inférieur. Cette section contraste avec les précédentes par l'absence totale d'indication de dynamique.

VARIATION VII apporte une expansion sur deux niveaux. D'une part, les durées sont les plus longues et, d'autre part, les distances entre les sons du groupe augmentent également. Contrairement à la section précédente, il s'agit ici d'un mouvement d'expansion, d'un déplacement des plans sonores vers les extrêmes.

CODA (TOCCATA) vient en contraste dynamique avec la variation précédente. Sur l'écriture de la toccata se superpose, à partir de la mesure 162, la série initiale du thème. La conclusion est brève, la série initiale en durées courtes suivie du

climax avec des clusters en *fff* suivis d'un glissando descendant couvrant tout le clavier.

À propos de *Contraste II*, Valentina Sandu-Dediu affirme qu'"il présente des concepts similaires aux techniques de langage de Messiaen, traitant la série dans une organisation sonore plus libre par rapport au traitement sériel de *Contraste I*"<sup>8</sup> [trad.n.] (Angi 2014, 229). Cristina Vlad démontre également la similitude entre la série de *Contraste II* et celle du *Livre d'orgue* composé par Olivier Messiaen.

Dans la perspective que nous proposons pour l'analyse des deux œuvres, nous voyons une continuité entre celle analysée ci-dessus et cette deuxième partie du cycle. Il y a cependant quelques différences qui méritent d'être soulignées. Le compositeur utilise des permutations des sons du tricolore chromatique. L'œuvre est plus clairement polyphonique, d'une manière libre, presque improvisée. La technique de composition est plutôt axée sur le développement. Dans les deux pièces, le compositeur a exploré le contraste dans tous les paramètres

#### 4. Conclusions

*„La création pour piano solo du compositeur Cornel Țăranu ne reflète qu'une facette de son impact sur la musique moderne, mais offre à l'interprète la possibilité de mettre à l'épreuve ses compétences et ses sensibilités en se confrontant à un complexe d'éléments musicaux divergents.”*<sup>9</sup> [trad.n.] (Angi 2014, 229)

Oscillant entre rigueur et improvisation et faisant preuve d'une grande imagination dans l'utilisation de la technique variationnelle, Cornel Țăranu a créé ces miniatures pianistiques d'une valeur indéniable et qui méritent d'être jouées plus souvent. Fondé sur une structure de thème à variations qui renvoient à une approche néoclassique de la forme, mais traité de manière originale, avec l'utilisation de formules sérielles et un traitement presque modal, *Contraste I-II* constitue une contribution originale à la littérature pianistique d'avant-garde. Les résultats démontrent que les deux œuvres analysées peuvent rivaliser avec n'importe quelle autre composition pour piano de la seconde moitié du XXe siècle.

---

<sup>8</sup> „prezintă concepții similare cu tehnici de limbaj ale lui Messiaen, prelucrând seriile într-o organizare sonoră mai liberă față de prelucrarea serială din *Contraste I*”

<sup>9</sup> „Creația compozitorului Cornel Țăranu pentru pian solo reflectă doar o fațetă a impactului său asupra muzicii moderne, dar oferă interpretului posibilitatea de a-și provoca abilitățile și sensibilitatea prin confruntarea cu un complex de elemente muzicale divergente.”

## References

- Anghel, Irinel. 2018. *Orientări, Direcții, Curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. București: Editura Eikon.
- Angi, Ștefan. 2014. *Cornel Țăranu. Mărturii mozaicat, studii și eseuri*. Cluj-Napoca: Editura Eikon.
- Sandu-Dediu, Valentina et Nicolae Gheorghiuță (coord.). 2020. *Noi istorii ale muzicii românești*. București: Editura Muzicală.
- Szúcs-Blănaru, Amalia. 2018. *György Ligeti. O privire în universul sonor sau Matematici pe claviatură*. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica.
- Țăranu, Cornel. 2008. *Piano music*. Cluj-Napoca: Editura Arpeggione.  
\*\*\* <https://www.corneltaranu.com/selection-of-works> (accessé 19.08.2023)
- Frățilă, Andra. 2015. „De vorbă cu Cornel Țăranu.” *Revista Muzica* nr. 6/2015: 3-15  
<https://ucmr.org.ro/Texte/RV-6-2015-1-AFratila-De-vorba-cu-CTaranu.pdf>  
(accesed 5.09.2023)
- Vlad, Cristina. 2013 *Elements of Traditional Folk Music and Serialism in the Piano Music of Cornel Țăranu* <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1065&context=musicstudent> (accessé 24.09.2023)
- Lorrain, Denis. 1991. *Le contraste bien mesuré*.  
<http://perso.numericable.fr/~lordenis/Articles/French/Contraste.pdf>  
*Interface*, vol. 20, n° 3-4, (accessé 24.08.2023)