

LIRICA STĂNESCIANĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR CORNEL ȚĂRANU ȘI DAN VOICULESCU

STANESCU'S LYRICS IN THE CREATION OF COMPOSERS
CORNEL ȚĂRANU AND DAN VOICULESCU

PAVEL GAMURARI,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.3.087.061:781.61

Articolul este dedicat analizei unor cicluri de lieduri scrise de Cornel Țăranu și Dan Voiculescu, doi reprezentanți remarcabili ai școlii componistice românești, pe versurile poetului Nichita Stănescu. Autorul se oprește asupra aspectelor componistice, a limbajului muzical-stilistic și a altor aspecte ce țin de conceptualizarea și transpunerea în muzică a operei stănesciene. Sunt analizate ciclurile „Cântece fără dragoste”, „Cântece fără răspuns” și „Cântece întrerupte” de C. Țăranu și ciclul din „Trei lieduri” de D. Voiculescu. Concluziile se referă la originalitatea și polivalența abordărilor componistice ce surprind conținuturile de esență filozofică, profund lirice ale verbului stănescian.

Cuvinte-cheie: Nichita Stănescu, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, lirică poetică, lied, cântec

The article is dedicated to the analysis of cycles of lieds written by Cornel Țăranu and Dan Voiculescu, two remarkable representatives of the Romanian composition school, on the lyrics of Nichita Stănescu. The author focuses on the compositional aspects, the musical-stylistic language and other aspects related to the conceptualization and transposition into music of Stănescu's poetry. The cycles „Songs without Love”, „Songs without Answer” and „Interrupted Songs” by C. Țăranu and the cycle from „Three Lieds” by D. Voiculescu are analyzed. The conclusions refer to the originality and versatility of the compositional approaches that capture the contents of philosophical, deeply lyrical essence of Stănescu's verb.

Keywords: Nichita Stănescu, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, poetic lyric, lied, song

Introducere. Nichita Stănescu a avut o influență notabilă asupra muzicii românești contemporane, iar poezia sa a inspirat o întreagă generație de compozitori din a doua jumătate a secolului XX, care au fost atrași în mod constant de universul său poetic, semnând lucrări ce se încadrează în diverse orientări stilistice, pentru diverse componente interpretative, de diferite genuri, ce pot fi delimitate într-un „grup” distinct în cadrul componisticii românești.

În căutarea punctelor de intersecție primordiale dintre poetica stănesciană și expresiile sonore ale acesteia, este necesară determinarea „punctului esențial”, reprezentat — în opinia noastră — de însăși viziunea poetului asupra cuvântului și a sunetului, expusă în unul din interviurile sale: „...în ceea ce privește poezia, cuvântul este numai materialul poeziei, culoarea este numai materialul picturii, linia numai materialul desenului, sunetul numai materialul cântecului” [1]. Punerea „pe picior de egalitate” a cuvântului cu sunetul, servește drept **reper componistic central**, în care are loc joncțiunea universului său poetic, cu stilistica și limbajul muzical adoptat în raport cu acesta. Din această perspectivă, a unității genuine a binomului Cuvânt-Sunet, putem trata „din interior” numeroasele corespondențe compozițional-structurale, ce le denotă poemele lui N. Stănescu în raport cu paradigmele și genurile artei muzicale. Această supoziție este confirmată și de tratarea cuvintelor drept „spații sonore”, după cum mărturisește poetul în același interviu: „Prefer nopți îndelungi să gândesc versuri și după aceea, să le dictez soției mele, brusc. De ce? Pentru că Guttenberg a repezit toate cuvintele pe un plan, or, cuvintele sunt în spațiu. Exact ca Niels Bohr, care a desenat schema atomului pe un plan, dar atomul este în spațiu. Cuvintele sunt spațializate, ele nu sunt ca acestea, moarte (arătând spre o carte, i.e. — din cărți — n.n.), ele sunt „vii”, între mine și tine (...), ele au viață, ele sunt spuse, se spațializează și sunt receptate” [idem]. Or, spațialitatea este una din proprietățile primordiale ale muzicii, ca artă ce se desfășoară pe

dimensiunea timp-spațiu. Nu este întâmplător, după părerea noastră, faptul, că în creația lui N. Stănescu abundă poeme cu denumirea de „cântec” (*Cântec singur; C. de primăvară, C. de dragoste pe marginea mării; C. la drumul mare; C. de iarnă; C. de lume; C. fără răspuns, C. de trei; C. nesocotit ș.a.*). Poetul adoptă, și la acest nivel noțional-genuistic, tratarea metalingvistică a termenului, care, pe plan poetic, creează o anumită „spațialitate” emotiv-semantică și nu trimite neapărat la dimensiunea muzicală a termenului. Dacă ar fi să transpunem din „limba poezică” nichitiană, *Cântecele* sale reprezintă stări, fără a reprezenta expresia directă a acestora.

Cornel Țăranu și Dan Voiculescu sunt doi dintre cei mai renumiți compozitori români contemporani ce s-au aplecat spre lirica marelui poet, oferindu-ne propriile viziuni asupra poemelor sale, exprimate în cicluri de lieduri. În cele ce urmează, vom urmări cele mai importante particularități muzical-stilistice și conceptuale ale acestora.

Lirica stănesciană reflectată în creația lui Cornel Țăranu.

Cornel Țăranu, unul din cei mai renumiți compozitori români, s-a inspirat pe întreg parcursul său creator din poezia românească, semnând lucrări pe versurile unor numeroși poeți, printre care Nicolae Labiș, Lucian Blaga, Ana Blandiana, Cezar Baltag ș.a., în mod special fiind atras de ermetismul și cromatica limbajului poetic al lui Nichita Stănescu. Cornel Țăranu a urmărit drumul poetic al scriitorului încă de la apariția acestuia pe firmamentul poetic românesc, însă, după propria mărturie, s-a apropiat de el relativ târziu, când, sub impresia teribilului *Autoportret* nichitian („Eu nu sunt altceva decât/ o pată de sânge,/care vorbește”), a scris ciclul de lieduri *Cântece fără dragoste* pentru bariton, pian și cvartet de coarde (I versiune — 1978–1980; a II-a versiune — 1983, pentru recitator și trombon). Cea mai mare parte a versurilor din acest ciclu sunt preluate din volumul *Epica Magna* (1978), volum de deplină maturitate a poetului, numit de el însuși (în pagina de gardă a cărții) „o iliada de Nichita Stănescu”, în care sunt abordate imagini de natură conflictuală, bazate pe motivul luptei — o luptă a conștiinței pentru descifrarea semnelor, a sensurilor fundamentale ale existenței, pentru structurarea lor în dimensiune ontologică. Este interesant de urmărit modalitățile de abordare muzicală a textului de factură laconică, pe care le-am putea atribui stilisticii aleatorice — compozitorul adoptă același stil laconic al exprimării, utilizând o paletă destul de restrânsă a mijloacelor de expresie muzicală, în care fiecare element capătă semnificații multiple. Limbajul puternic cromatizat, ce denotă anumite influențe folclorice, „fiind supus unei prolifere organizare-improvizație în contextul aleatorismului” [2], exprimă ideea antitetice a frământărilor și luptelor interioare în căutarea unor sensuri ascunse ale existenței umane, pendulând și alternând între stări deseori contradictorii.

În cea de-a doua versiune a acestei creații, apărută în 1983, după moartea poetului, compozitorul schimbă ecuația interpretativă, resimțind necesitatea includerii unui declamator. Discursul muzical este preluat de declamator (interpretat de un actor) și trombon, compozitorul punând în acest mod accentul pe componenta timbrală, ca reflectare a unor două „voci” participante la discursul gnoseologic. Expresivitatea acestora, de esență metaforică, este adusă la o treaptă oarecum extremă, în ce privește stilistica compozițională și interpretativă: actorul-orator declamă „cântând” sau aproape cântând, în timp ce trombonul apare ca o versiune bizară, și, totodată, tragică, a vocii umane.

Astfel, în ambele versiuni ale acestei lucrări, timbrul are rolul de a transmite mesajul esențial al verbului nichitian, compozitorul realizând o îngemănare organică voce-instrument, tratând vocea umană ca pe un instrument de mare sensibilitate și expresivitate, pe care o reliefează prin orchestrații și timbralități foarte bine echilibrate, elaborate, iar, pe de alta, tratează instrumentul ca pe o voce umană, antrenându-l într-un discurs imaginativ, inteligent, vibrant.

Rămânând fidel naturii sale artistice „fundamental tragice” (după aprecierea muzicologului clujean Elena Maria Șorban), compozitorul apelează la disimularea acestui plan, prin valențe ludice atribuite discursului său componistic. Suportul poetic reprezintă un colaj de versuri și proză nichitiană,

în care regăsim și rânduri din cele *11 Elegii*, una din culmile gândirii și vizionarismului poetic al lui N. Stănescu.

Și în ciclul de lieduri *Cântece fără răspuns* (pentru bas, recitator, clarinet, cvartet de coarde și pian cu percuție ad libitum), apărut în 1988, deja după moartea poetului, compozitorul păstrează în linii mari aceeași paradigmă ideatică compozițional-interpretativă — recitatorul declamând strofele unui *Cântec* înaintea fiecărui demers vocal, pentru a contopi ambele discursuri în ultimul cântec, desprins din eseul nichitian în proză *Către Titu*: „Adevărata tăcere nu este aceea când se întrerupe muzica. Sau când se rupe în două zgomotul. Adevărata tăcere este numai acea tăcere când ți se întâmplă, dacă ți se întâmplă, să ascuți sufletul tău îndrăgostit de altcineva decât de tine însuși. Ce măreție! Ce justificare a dreptului de a exista!”. Măreția luminoasă a acestui ultim mesaj poetic al ciclului (care prezintă în debut momente dramatice, tensionate), racordată la discursul componistic de mare expresivitate, are, conform propriei caracterizări a compozitorului, un rol cathartic: „O muzică aspră, (...) încearcă să sugereze trecerea de la sfâșiere către un catharsis, în care poetul se transformă în stea. Este, cred, și destinul lui Nichita: o stea luminoasă pe cerul culturii românești” [3]. Conform aprecierii muzicologului Cristina Pascu, „partitura răspunde exigențelor dodecafonismului (...) cu aluzii la intonațiile de bocet sau cântec lung” [2]. Așadar, prin acest concept sonor de natură abstractizantă, compozitorul reușește să atingă „necuvântul” stănescian, realizând „un melanj între metafora stănesciană și sintaxa muzicală” [idem]. În mod special cercetătoarea accentuează, că „ecuația acestor lieduri rezidă în măiestria prin care este realizat transferul textului, al simbolisticii acestuia și al emoțiilor în planul evenimentelor muzicale; este acea simbiotică interpătrundere între vocalitate și instrumentalitate, Cornel Țăranu realizând o amplă deschidere în ambele sensuri” [idem].

Aspectul ritmic al acestei creații este deosebit de interesant, pentru el fiind caracteristică instabilitatea agogică, ce rezultă din corelarea text-melodie și se constituie după principiul îmbinării contradictorii de natură obiectiv-subiectivă a acestora: astfel, urmând traiectoria concretă, obiectivă a prozodiei, compozitorul se exprimă în linii melodice sinuoase, elastice, instabile, de natură psalmodică. „În ceea ce privește ritmica utilizată, — arată muzicologul Dora Cojocaru, cu referire la această creație, — surprindem continua corelare a elementelor de giusto-silabic cu cele de parlando-rubato. Aceasta se realizează aproape în permanență prin scriitura quasi-liberă, dar măsurată. De aici rezultă o mare bogăție a raporturilor ritmice. (...) Gramatica ritmului este un exemplu de mare rafinament componistic și o consecință a preocupărilor compozitorilor români contemporani pentru realizarea unor limbaje care să sintetizeze elemente făcând parte din sisteme ritmice diferite”, apreciază autoarea [4, p.19].

Tematica de dragoste, prezentă în ambele cicluri, este prezentată, însă, în manieră diferită, în ce privește atmosfera, starea indusă de conținutul poetic: în Cântece fără dragoste, este sesizată aproape fizic singurătatea, lipsită de căldură emotivă, de iubire umane, discursul muzical fiind sumbru și tensionat: „Și ce singurătate/ să fii orb pe lumina zilei, —/ și surd, ce singurătate/ în toiul cântecului” (Hieroglifa). În cel de-al doilea ciclu analizat, Cântece fără răspuns, este evocat chipul diafan și luminos al iubitei, „frumoasă ca umbra unei idei”, „era frumoasă ca umbra unui gând/ Între ape, numai ea era pământ” (Evocare).

Este interesant că Dora Cojocaru încadrează ciclurile în cauză în specia genuistică a cantatei de cameră, arătând că muzicalitatea specifică acestora este pusă de către compozitor într-o lumină specială, prin „maniera de înveșmântare ritmico-melodică (...) alteori declamația devine atât de necesară, încât aproape în fiecare cantată se impune transformarea vocalizei în recitare, sau apariția unui orator specializat, care își realizează ștима aproape cântând” [idem, p.13]. Totodată, autoarea remarcă importanța principiului variațional în construirea discursului.

Un alt ciclu de lieduri pe versurile stănesciene este intitulat *Cântece întrerupte*, a fost dedicat compozitorului Dan Constantinescu și a fost scris în 1993, deja după schimbările care au avut loc în România după 1989 și care au marcat în diferite moduri întreaga creație componistică românească.

Totuși, prin acest ciclu, compozitorul Cornel Țăranu a rămas fidel propriilor concepții componistice, dând dovadă de consecvență în realizarea crezului său artistic. Astfel, „observăm o vădită continuitate și consecvență ce străbate filonic liedurile”, după cum observă Cristina Pascu [2, p.13]. Acest fapt este confirmat chiar de către compozitor în unul din interviurile sale realizate de muzicologul Oleg Garaz, publicat în 1998. Întrebat, ce ar putea spune despre propria creație în perioada cuprinsă între anii 1990–1997, compozitorul a remarcat, că „din punct de vedere al limbajului, al gramaticii muzicale există puține transformări. Poate că în unele lucrări apare o anumită simplificare, o anumită clarificare, o anumită dorință de sinteză. Limbajul este mai puțin abstract în anumite piese” [5, p.91]. Simplificarea limbajului componistic poate fi sesizată, — în calitate de excepție, totuși, — și în acest ciclu vocal, în special în ultimul lied, ce „aparține unei alte „zodii” stilistice”. În general, însă, cercetătoarea conchide, că „liedurile se prezintă într-o ipostază de intensă abstractizare, relevă un limbaj muzical ermetic, guvernat de frecvente momente impenetrabile sub aspectul parametrilor muzicali” [2, p.13].

În urma analizelor și sintezelor asupra acestor creații ale lui Cornel Țăranu pe versuri stănesciene, remarcăm în primul rând originalitatea și profunzimea abordărilor componistice, ce denotă contopirea planurilor poetic și sonor într-un tot întreg, într-un discurs complementar, ermetic, ce explorează universul iubirii umane, printre meandrele spiritului uman, în depărtări abisale, însă, în același timp, extrem de apropiate, exprimate atât de sugestiv, prin versul marelui poet: „O răsai, răsai, răsai/ Pe infernul meu, un rai/ O rămâi, rămâi, rămâi/ Palma bate-mi-o în cui/ Pe crucea de carne/ Când lumea adoarme” (*Dezîmblînzirea*).

Deloc întâmplătoare este preferința poetului pentru denumirile de *Cântec*, — unul din reperatele ce unește aceste trei cicluri vocale (ce conțin mai multe versuri cu această denumire). Poetul folosește denumirea de *Cântec* pentru a descrie stări launtrice de cele mai diverse nuanțe și facturi. Mai mult, — cercetătorul C. Tuchilă arată, că pentru el, *Cântecul* este un mod de „atingere” a lumii, iar din această perspectivă, „Nichita Stănescu este un poet orfic în înțelesul cel mai profund al cuvântului. Un poet al esenței orfice. *Cântecul* este modul particular de *atingere* a lumii așa cum văzul rămâne posibilitate afirmată de a da naștere experienței de cunoaștere” [6, p.2]. Această abordare a operei stănesciene își găsește o reflectare de mare expresivitate artistică în liedurile scrise pe versurile poetului de compozitorul Cornel Țăranu. O dovadă în acest sens este faptul că ciclul *Cântece fără răspuns* se încheie cu liedul *Orfeu in memoriam Nichita* [7].

Prin caracterul complex al abordărilor componistice, limbajul muzical abstractizant, tratarea originală a vocii și instrumentului, a îmbinărilor text-muzică, ș.a., cele trei cicluri de lieduri ale lui Cornel Țăranu scrise pe versurile lui Nichita Stănescu reprezintă, fără îndoială, creații de referință în componistica românească.

Dimensiuni polifonice ale poeziei stănesciene în creația lui Dan Voiculescu.

Personalitate marcantă a componisticii românești, compozitor ce și-a manifestat în creația sa marea dragoste de poezie, în special de lirica românească, Dan Voiculescu a compus un șir întreg de creații pe versuri de Nichita Stănescu, unul din poeții săi preferați, din opera căruia s-a inspirat pe întreg parcursul activității sale componistice:

- *Ridică-te*, poem pentru cor mixt, pe versuri de Nichita Stănescu, 1980,
- *Despre limba română*, poem pentru cor mixt, pe versuri de Nichita Stănescu, 1985,
- *Cântece simple* pentru voce și pian, pe versuri de Nichita Stănescu (*Orație de nuntă, Pentru 1000 de cântece, Înapoierea cheii, Totul ar fi trebuit, Dezîmblînzirea, Tocmai acum, Adunarea prin îndepărtare, Necuvintele, Să ne iubim ca florile*), 1999,
- *Trei cântece* pe versuri de Nichita Stănescu, pentru soprană și pian (*Lauda omului, Muzica, Cântec/E o-ntâmplare...*), 2005,
- *Trei lieduri* pe versuri de Nichita Stănescu (*Ce crezi tu! Șo pentru zeiță, Oratoriu, Emoție de toamnă*), 2007.

Unul din cei mai însemnați discipoli ai școlii toduțiene, D. Voiculescu a creat în cele mai diverse genuri, manifestând însă o anumită predilecție pentru genurile vocale și corale, datorată lirismului și cantabilității caracteristice limbajului său componistic, limbaj axat pe modalismul cromatic, pe simetria structurilor armonice și pe ancorarea în gândirea polifonică.

Muzicologul Constanța Cristescu scoate în evidență câteva trăsături esențiale ale creației maestrului: „(...) laturi definitorii ale creației muzicale și ale personalității compozitorului Dan Voiculescu: cea de maestru polifonist, cea de strălucit miniaturist, cea de melodist contemplativ și liric, cea de armonist și cea de colorist rafinat în valorificarea timbrală a vocilor și a instrumentelor pentru care compune” [8]. Totodată, autoarea consideră că „Dan Voiculescu apare ca un neîntrecut miniaturist, în mâna căruia tehnicile filigranării muzicale exprimă esențe filosofice și afective care se cer formulate concentrat, alături de cuvânt sau fără de cuvinte. (...) miniatura vocală, corală sau instrumentală pare a-i fi spontană, de parcă ar fi fost compusă într-o singură mișcare de penel (condei)” [idem]. Astfel, constatăm că în raport cu muzica vocală, compozitorul adoptă un discurs se reflectă grija pentru fiecare detaliu în procesul de constituire a întregului, în care jocurile timbrale sunt conjugate cu abordări originale ale vocii umane, în special ce privește cromatizarea, intervalica, timbrul ș.a. La Dan Voiculescu, vocea este integrată unui discurs complex, în care compozitorul caută valențele muzicale încifrate în versuri: „Nuanța lor (a versurilor — n.n.) lirico-filosofică m-a atras în mod deosebit, pentru că prezintă congruențe multiple cu limbajul contorsionat modern”, arăta compozitorul în unul din interviurile sale oferite muzicologului Oleg Garaz [9, p.75].

Această abordare profundă a esențelor și mesajelor poetice se exprimă de multe ori prin caracterul savant, extrem de elaborat al muzicii sale, prin diversitatea paletei timbrale și coloristice, dar, totodată, prin expresivitatea deosebită prin care transpune în muzică textele poetice. Astfel, Dan Voiculescu apare ca fiind „compozitorul filosof, meditativ, însingurat, compozitorul profund liric ce-și confesează-n cântec dorul...” [8]. Totodată, compozitorul, care este și un recunoscut pianist, considera că liedul, cântecul poate fi exprimat cel mai potrivit în ansamblul de voce și pian, componența cea mai autentică și reprezentativă în îmbinarea artistică dintre cuvânt și sunet.

În cele *Trei lieduri* (2007), ultimele creații scrise pe versul stănescian, compozitorul realizează, prin sinuozitatea liniei vocale, accentuată prin discursul cromatizat al pianului, expresia supremă a profunzimii stării contemplative ce transpare din poemul nichitian intitulat *Muzica* (din volumul *Roșu vertical*): „O, voi sunete prietenești,/ tu muzică ducând în sus o frunză.../ Sunt și nu sunt. Ești și nu ești/ Cine-ar putea să pătrună?” Reluarea primului vers în finalul poemului, plasat într-o altă tonalitate emoțională, creează o nuanță a tainicului sentiment al regăsirii echilibrului sinelui, al împăcării discrete, senine: „O, voi sunete prietenești,/ lumină-ncetinită în ureche/ Sunt și nu sunt. Ești și nu ești/ Nepereche nicicând, totdeauna pereche”. Transpusă în muzica de factură expresionistă a lui D. Voiculescu, această stare devine și mai pătrunzătoare, lăsând senzația unei contopiri, transfigurări de dimensiuni universale, ce transpare din ultimele acorduri ale pianului [10].

Astfel, constatăm, împreună cu cercetătoarea Mirela Zafiri, că „metaforele realizate prin Sprechgesang, glissando și segmente vocalizate pentru scoaterea în evidență a plasticității respectivelor imagini dau măsura unui lied pe care te poți desfășura plenar din punct de vedere al deschiderii spre expresivitate. Muzica și poezia nu se mulțumesc să coexiste, ci dimpotrivă se întrepătrund într-o expresie unică, relevând o minunată demonstrație a interferenței celor două arte. Cantabilitatea cedează adesea locul recitativului, ca-ntr-un poem desprins din vechile balade” [11].

Putem afirma că în liedurile sale, maestrul Dan Voiculescu elaborează o viziune sintetică în ce privește abordarea dimensiunilor filosofice și emoționale ale „necuvintelor”, pe care le asociază unui limbaj componistic plurivalent, în care se contopesc în mod organic, original, universurile muzical și poetic, asigurând transferul în lumea lui: „Sunt și nu sunt. Ești și nu ești/ Nepereche nicicând, totdeauna pereche”.

Concluzionând, am dori să menționăm, că ciclurile de lieduri de Cornel Țăranu și Dan Voiculescu pe versurile lui N. Stănescu reprezintă lucrări extrem de originale, fiind impregnate de spiritul polivalent al poemelor sale. Compozitorii au surprins, dincolo de emoțiile și imaginile pe care este axat fiecare lied, starea esențială a poemelor sale, — scrise în „limba poezescă”; după expresia plastică a poetului, au fost transpuse într-un limbaj muzical se mare sensibilitate, conferind noi dimensiuni căutărilor lirice exprimate în opera sa.

Referințe bibliografice

1. *Nichita Stănescu, într-un interviu realizat de Adam Puslojić* [online]. [accesat 01.03.2020]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=fXbYx8ir8p0>
2. PASCU, C. *Cornel Țăranu la ceas aniversar. Metafora între poetic și muzical* [online]. [accesat 01.03.2020]. Disponibil: https://www.academia.edu/30214747/Cornel_%C5%A2%C4%83_ranu_la_ceas_aniversar_Metafora_%C3%AEntre_poetic_%C5%9Fi_muzical
3. Țăranu, Cornel, *Remembering Nichita*, Electrecord, EDC 731, România, 2006 (Copertă CD).
4. COJOCARU, D. Cornel Țăranu și obsesia variației. În: *Revista Muzica*, nr.1, 1995, p.4–22.
5. GARAZ, O. De vorbă cu compozitorul Cornel Țăranu. „Câteodată e bine să fim un pic ironici”. În: *Revista Muzica*, nr.2, 1998, p.90–97.
6. TUCHILĂ, C. Sensuri orfice. În: *Luceafărul*, nr.50 (1128), 17 decembrie 1983, p.2 [online]. [accesat 01.03.2020]. Disponibil: <https://costintuchila.wordpress.com/2009/01/04/sensuri-orfice/>
7. *Cornel Țăranu — Orfeu (Orphée) in memoriam Nichita 1985* [online]. [accesat 01.03.2020]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=n779lJAvf8>
8. CRISTESCU, C. Dan Voiculescu, invitatul duminical al Ilincăi Dumitrescu. În: *Cronică muzicală online* [online]. [accesat 01.03.2020]. Disponibil: http://www.cimec.ro/Muzica/Cronici/Constanta_Cristescu17.htm
9. GARAZ, O. De vorbă cu compozitorul Dan Voiculescu. În: *Revista Tribuna*, nr.11–12, 16–31 martie 1999, Cluj-Napoca.
10. Dan Voiculescu (1940–2009): Music (2005) (Voiculescu Dan. *Trei lieduri pe versurile lui Nichita Stănescu*). [online]. [accesat 01.03.2020]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=IIifaXWJeqw>
11. ZAFIRI, M. Dan Voiculescu — ultimul interviu. În: *No.14 plus minus: Contemporary Music Journal*, august 2010 [online]. [accesat 01.03.2020]. Disponibil: <https://no14plusminus.wordpress.com/tag/interviu-dan-voiculescu/>