

# VASILE HERMAN. DOUĂ RECVIEMURI

Dr. ELENA DANIELA BOANCĂ

Academia de Muzică "Gheorghe Dima" Cluj-Napoca

**Elena BOANCĂ** (n. 1978), muzicolog, cadru didactic asociat la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, disciplinele estetică muzicală și muzicologie. Bibliotecar. Bursa specială "Sigismund Toduță" pentru compozitori și muzicologi (2000). Masterat în sinteze muzicologice cu o lucrare despre creația lui Sigismund Toduță (2004). Premiul I la Concursul de analiză muzicală contemporană, Cluj-Napoca, 2011. Doctorat științific în muzică, ramura muzicologie (2013), sub îndrumarea compozitorului academician prof. univ. Cornel Țăranu (lucrare despre creația și muzicologia compozitorului clujean Vasile Herman). Articole și studii publicate în *Lucrări de muzicologie*, *Muzica*, *Intermezzo*. Colaborări la Radio Cluj. Interesată de creația compozitorilor români (în special clujeni) și estetică muzicală.



## REZUMAT

Cu fiecare creație, compozitorul Vasile Herman găsește oportunități pentru afirmarea muzicii românești în context european. Sub aparenta antinomie din titlurile celor două lucrări de gen se ascunde intenția de exprimare a identității culturale, realizată prin procedee componistice care devin idiomatice. *Recviemul trac* și cel *profan*, concepute în primul deceniu al secolului al XXI-lea, readuc în discuție ritualuri de trecere din tradiția românilor. Prin resuscitarea și valorificarea stratului vechi al culturii orale, Herman vizează autenticitatea și specificul spațiului mioritic. Acestea se conjugă cu un limbaj perfect încadrat în epoca sa, care însă este cel mai adesea justificat ca fiind o extensie a valorilor folclorului. Astfel, melodică, ritmică, modalitățile de conturare a discursului, dar și orchestrația, sunt chemate ca sub o aparență modernă să recreeze o atmosferă ancestrală, un ethos care definește identitatea zonei noastre geografice, oferind în același timp premisele înscrierii acestei muzici în sfera de interes a culturii universale.

**Cuvinte cheie:** muzică românească, Vasile Herman, recviem, ritual de trecere, moștenire folclorică, strat ancestral, folclor viu, identitate culturală, ethos, arheologie muzicală.

Creația compozitorului clujean Vasile Herman, încă insuficient cunoscută și valorificată, oferă cercetătorului interesat numeroase teme de meditație și analiză. Din corpusul mare al lucrărilor sale am selectat pentru discuție două, reunite prin tematica lor și nu numai. Piesele aparțin ultimei perioade de creație și

poartă numele *Recviem trac* (finalizată în 2002) și *Recviem profan* (finalizată în 2008). Este momentul deplinei maturități creatoare, în care stilul personal este clar stabilit, cu o tendință de reevaluare a moștenirii culturale străvechi a românilor, ceea ce se poate numi „perioada dacismelor”. Gândirea componistică matură, specifică în cazul lui Herman celei de-a doua perioade de creație (1970-1990), este marcată și îmbogățită ulterior de o preocupare serioasă pentru descoperirea unui nivel ancestral al culturii române, evidențiată în creație prin utilizarea unor cuvinte, texte, fragmente presupuse a fi aparținut vocabularului vechilor locuitori ai teritoriului românesc și prin apelul la anumite intonații, sonorități, ritmuri cu valoare de arhetip.

Sensibilizarea polului ideal al câmpului estetic prin apelul la termenul „recviem” se particularizează datorită alăturării noțiunilor „trac” și respectiv „profan”. Astfel, recviemul nu va fi ceea ce am putea aștepta în mod ideal, ci va scoate la lumină un potențial ascuns, accidentul sau inerentul substanței (Kant). Oximoronul implicat în fiecare din cele două titluri dă naștere unor aparente antinomii, atâta timp cât percepem noțiunea de „recviem” în sensul ei tradițional, ca pe un gen muzical cu rădăcini cultice, legat mai mult sau mai puțin de trăirea religioasă. În cazurile luate în discuție însă, intenția compozitorului este alta. Recviemul este privit mai degrabă ca ritual de înmormântare sau de trecere, fără altă trimitere la genul clasic (în sensul larg al termenului). Herman nu este singular în acest tip de abordare, dimpotrivă, muzica românească beneficiază, în special după 1990, de o largă varietate de recviemuri pliate pe spiritul românesc<sup>1</sup>, unele dintre ele creând legătura cu parastasul ortodox, altele având ca suport ideatic diferite momente rituale legate de moarte<sup>2</sup>. Herman este însă printre puținii compozitori care se apropie de acest gen de două ori pe parcursul creației sale. În trecut fie amintit, acest tablou ar putea fi întregit de cantata *Epigrafuri* (2002) pe texte dacice traduse (cu tentă funebră) și de ultima lucrare a compozitorului clujean, finalizată cu foarte puțin timp înainte de trecerea sa din această lume, o *Threnia* pentru vioară, violoncel și două grupe de percuție. În ultimul caz însă, asocierea cu zona ritualică este sublimată.

Se poate susține că această perspectivă face parte din încercarea de exprimare a identității naționale în context universal. Herman vorbește în scrierile sale teoretice despre tendința compozitorilor români din secolul XX de a micșora diferențele sau întârzierea față de muzica apuseană. Aceasta se manifestă prin „recuperarea” genurilor muzicale consacrate: inițial într-un stil mai puțin original,

---

<sup>1</sup> Din acest punct de vedere, demersul de față se justifică prin intenția de recuperare a celor două lucrări. Muzicologia românească se bucură de o prezentare consistentă a recviemului românesc, realizată de compozitorul Adrian Pop. Creațiile lui Herman însă, apărute ulterior, au rămas deocamdată necunoscute.

<sup>2</sup> Adrian Pop, *Recviemul românesc*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004.

cu influențe postromantice (în general în prima jumătate a secolului XX), apoi (în special din a doua jumătate a secolului XX) găsind soluții pentru o exprimare personală. Cele două etape sunt denumite în scrierile lui Herman „compensare” și „afirmare”<sup>1</sup>. Afirmarea muzicii românești în plan internațional se realizează în principiu prin conștientizarea identității naționale și valorificarea potențialului specific, prin integrarea elementului autohton în concepția europeană. Tendința majorității compozitorilor români de la Enescu încoace este aceea de a selecta din zona folclorului unele trăsături considerate specifice și de a le plia pe genurile și formele muzicii culte. În cazul lui Vasile Herman este mai mult decât o deprindere izvorâtă din înțelegerea rațională. Pornind de la intenția de a regăsi date definitorii ale culturii orale, compozitorul clujean dedică aproximativ zece ani cercetării în profunzime a folclorului. Face acest lucru cu convingerea că va obține ceva mai mult decât colegii săi de generație, compozitori români care la rândul lor apelau la această sursă. Rezultatele nu sunt comunicate decât sub formă indirectă, ele transpar la nivelul creației și pot fi regăsite parțial ca sugestii în cadrul scrierilor teoretice, dar muzicianul clujean este convins că „a forat mai adânc” și a extras esențele. Este modul în care Herman trăiește cultura și în ultimă instanță aceasta este identitatea sa.

Abordarea analitică a celor două recviemuri ne oferă încă un prilej de a ne apropia de gândirea compozitorului clujean, sesizând câteva detalii care au devenit idiomatice în creația sa.

Un prim aspect caracteristic este dat de alegerea textelor pentru lucrările sale. Suportul ideatic pentru transpunerea muzicală îl oferă în cazul *Recviemului trac* un colaj realizat de compozitor. Selecția versurilor are în vedere intenția de a sublinia identitatea românilor prin valorificarea fondului ancestral al culturii orale. Studiul teoretic *Vechime și identitate în muzica tradițională românească*, redactat de Herman în 2007, ne oferă sugestii cu privire la modul în care se poate aprecia vechimea unui text folcloric, între alte considerente fiind și acela al sincretismului păgân-creștin. Alături de simbolurile obișnuite legate de moarte, cum ar fi pământul negru, întunericul, biserica, florile de pe mormânt, apare o trimitere la stâlpii care se așezau în trecut la capătul mormântului, sau la marea care desparte lumea aceasta de cealaltă, ceea ce ne îndreptățește să credem că textele aparțin unui strat folcloric străvechi, în care se îmbină simbolurile creștine cu cele precreștine. De asemenea, sonoritatea este apropiată de aceea a unei incantații extrasă din același strat magic ancestral.

---

<sup>1</sup> Vasile Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Editura Muzicală, 1977.

I. *Tu du-mi-te, du-te*  
*Tot din stâlp în stâlp*  
*Din mormânt mormânt*  
*Nici nu te tămâie*  
*Nici nu te comând.*  
*Tu du-mi-te, du-te*  
*Prin negre-ntunerici*  
*Prin sfinte biserici*  
*Odor la mormânt*  
*Sub negru pământ...*  
*Prin negre-ntunerici*  
*Prin sfinte biserici*  
*Tu du-mi-te, du-te...*

II. *Suflet despărțit*  
*De multe mâhnit*  
*Pleacă și se duce*  
*Marea o ajunge*  
*Marea în cea parte*  
*Ce lumea-mi desparte.*  
*Vine marea mare*  
*Vine în turbare*  
*Unde se aduce*  
*Lumea s-o îmbrace*  
*Marea în cea parte*  
*Ce lumea-mi desparte*  
*Marea fără nume*  
*L-ailaltă lume.*  
*Acolo tu vei afla*  
*Spre îndestularea ta*  
*Flori tu vei culege*  
*Și doru-ți va trece.*

III. *De azi înainte*  
*Tu să-mi fii părinte*  
*Pământ, pământ...*  
*Tu du-mi-te, du-te,*  
*Pe cărări bătute*  
*Prin negre-ntunerici*  
*Prin sfinte biserici.*

Prin aliterația vocalei "u" pe unele fragmente de text, caracterul misterios, chiar lugubru, este accentuat. (*Tu du-mi-te, du-te/ Pe cărări bătute...*) Pentru a sublinia ideea de incantație, compozitorul va încredința partea vocală a recviemului său unui singur solist, bariton. Utilizarea acestui text vorbește în mod explicit despre intenția lui Herman de a resuscita și a transfera în zona valorii estetice date ale culturii orale. Lucrarea muzicală se conturează pe trei secțiuni corespunzătoare textului folcloric.

Cel de-al doilea recviem va porni de la textele unor bocete, exprimând în prima fază revolta față de situația tristă a morții, spre deosebire de primul în care era o notă de consolare. Aici însă, așa cum este tradiția, cei rămași în urmă se ceartă cu moartea, cea responsabilă pentru dispariția celui drag. Pentru o redare cât mai autentică, Herman va implica aici un ansamblu de femei, șase „bocitoare”, grupate câte două pe trei voci.

Cel de-al doilea recviem va porni de la textele unor bocete, exprimând în prima fază revolta față de situația tristă a morții, spre deosebire de primul în care era o notă de consolare. Aici însă, așa cum este tradiția, cei rămași în urmă se ceartă cu moartea, cea responsabilă pentru dispariția celui drag. Pentru o redare cât mai autentică, Herman va implica aici un ansamblu de femei, șase „bocitoare”, grupate câte două pe trei voci.

I. Arde-mi-te-ar focul, lume,  
Din trei părți cu lemne verzi  
Și de-o parte cu uscate  
Dacă-n tine n-avem parte  
Numai de străinătate.  
Sărmană inima mea  
Nu te jelui așa  
Că nu-i trăi cât lumea  
Că- itrăi o zi, ori două  
Și te-i topi ca o rouă.

II. Foaie verde de trei flori  
Un' ți-a fost moarte să mori?  
În bătaia vântului,  
La cetina bradului.  
De jelit cin' te-a jelit?  
Păsările-au ciripit.  
De scăldat cin' te-a scăldat?  
Ploile când au plouat  
Pe mine că m-au scăldat.  
Lumânarea cin' ți-a pus?  
Soarele când a fost sus.  
De-ngropat cin' te-a-ngropat?  
Trei brazi mari s-au răsturnat  
Pe mine m-au îngropat.  
Fluierașul un' l-ai pus?  
În craca bradului sus  
Și când vântul mi-o bătea  
Fluierașul mi-o cânta.

Fiecare secțiune muzicală corespunzătoare textului folcloric este precedată de câte un fragment instrumental intitulat *Triumful amintirilor*. Rezultă astfel patru părți.

Pentru că *recviemul* este unul profan, aspectele religioase sunt vag aduse în discuție, în schimb sunt accentuate cele legate de tradițiile românilor: cearta cu moartea urmată de consolare și speranța unei treceri timpurii pentru cel ce a rămas în viață, interesul pentru ceea ce se petrece de acum înainte cu cel plecat, integrarea în natură unde toate elementele conlucrează pentru bunăstarea sa, importanța bradului în cadrul ritualului sau prezența fluierului. Înrudirea tematică a acestui text cu unele variante ale baladei *Miorița* este evidentă.

Cele două fragmente folclorice oferă pentru Vasile Herman premisele unei abordări muzicale care devine, în cazul său, definitorie.

În primul rând este vorba despre interesul pentru obținerea unui ethos specific, deja observat pe parcursul creației sale și care este rezultatul exprimării identității în context european. Ansamblul instrumental utilizat în fiecare dintre cele două cazuri este astfel conceput încât să contribuie la redarea unei sonorități cât mai apropiate de atmosfera satului românesc: coarde (vioară, violă, violoncel; în cazul *Recviemului trac* și o harpă), instrumente de suflat din lemn (flaut și clarinet pentru *Recviemul trac*; două capuri de flaut și un flaut piccolo pentru *Recviemul profan*). Componenta cea mai diversificată este în ambele cazuri aceea a percuțiilor. Herman implică pentru fiecare lucrare câte două grupe de percuție, incluzând

acele instrumente care contribuie la sublinierea identității spațiului carpatic: toaca de lemn, fluiere păstorești, clopote și tălăngi. Prin utilizarea acestora se reliefează și se valorifică anumite sonorități pe care Herman le-a păstrat în memoria sa încă din copilărie. Amintirile sale, ambientul și cântecele reținute în subconștient din perioada vacanțelor la bunici, la țară, constituie un fond pe care se pliază gândirea creatoare și sunt o sursă de inspirație. Este motivul pentru care multe momente din muzica lui Herman creează ascultătorului impresia reconfortantă de a fi „acasă”, acel „recognoscibil” în care constă adesea succesul la public al unei lucrări moderne:

„Uneori, seara, stăteam pe buza dealului, iar jos, în vale, printre ierburile înalte, se auzeau frânturi de cântec ale oamenilor care mai erau la muncă, triluri de păsări, tălăngi de vite și, în același timp, ca un ecou, baterea coasei pe un ic de metal, fundal de o sonoritate deosebită și pitorească. Dacă mai adaug că peste toate acestea se suprapunea dangătul clopotului care anunța vecernia, aș putea spune că eram martorul unei adevărate simfonii a amurgului. Alteori, răsunau peste sat cântece de înmormântare, de nuntă sau pentru diferite ritualuri, slujba de la biserică, utrenia, paraclisul – sonorități topite în creuzetul sufletului meu. Ulterior, sublimate în compozițiile de maturitate, s-au transformat în lucrări cameral-simfonice în care percuția aduce un freamăt ce conferă cameralului valență simfonică. Zgomotele satului, înregistrate în subconștient, m-au determinat să utilizez mult în compoziție, după anii '60, timpanii, tobele, gongurile și alte instrumente care evocau ambianța în care m-am format”<sup>1</sup>.

Această multitudine de sonorități a fost evidențiată în lucrarea *Hestia*, o simfonie pentru instrumente de percuție.

De punctat în cazul orchestrației recviemurilor un nou contrast între aparență și esență: *Recviemul profan* debutează în dangăt de clopote (deci face un transfer spre o epocă a creștinismului) iar *Recviemul trac* utilizează preponderent toaca. Prin urmare avem noi aluzii la sincretismul dintre păgânism și creștinism specific zonei carpatice.

Alături de sonoritatea deosebită obținută prin combinațiile timbrale, un element emblematic în creația lui Herman este melodică. Bazată pe utilizarea unor celule cu număr redus de sunete, melodia, de respirație scurtă, împrumută din nou date ale cântecului folcloric, ca semn al identității zonale. Herman afirmă în scrierile sale că „în folclorul nostru și, mai ales în cel al copiilor, prevalează oligocordiile, fapt ce situează multe exemple de cântare autohtonă în sfera arhaicului sau ancestralului”<sup>2</sup>. Între cele mai folosite formule melodice în creația compozitorului clujean se

---

<sup>1</sup> Radu Constantinescu, *Vasile Herman: De la timbala la pianul de concert*, în: „Ziarul Financiar”, 7.IV.2006.

<sup>2</sup> Vasile Herman, *Vechime și identitate în muzica tradițională românească. Preliminarii 2 la o estetică a folclorului muzical românesc*, f. ed., Cluj-Napoca, 2007, p.11.

remarcă oscilațiile de secunde, tricordurile hemitonice sau anhemitonice, tritonurile și tetracordurile, dar și structurile cromatice întoarse. Modul în care înțelege să valorifice aceste elemente ține și de această dată de o viziune stilistică personală, dictată de intenția de a integra creațiile sale originale în circuitul european. Astfel, formulele intonaționale de bază vor apărea adesea pe un ambitus lărgit, obținut prin deplasarea unuia sau a mai multor sunete în altă octavă. De aici, o frecvență mare a septimelor, nonelor, octavelor mărite și micșorate care dă o aparență contemporană discursului muzical. În același timp, formulele intonaționale stau la baza conturării armonice, dând naștere unor suprapuneri de secunde-septime, secunde-cvarte sau acorduri de cvarte.

În prima parte a *Recviemului trac*, alături de tricordul hemitonic și de oscilația de secundă, este valorificat tritonul de cvartă mărită-secundă mică *fa#-do-si* (în sens descendent). O formulă intonațională devenită idiomatice pentru Herman, extrasă din folclor, dar întâlnită și în muzica cultă a secolului XX. Ea poate fi circumscrisă unui mod cu transpoziție limitată al lui Messiaen sau unei scări modale de tonuri și semitonuri întâlnite și în folclor.

**Exemplul 1:** *Recviemul trac*, partea I, mm. 14-16

Exemplul de mai sus ne oferă oportunitatea de a puncta încă un aspect definitoriu pentru creația lui Herman. Este vorba despre principiul variației continue care constă în metamorfozarea permanentă a micilor formule

intonaționale și ritmice, prin transpuneri ale unor sunete, interpolări de sunete noi, augmentări și diminuții. În opinia lui Herman, aceste transformări nu afectează profilul de bază al formulelor utilizate, ele păstrându-și identitatea și recunosibilitatea. Principiul variației continue se raportează nu numai la scriitura melodică și ritmică, ci este în multe situații generator de formă. Prin utilizarea celulelor intonaționale se asigură unitatea materialului, coerența sa și chiar unele contururi ciclice, dar există și posibilitatea implicării unor forme de tip invențiune sau a unor structuri de lanț.

În cazul *Recviemului trac*, intervalele de secundă și cvartă care compun una dintre formulele melodice de bază vor apărea în diferite ipostaze. De remarcat în acest sens economia de mijloace, dar și potențialul pe care această structură îl are.

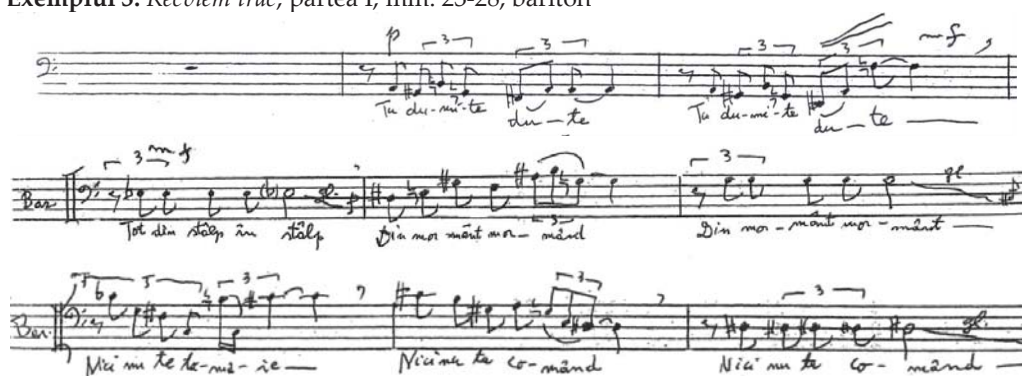
**Exemplul 2:** *Recviem trac*, ms. 41-43, *campanella*



Inversarea sunetelor în cadrul formulelor melodice (fie ele tricorduri, tetracorduri sau altele) este unul dintre procedeele favorite. Poate fi observat în exemplul de mai sus, dar și în cele care urmează.

În ceea ce privește scriitura pentru voci (bariton în cazul *Recviemului trac* și ansamblu de femei în cazul *Recviemului profan*), Herman rămâne credincios unui principiu care are în vedere respectarea prozodiei și a intonației vorbirii, în special în cazul vocii soliste. De aici va rezulta un tip de linie vocală apropiată uneori de ideea de *Sprechgesang*, cu momente în care se renunță total la sunetul cântat în favoarea celui vorbit. În rest, ritmica se pliază pe aceea a vorbirii obișnuite, iar intervalica subliniază intonația acesteia, în plus adăugându-se fragmente de recitativ preluate din stilul doinit.

**Exemplul 3:** *Recviem trac*, partea I, mm. 23-28, bariton



În fragmentul de mai sus, extras din *Recviemul trac*, se poate observa cum finalurile de vers sunt reluate sub formă de recitativ *recto tono*, o nouă trăsătură specifică lui Herman prin care se face trimitere la moștenirea orală a culturii noastre.

În cazul ansamblului de „bocitoare” din *Recviemul profan* se preferă o scriitură heterofonică întreruptă pe alocuri de fragmente vorbite. Aici este vorba despre o tratare heterofonică obișnuită, cu mici oscilații ale unora dintre voci.

**Exemplul 4:** *Recviem profan*, partea a II-a, mm. 30-32

The image shows a musical score for six vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, and Alto. Each part has two staves. The lyrics are: "Nu - mai de stră - i - nă - ta - te stră - i - nă - ta - te". The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score illustrates heterophony, with each voice part having its own melodic line that varies slightly from the others, creating a rich, layered sound.

Aceasta însă nu este neapărat o caracteristică definitivă a stilului lui Herman. În general, creația acestuia este marcată de predilecția pentru un tip de heterofonie care devine amprentă personală și anume suprapunerea unei melodii cu variantele sale augmentate și diminuate ritmic, de unde rezultă o țesătură sonoră în care detaliul se estompează în favoarea impresiei de ansamblu. O variantă și mai elaborată de heterofonie observăm în fragmentul următor din *Recviemul trac*, unde textura sonoră este compusă din variații ritmice și melodice ale unor celule (Exemplul 5).

Și pentru că Herman vorbea despre amintirile sale, ne întrebăm care este rostul celor două secțiuni instrumentale în cadrul *Recviemului profan* și mai ales de ce acest titlu: *Triumful amintirilor*. Dacă prima dintre cele două părți are un caracter așezat, conținând elemente extrase din stilul doinit, fragmente melismatice, scurte recitative *recto tono*, dangăte de clopot și unde se pot detecta cu ușurință câteva

dintre formulele intonaționale preferate de Herman, (Exemplul 6), în cea de-a doua ne surprinde un *allegro giocoso* cu ritmuri *giusto* și melodică specifică folclorului copiilor (un nou contrast, de această dată față de atmosfera sobră pe care o subînțelegem în cazul unui recviem sau ritual de trecere). De asemenea, se detașează o melodie cu ritmică de dans. Cele două structuri, individualizate melodic și ritmic, se întrețes și se suprapun în mai multe variante.

**Exemplul 5:** *Recviem trac*, partea a II-a, mm. 30-33.

**Exemplul 6:** *Recviem profan*, partea I, mm. 9-11

Musical score for 'Recviem profan' (part I, mm. 9-11). The score includes staves for Fl. 1, Fl. 2, Gong, Tam, Vln., Vla., and Vc. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines with various ornaments and articulations.

**Exemplul 7:** *Recviem profan*, partea a III-a, mm. 23-27.

Musical score for 'Recviem profan' (part III, mm. 23-27). The score includes staves for Fl. 1, Fl. 2, P-ti, Legni, Maracas, Vln., Vla., and Vc. The music features a prominent pizzicato section for the strings and a rhythmic pattern for the percussion.

Acest dialog al melodiilor pline de viață este urmat de un segment ce reia tematica și atmosfera primei părți a lucrării, caracterul doinit și formulele intonaționale utilizate inițial. Finalul secțiunii se realizează prin alternarea celor două tipuri de scriitură: cea din folclorul copiilor și cea din cântecul lung românesc.

Explicația pentru introducerea acestor segmente muzicale este dată de însuși titlul lor, precum și de contextul în care se presupune că se încadrează lucrarea: tristețea și plânsul specifice acestui moment sunt întrerupte de amintiri legate de cel plecat, duioase sau vesele, ceea ce moartea nu-i poate răpi celui rămas în viață. De aceea, în confruntarea cu acest dușman care poate părea mai puternic decât omul, se poate vorbi despre un triumf al amintirii, despre frumusețea care rămâne și care reprezintă suma momentelor valoroase trăite și păstrate în memorie, redată de Herman în mod simbolic prin cele trei coordonate: jocul copilăros, dansul vesel plin de viață și cântecul lung nostalgic.

În realizarea acestor momente compozitorul exploatează potențialul timbral al instrumentelor alese, de la gongurile care redau dangățul clopotelor bisericii la sonoritățile de aulos ale flautelor, de la sunetul cantabil al coardelor la efectele speciale de tip *tremolo* rapid sau lent, *vibrato*, *pizzicato* sau *frullato* și *slap* pentru suflători.

În concluzie, cred că prin abordarea acestor lucrări putem răspunde la câteva întrebări:

De ce recviem? Cel mai probabil din intenția de aliniere a muzicii românești la valorile celei culte universale.

De recviem atipic, profan sau trac? Ca o manifestare a identității culturale în context european.

De ce două recviemuri? Probabil că Herman a dorit să valorifice cât mai mult din potențialul tradițiilor românești, de fiecare dată abordând altă fațetă a acestora, pentru a vedea și a demonstra viabilitatea lor într-un context al muzicii culte. Este vorba despre elementul arhetipal, stratul ancestral al folclorului, potențat în *Recviemul trac*, versus folclorul viu, specificul satului românesc pe care Herman l-a cunoscut și l-a asimilat, redat în *Recviemul profan*. Modalitățile de conturare a discursului muzical vor fi diferențiate în funcție de cele două perspective propuse.

De ce în primul deceniu al mileniului al treilea? Este epoca în care la Cluj s-a manifestat un interes în această direcție, prin cercetarea compozitorului Adrian Pop cu privire la recviemul românesc. La acea dată Herman nu avea scrisă nicio lucrare de gen, și este posibil să fi fost provocat de acest demers teoretic pentru a crea. Știm că Herman a compus unele dintre lucrările sale determinat fiind de unele documentări personale, ca o consecință firească a aprofundării unor tematici la nivel teoretic. Dacă și scrierile altor muzicieni l-au impulsivat în a crea, acest lucru este cu atât mai interesant. În mod indiscutabil însă, cele două recviemuri sunt concepute aproximativ în aceeași perioadă în care muzicianul clujean a scos la iveală studiul teoretic *Vechime și identitate în muzica tradițională românească*.

*Preliminarii 2 la o estetică a folclorului muzical românesc* (2007), dovedind o dată în plus legătura indestructibilă între vocația de creator și aceea de muzicolog.

De ce un „triumf al amintirii” în acest context trist? Pentru că amintirea este ceea ce nu poate fi atins de moarte, este ceea ce rămâne.

Cum? Prin apelul la ceea ce Herman numea „arheologie muzicală”, adică forarea în adâncime a folclorului românesc și descoperirea unor date esențializate, extragerea și implicarea acestora în creație garantând, în opinia sa, tocmai identitatea culturală.

Prin utilizarea unor texte care aparțin stratului străvechi păgâno-creștin.

Prin conturarea unui limbaj care devine amprentă personală, sau idiom, în care prevalează oligocordiile, formulele melodice preferențiale tratate după principii prestabilite (variație continuă, ruperi de registru, interpolări de sunete), citate, structuri heterofonice (diferențiate în funcție de vechimea stratului folcloric), elemente specifice stilului doinit dar și celui de dans ori aparținând folclorului copiilor, toate acestea încununate de o componentă timbrală care generează un ethos deosebit, asigurând individualitatea și originalitatea discursului muzical.

## **BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ**

**CONSTANTINESCU, Radu**, *Vasile Herman: De la timbala la pianul de concert*, in: „Ziarul Financiar”, 7 aprilie, 2006

**HERMAN, Vasile**, *Vechime și identitate în muzica tradițională românească. Preliminarii 2 la o estetică a folclorului muzical românesc*, n.p., Cluj-Napoca, 2007

**HERMAN, Vasile**, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Editura Muzicală, București, 1977

**POP, Adrian**, *Recviemul românesc*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004