

Liviu Dănceanu – un „clasic” al muzicii postmoderne

MIHAELA-GEORGIANA BALAN

Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași
ROMÂNIA*

Rezumat: Compozitorul, muzicologul, dirijorul, profesorul, eseistul Liviu Dănceanu (1954-2017) rămâne o personalitate marcantă în cultura muzicală românească din a doua jumătate a secolului XX și începutul secolului XXI. În acest an, Liviu Dănceanu ar fi împlinit vârsta de 70 de ani. Cu această ocazie aniversară, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași s-a alăturat inițiativelor din alte centre universitare românești de a organiza un eveniment omagial sub forma unui portret componistic *in memoriam*, integrat în ediția cu numărul XXVI a Festivalului Muzicii Românești. Concertul cameral dedicat lui Liviu Dănceanu a avut loc la data de 15 octombrie 2024, în Sala „Eduard Caudella” din Iași, având în program opt lucrări din diferite etape de creație ale compozitorului, în interpretarea ansamblului *Archaeus* pe care l-a plăsmuit, coordonat și susținut de la înființarea acestuia în 1985 până la sfârșitul vieții sale, în 2017. Atelierul de muzică contemporană a dus mai departe idealurile creatorului său până în prezent, continuând linia promovării compozițiilor noi, apărute după 1970, considerate postmoderne și/sau contemporane. În acest studiu ne propunem analiza poziției pe care cercetătorii muzicologi o acordă lui Liviu Dănceanu în contextul istoric al muzicii românești și vizăm observarea receptării creațiilor lui Liviu Dănceanu în actualitate, având ca punct de referință programul concertului susținut la Iași de Ansamblul *Archaeus*.

Cuvinte-cheie: aniversare, concert omagial, portret componistic, postmodernism, muzică contemporană.

1. Introducere

Asociat cu perioada muzicii postmoderne, numită și „contemporană”, **Liviu Dănceanu** (1954-2017) este, în prezent, mai mult decât un reprezentant al postmodernismului din a doua jumătate a secolului XX, care s-a instalat în cultura muzicală românească după 1970. Limbajul său muzical este o sinteză între modernismul avangardist și rădăcinile arhetipale, bizantine și folclorice ale muzicii autohtone, evidențiind creația lui Dănceanu ca punct de referință în contextul culturii contemporane românești, ca autor devenit, deja, „clasic” atunci când vorbim despre istoria muzicii noastre.

Compozitor, muzicolog, dirijor, profesor, hermeneut și gânditor de mare forță, teoretician și publicist cu o activitate intensă, prolifică, având un spirit proteic, Liviu Dănceanu rămâne o figură marcantă a avangardei muzicale

* mihaela.balan@unage.ro

românești, cu un stil componistic care îmbină complexitatea tehnicilor experimentale și a limbajelor sonore novatoare cu tradiția componistică vest-europeană și muzica bizantină, inserând uneori elemente de umor, parodie și pastişă, tratate cu un spirit vigilent, agil și rafinement intelectual.

Personalitate complexă, multilaterală din cultura muzicală românească a secolelor XX-XXI, Liviu Dănceanu a fost înzestrat cu multiple talente, cu o gândire larg cuprinzătoare și cu o minte scilpitoare. Dincolo de aceste abilități și competențe profesionale, a rămas în memoria tuturor celor care l-au cunoscut drept un om de o extraordinară bunătate, înțelegere umană, cu o înaltă ținută morală și culturală, un om sensibil, capabil să perceapă muzica, poezia, viața în general dintr-o perspectivă particulară.

2. Receptarea creației lui Liviu Dănceanu în volumele de sinteză istorico-stilistică apărute după anul 2000

Încă din anul 2002, atunci când muzicologul Valentina Sandu-Dediu publica, la scurt timp după trecerea dintre secole și milenii, primul volum de sinteză asupra creației muzicale românești dintre anii 1944-2000, Liviu Dănceanu era perceput deopotrivă ca reprezentant de vârf al **generației compozitorilor de avangardă**, prin explorarea modalităților inedite de producere a sunetului și experimentarea elementelor de teatru muzical, cât și ca muzician preocupat de „**reactualizarea personală a tradiției**”, datorită seriei de genuri și forme „aproximative” (*quasifuga*, *quasiricercar*, *quasiconcerto*, *quasisimfonia*, *quasiopera*). Ulterior, piesele intitulate *History* sunt reconsiderate de V. Sandu-Dediu din perspectiva parcurgerii diacronice a stilurilor și limbajelor din trecut, intrând în „domeniul **postmodernității muzicale românești**” (Sandu-Dediu, 2002, pp. 199-200).

După un deceniu, muzicologul Oleg Garaz trasează anumite delimitări cronologice ale postmodernismului, considerând drept „perioadă incipientă a postmodernității, chiar dacă și cu un anumit grad de aproximare, segmentul temporal cuprins între limitele «punctului turnant» al anului 1968 și anul 1979, moment în care Lyotard își definește raportul său.” (Garaz, 2012, p. 8) Ținând seama de această delimitare temporală, în cazul lui Liviu Dănceanu, creația componistică, scrierile muzicologice și activitatea sa dirijorală, artistică în general pot fi încadrate în această etapă a istoriei muzicii românești, trasând câteva direcții personale, originale și consolidând, totodată, tradițiile anterioare, dintr-o perspectivă de recuperare, sinteză și reintegrare a acestora în actualitatea fenomenului componistic. Desigur, percepția generalizată a compozitorilor este una reprobabilă în legătură cu posibilele încadrări istorice, clasificări estetice sau sortări stilistice, însă, în cazul lui Liviu Dănceanu „emergența gradată, în valuri, a postmodernității” (Garaz, 2012, p. 31) este evidentă în propria-i creație, prin etapele succesive prin care s-a configurat, transformat și reconfigurat, de la asimilarea heterofoniei absorbite din relația

îndelungată cu mentorul său, Ștefan Niculescu, trecând prin fazele experimentale care vizau abordarea cvasi-tradiționalistă a genurilor și formelor până la teatrul instrumental, aleatorismul parțial, spectralismul cu armonice inversate, proporțiile matematice. Astfel, Liviu Dănceanu a ajuns în ultimele două decenii de existență la etapa periplului diacronic spre limbajele componistice ale trecutului, din perspectiva sistematizantă, integratoare și reinterpretativă a prezentului. **Perpetua mobilitate** a compozitorului printre genuri, stiluri, curente, limbaje, timbruri și tehnici componistice devine **stilema sa creatoare**, codul generator pentru întreaga sa gândire muzicală.

Mai aproape de sfârșitul neașteptat al vieții sale este studiul realizat de muzicologul ieșean Laura Otilia Vasiliu, intitulat *Liviu Dănceanu – Reflecția muzicii vs Muzica reflecției* (2015), în care personalitatea și gândirea compozitorului, dar și crearea ansamblului *Archaeus*, care a devenit centrul de interes al întregii sale activități muzicale, sunt considerate ca evoluții derivate dintr-o structură originală, dintr-un nucleu generator – **arhetipul**. „Principiul arhetipului este cel al configurării treptate a formei din sunetul fundamental și aparițiile intermitente. Ea a dominat estetica lui Dănceanu, care îi datora această idee lui Constantin Noica” (Vasiliu, 2015, p. 79). În viziunea cercetătoarei, activitatea lui Liviu Dănceanu poate fi delimitată în **trei mari etape**, denumite în studiul său: „**1978-1985. Compoziție versus muzicologie**”, „**Recuperări I (1988-1994). Muzica bizantină**” și „**Recuperări II (după 1995). Compoziție – interpretare – muzicologie**”. Această periodizare reflectă multiplele afinități, orientări, oscilații ale muzicianului între direcțiile de activitate componistică, muzicologică, dirijorală, literară și publicistică, pe de o parte, dar și pendulările sale între sursele arhetipale, limbaje, tehnici, stiluri, curente muzicale, pe de altă parte. Punctul de intersecție dintre toate aceste căi și ramificații rămâne ansamblul *Archaeus*, un reper al stabilității și consecvenței în timp, având un parcurs strâns legat de propria viață a fondatorului său și păstrând vie energia creatoare a acestuia prin continuarea activității concertistice și dăinuirea muzicii sale.

După trecerea în neființă a lui Liviu Dănceanu (în 2017), meditănd asupra poziției sale în vastul bazin stilistic al tendințelor, orientărilor, surselor și tehnicilor componistice existente în muzica românească după 1960 (în volumul al II-lea din *Noi istorii ale muzicilor românești*, 2021), compozitorul și muzicologul Dan Dediu îl încadrează, pe de o parte, în zona tehnicilor inedite datorită folosirii **heterofoniei** și aplicării **teoriei sintaxelor muzicale**, metode adânc intrate în gândirea sa creatoare în urma anilor de mentorat și a legăturii create cu compozitorul Ștefan Niculescu, aflându-se în spațiul „constelației componistice” generate de „personalitatea enciclopedică, olimpiacă și mondială” a acestuia (Dediu, 2021, p. 360). Pe de altă parte, Liviu Dănceanu se regăsește și în categoria muzicienilor care au făcut apel la tehnici adaptate, precum **spectralismul**, în versiunea valorificării armonicelor

inferioare în *Concertul pentru trombon* intitulat *Șapte zile – Concert pentru Barrie* (1991) și în lucrările camerale *Andamento* (1994) și *Aliquote* (1994), reliefând investigarea rezonanței naturale a sunetului și experimentarea principiilor matematice în plan muzical. De asemenea, tehnicile adaptate includ **polistilismul** și **metastilismul**, care devin pregnante mai ales în compozițiile sale din ultima etapă de creație (aproximativ după anul 2000), în care apar frecvente trimiteri la curente și stiluri din trecut, deopotrivă academice, vest-europene și de sorginte folclorică, bizantină, acestea fiind inserate în muzica lui cu o atitudine retorică, obiectivă, specifică **istoricismului stilistic**, dar printr-o abordare revigorantă, ludică, a reinventării tradiției, ca și cum ar fi creată în contextul timpurilor noastre: *History II* (1998), *Panta rei* (2001), *Beverdillini* (2001), *Exerciții de admirație* (2004), *Heptaih* (2011). O ultimă categorie în care Dan Dediú îl situează pe Liviu Dănceanu în finalul studiului său este **vernacularul**, imaginat de autor ca o direcție estetică inedită, având la bază originalitatea și unicitatea „poetică a ethosului românesc” (Dediú, 2021, p. 398), în contextul atât de eterogen și cosmopolit al muzicilor secolului XXI.

Forța imaginativă a lui Liviu Dănceanu atinge puncte și direcții atât de diverse în esența lor estetic-stilistică, încât ajungem la sintagma lui Umberto Eco – *opera aperta*, înțelească ca operă deschisă, dar și ca **operă în mișcare**, după cum afirma compozitorul însuși într-un articol publicat în *România literară*, intitulat *Între claritate și echivoc*: „Datorită compunerii și re-compunerii virtuale a părților componente, o operă în mișcare poate îmbrăca aparența muzicii de tip narativ, fiind în prezența unui fenomen de neidentificare a operei respective cu ea însăși, și de evidențiere a unor noi aspecte după fiecare consum estetic” (Dănceanu, 2007, sursă web).

În toate aceste surse istorice, muzicologice sau de documentare *via* internet, remarcăm percepțiile dense, consistente în idei generate de impactul compozițiilor lui L. Dănceanu asupra ascultătorilor și cercetătorilor. Lucrările sale se caracterizează prin diversitate stilistică, versatilitate și un simț extraordinar al echilibrului de formă, limbaj, expresie, adoptând deseori o estetică a paradoxului prin armonizarea contrariilor, fuziunea tradiției cu avangarda, integrarea simbolismului abstract alături de teatrul instrumental. Muzica lui L. Dănceanu poate fi percepută uneori drept ludică, intelectuală, alteori absurdă, suprarealistă, cu multe incongruențe înglobate într-o dramaturgie frapantă, sau, dimpotrivă, poate fi resimțită ca o întoarcere la etosul arhaic al sonorităților modale, primordiale, care adaugă creației sale o dimensiune meditativă, transcendentală.

3. Considerații analitice asupra lucrărilor interpretate de ansamblul *Archaeus* în cadrul Festivalului Muzicii Românești de la Iași, ediția XXVI – 2024

Concertul aniversar, gândit ca un portret componistic *in memoriam*, pregătit și interpretat de ansamblul *Archaeus*, ar fi fost, desigur, un prilej de bucurie și sărbătoare, pentru a celebra împlinirea vârstei de 70 de ani alături de unul dintre cei mai străluciți muzicieni ai generației sale, Liviu Dănceanu. Anterior, am mai avut ocazia de a participa la un concert susținut de membrii ansamblului la Iași, avându-l ca dirijor pe compozitorul însuși, pe aceeași scenă a sălii „Eduard Caudella” din Casa Balș, în cadrul ediției a XVII-a a Festivalului Muzicii Românești, din anul 2013.

După 11 ani, am luat parte la moștenirea lăsată de Liviu Dănceanu posterității, prin creațiile muzicale și cuvintele atent alese pentru descrierile partiturilor, care au prins formă și sunet în timp real datorită ansamblului *Archaeus*, pe care l-a înființat, condus și susținut până la sfârșitul vieții. După cum afirma și Loredana Baltazar într-un articol publicat *on-line* în 2016, „traectoria artistică a compozitorului și profesorului Liviu Dănceanu se regăsește, în mare măsură, în destinul ansamblului *Archaeus*” (Baltazar, 2016, sursă web). Interpreții pe care am avut ocazia să îi ascultăm la Iași în cadrul ediției din anul 2024 a aceluiași festival au fost **Rodica Dănceanu** (pian), **Cristian Balaș** (vioară), **Alexandru Matei** (percuție), **Ion Nedelciu** (clarinet), **Șerban Novac** (fagot), **Ana Maria Radu** (oboi), **Andreea Țimiraș** (violoncel), sub conducerea muzicală a dirijorului **Mircea Pădurariu**.

Dintre cele opt lucrări interpretate de ansamblul *Archaeus* în cadrul Festivalului Muzicii Românești de la Iași, mă voi opri asupra trei opusuri, datorită concepțiilor componistice diferite care au stat la baza fiecăruia, determinând trei dintre numeroasele sale orizonturi sonore contrastante: aplicarea unor principii și proporții matematice – în *Aliquote* op. 63 –, intenția de sinteză istorică, prin readucerea și recontextualizarea unor tradiții stilistice în postmodernitate – așa cum procedează în *Panta rei* op. 82 – și filonul arhaic de sorginte bizantină al culturii muzicale românești – explorat și valorificat magistral în *Heptaih* op. 123 –.

3.1. *Aliquote* op. 63

O creație provocatoare deopotrivă la nivel interpretativ, cât și analitic, este *Aliquote* op. 63, compusă în 1984 la solicitarea ansamblului *Chromas* din Trieste și a organizatorilor festivalului *Trieste Prima '94*. Lucrarea este destinată unui ansamblu cameral alcătuit din flaut/oboi, clarinet, fagot, pian, chitară/vioară, violoncel, la care se adaugă diferite instrumente adiacente de percuție (*chimes*, *tom-tom*, *maracas*, *gong*, *raganella*, *ucelli*), având la bază un calcul matematic complex, cu numere prime și raporturi simple, pentru a ajunge la un întreg sonor dens, complicat, conform indiciilor oferite de compozitor în prefața partiturii.

The image displays four pages of a handwritten musical score for the piece 'Aliquote, op. 63'. The pages are numbered 30, 35, 40, and 43. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Piano (Pf), Violin (Vl), and Viola (Va). It also includes vocal parts for Soprano (Sopr), Alto (Alto), and Tenor (Tenor). The notation is dense and complex, featuring various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano), 'mp' (mezzo-piano), and 'f' (forte). The score is written in a single system across the pages, with measures 30, 35, 40, and 43 clearly marked. The handwriting is in black ink on aged paper.

Fig. 1 Aliquote, op. 63, extras din partitura-manuscris, pp. 10-13

Acest întreg se caracterizează prin ubicuitate și izotropie, având o distribuție internă asemănătoare oului, adică omogenă și densă în toate direcțiile din interiorul său. Termenul „alicotă” definește – în accepțiunea lui matematică, originară – o parte a unui tot, conținută în el de un anumit număr întreg de ori. La nivel muzical, principiul alicotei se regăsește atât la nivelul sintaxei și al macrostructurii sonore, cât și în ordinea materialului sonor, exprimat în acest caz prin armonice naturale, abordate ca părți (adică alicote) ale unei entități (în cazul de față, sunetul fundamental – *re*).

Acest fenomen și principiu componistic este sugerat prin expresia în limba latină pronunțată de interpreți pe parcursul lucrării și foarte pregnant la final – *Ab uno disce omnes* [„După unul îi poți cunoaște/judeca pe toți”]¹ – extrasă din epopeea antică *Eneida* II ce aparține poetului roman Vergilius (cca. 70 î.Hr. – 19 î.Hr.), referindu-se la episodul în care grecii au intrat în cetatea Troia prin faimoasa metodă cu un cal din lemn.

Fig. 2 *Aliquote*, op. 63, extras din partitura-manuscris, p. 34 (final)

¹ I. Berg, *Dicționar de cuvinte, expresii, citate celebre*, Editura Științifică, București, 1969, p. 22.

Insertiile vocii umane și ale diferitelor instrumente de percuție adiacente conturează ideea unui tot care poate fi descompus în părțile sale (alicate), conform ordinii prestabilite de compozitor. Este fascinantă intuiția compozitorului asupra proporțiilor, precum și simțul agil echilibrului, astfel încât să evite excesul, redundanța sau, dimpotrivă, lipsa de susținere a dramaturgiei sonore. Orice element care contribuie la construirea discursului – o alcătuire melodică, o formulă ritmică, o tehnică sau un principiu constructiv – este valorificat de compozitor cu atenție și măsură, evidențiind abilitatea de a calibra durata prelungirii unui efect, precum anumite pedale, insistări, asocieri timbrale, unele „valuri” sau constraste dinamice prin raportare la gândirea asupra secțiunilor ori a întregii lucrări.

3.2. *Panta rei* op. 82

O lucrare reprezentativă pentru perspectiva istoricizantă, de sinteză asupra trecutului este *Panta rei*, op. 82, care a fost compusă în anul 2001, la solicitarea festivalului „Two Days and Two Nights of New Music” de la Odessa. În limba greacă, *Panta rei* înseamnă *Totul curge* și este o expresie redusă la esența semnificației sale, pornind de la ideea atribuită filosofului elin Heraclit, conform căreia toate lucrurile iau naștere prin conflictul contrariilor, iar suma lucrurilor – adică „întregul” – curge precum apa. Lucrarea compusă de Liviu Dănceanu se evidențiază atât prin scriitura de virtuositate, cât și prin „aspectul mozaicat, miscelaneu (aidoma și sturilor cristaline), fiecare strat fiind prelevat printr-o parcurgere diacronică a unor ipostaze stilistice ce au definit limbajul muzicii europene din ultimul mileniu”, după cum menționează însuși compozitorul în succinta prefață a manuscrisului.

Opusul este alcătuit dintr-o succesiune de 13 secțiuni care se desfășoară cursiv, fără întrerupere, însă fiecare moment marcat distinct în partitură (*Middle Ages, Renaissance, Baroque, Classicism, Romanticism, Modernism, Post-Modernism, Ethnical, Archetipal, Jazz, Rock-Rap*) aduce un anumit gest componistic, surprins prin intermediul unui nou tip de discurs sau o altă scriitură, uneori prin anumite sugestii sonore care fac trimitere la anumite perioade istorico-stilistice. În deschiderea și în finalul lucrării, compozitorul a adăugat o introducere, numită *A priori*, respectiv o concluzie, intitulată *A posteriori*.

Inițial, lucrarea expune o linie cromatică sinuoasă, expusă la pian și compusă din semitonuri care „curg” uniform, în sens preponderent descendent, în valori de șaisprezecimi, sugerând firul muzical, urzeala, materialul sonor din care urmează să fie țesut discursul viitoarelor epoci artistice. *Evul Mediu* preia această linie sonoră la oboi, dar cu o structură intonațională diatonică unde singurele cromatisme sunt si bemol și si becar, urmat de clarinet și fagot, care își desfășoară planurile sonore pe principiul linearității orizontale, având ca suport intervențiile violinei și violoncelului care merg paralel, la interval de

cvintă perfectă, în durate prelungite, făcând apel la tradiția de *cantus firmus* intonat prin tehnica de organum paralel.

În continuare, *Renașterea* preia linia sonoră alcătuită din șaisprezecimi la vioară, aplicând imitația polifonică o dată cu intrarea clarinetului, apoi a violoncelului și pianului, la interval de octavă, în manieră asemănătoare genurilor de motet și madrigal, dar fără a prelungi prea mult acest moment. *Barocul* și *Clasicismul* se succed într-o desfășurare tot mai concisă și condensată, în măsura de 2/4, prin suprapunerea diferitelor tipuri de figurații arpegiale sau combinații de mers treptat cu note de schimb, pasaj, etc., construite prin tipare de secvențe armonice, cu scurte intermitențe de potențiale melodii, expuse la oboi și vioară, ca într-un dialog energetic, creat prin complementaritatea planurilor sonore. *Romantismul* apare din mers, ca o consecință a acumulării procedeelelor anterioare care devin aici schițate, comprimate, sugerate printr-un discurs al instrumentelor care aduc gestică temelor și acompaniamentelor specifice din partiturile secolului al XIX-lea (de exemplu, metrica de 3/4 și mișcarea de vals, având contratimp pe primul timp).

(Clasicism)

- 8 -

Fig. 3 *Panta rei*, op. 82, fragment din secțiunile *Baroque* – *Classicism*.
Extras din partitura-manuscris, p. 8

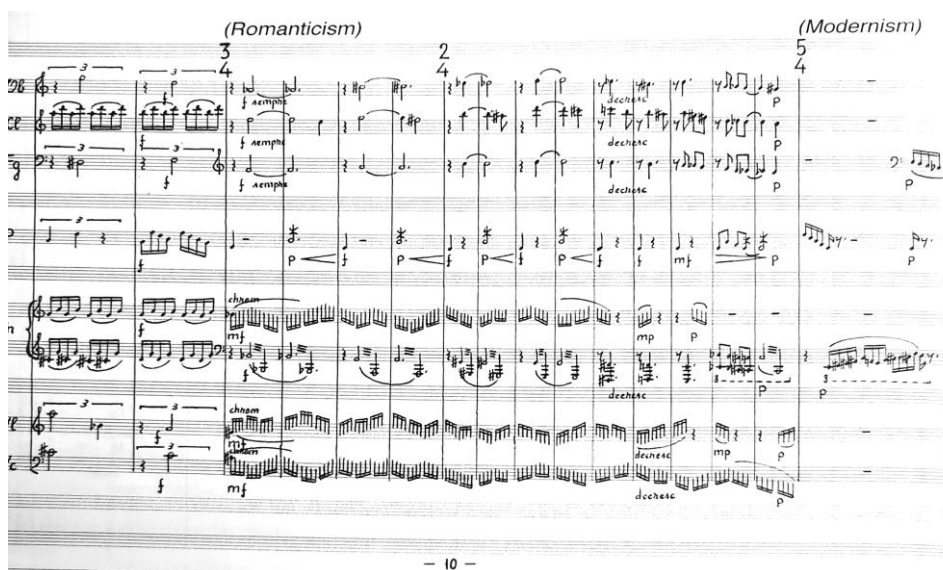


Fig. 4 *Panta rei*, op. 82, fragment din secțiunile *Romanticism* – *Modernism*.
Extras din partitura-manuscris, p. 10

Modernismul este marcat prin măsura de 5/4 și schimbarea bruscă a scriiturii care, deși păstrează profilul motivului cromatic de la început, devine fragmentată datorită circulării neregulate a acestuia la instrumentele ansamblului și acompaniamentului generat de sunete dispuse mozaicat în partitură, în maniera pointilismului.

Postmodernismul, deși are o grafică mai organizată la nivel vizual, creează un efect de deconstrucție a ideii componistice inițiale prin intrări calculate ritmic pentru fiecare instrument, într-o succesiune de măsuri alternative, urmând ca secțiunile destinate categoriilor etnic, arhetipal și jazz să aducă elemente particulare precum ornamentele melodice, poliritmia și polimetria verticală, efectele timbrale neconvenționale, acordurile și sincopel specifice muzicilor de divertisment.

Apogeul tensional este atins în secțiunea intitulată *Rock-Rap*, unde membrii ansamblului au și intervenții vocale, cu text vorbit pe baza unor structuri ritmice indicate în partitură. Interpreții citează maxime, dictoane, proverbe aparținând unor gânditori clasici, menționați de Liviu Dăncănu în *Addenda*², la începutul manuscrisului:

² Traducere: „Ceea ce nu merită să fie spus, se cântă” (Beaumarchais); „Cum vei semăna, așa vei culege” (Cicero); „Deșertăciunea deșertăciunilor și toate sunt deșarte” (David); „Mult zgomot pentru nimic” (Shakespeare); „Privește și treci” (Dante); „Pământul are loc pentru toți” (Schiller); „Totul curge” (Heraclit).

A D D E N D A

"Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante" (**Beaumarchais**)

"Ut sementem feceris, ita metes" (**Cicero**)

"Haveil havulim hacoil haveil" (**David**)

"Much ado about nothing" (**Shakespeare**)

"Guarda e passa" (**Dante**)

"Raum fur alle hat die Erde" (**Schiller**)

"Panta rei" (**Heraclit**)

(Rock-Rap)

The musical score is written on ten staves. The first staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a vocal line with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is a vocal line with lyrics. The fifth staff is a vocal line with lyrics. The sixth staff is a vocal line with lyrics. The seventh staff is a vocal line with lyrics. The eighth staff is a vocal line with lyrics. The ninth staff is a vocal line with lyrics. The tenth staff is a vocal line with lyrics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc' and 'f'. The lyrics 'Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit on le chante' and 'Panta rei' are written below the staves. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes and rests. The overall style is a mix of classical and modern rock-rap elements.

Fig. 5 *Panta rei*, op. 82, fragment din secțiunea Rock-rap.

Extras din partitura-manuscris, p. 16

În final, ultima secțiune intitulată *A posteriori* readuce linia cromatică de la început, de această dată în sens ascendent și cu rol concludziv. Pe parcursul

celor 13 secțiuni se desfășoară un discurs sonor cursiv și haotic în același timp, unidirecțional și totodată eclectic, desfășurându-se într-o viteză ce poate părea fulminantă pentru capacitatea umană medie de receptare a unei muzici atât de dense și variate. Dar, poate că scopul acestei rapide incursiuni în istoria stilurilor muzicale care s-au succedat în ultimii 1000 de ani este de a ne reaminti că, deși la nivel cosmic, poate că timpul este etern, sincron, suprapunând trecut, prezent și viitor, pentru existența umană, terestră, timpul curge linear, viața merge mereu înainte și trece fulgurant, prin raportare la univers.

3.3. *Heptaih* op. 123

Muzica lui Liviu Dănceanu este, de multe ori, ca un spectacol de aluzii stilistice și parodii rafinate, ce deschid ascultătorului perspective neașteptate asupra tradiției și modernității. O altă lucrare ce evidențiază gândirea complexă și imaginea caleidoscopică generată de muzica sa este *Heptaih*, care valorifică și sintetizează tradiția într-o abordare diferită atât la nivel de limbaj, stil, sintaxă sonoră, cât și din punct de vedere semantic și spiritual.

Heptaih, op. 123 este o lucrare compusă în anul 2009, în urma solicitării din partea festivalului *Zilele Muzicii Macedonene*. Titlul, o evidentă trimitere la ehurile arhaice, însumează forța semantică a cifrei 7 atât în context timbral, prin numărul instrumentelor implicate în discurs (oboi, clarinet, fagot, percuție – care integrează vibrafon, gong, *chimes*/clopoței –, pian, vioară, violoncel), cât și prin secțiunile denumite după modurile valorificate. Ehurile pe baza cărora compozitorul și-a construit edificiul sonor din această lucrare sunt *Protovaris*, *Leghetos*, *Lydios*, *Phrygios*, *Plaghios deuterios* și *Protos*, care se succed într-o ordine anume concepută pentru a simboliza un traseu de stări specifice meditației religioase, ca o peregrinare – cum ar spune Liviu Dănceanu – printre ethos-uri și topos-uri.

Debutând în atmosfera gravă, solemnă și profund introspectivă pe care o creează modul *Protovaris*, datorită asocierii acestuia cu rugăciunile de pocăință în tradiția bizantină arhaică, discursul sonor are o construcție modală alcătuită inițial din semitonuri care gravitează melismatic în jurul lui *si*, prin *glissandi* și unduirii cromatice care circulă de la un instrument la altul, ca într-o căutare nevolnică și febrilă.

O stare de posibilă certitudine se instalează o dată cu indicarea modului *Leghetos*, în măsura de 5/4, moment în care se devoalează o melopee simplă, dar pătrunzătoare, intonată de oboi și însoțit ulterior de restul instrumentelor care intră succesiv, la distanță de unul sau doi timpi, generând o țesătură heterofonică ce îmbracă monodia inițială cu alte contururi melodice similare, dar mai sinuoase și decalate prin triolete, hemiole, sincope. Fundamentul modal din această secțiune se afișează explicit în discursul fiecărui instrument prin insistența pe centrul *mi* și mai ales în planul inferior al pianului, prin acele octave din registrul grav a căror rezonanță amplificată prin pedală generează imaginea unei ancore grele, lăsate să cadă în adâncimea discursului sonor.

Fig. 6 *Heptaih op. 123*, fragment din secțiunea *Leghetos*.
Extras din partitura-manuscris, pp. 3-4

În *Lydios*, pe de altă parte, se pune accent pe imitația polifonică a unui motiv derivat, cumva, din melopeea anterioară, dar transformat melodic prin inserarea a două secunde mărite (*la_b-si* și *re_b-mi*) și tratat ritmic prin multiple variații care includ augmentarea, diminuarea, divizarea unor durate, toate acestea fiind percepute uneori distinct, pe rând, alteori sincron și poliritmic.

În contrast cu această secțiune clar organizată modal, metric și sintactic, oprindu-se pe o cadență la unison pe *sol*, următoarea zonă sonoră, marcată cu indicația *Phrygios* aduce o libertate generalizată la nivelul tuturor parametrilor sonori: fragmente melodice doinite, cu caracter improvizatoric și bogat ornamentate, rediate de violoncel, apoi clarinet, fagot și, ulterior, de restul ansamblului, în tempo *ad libitum* și măsuri alternative. Observăm pedalele armonice constituite din acordurile de cvarte la vibrafon și septimele mici intonate de cordofone (prin suprapunerea dintre vioară și violoncel), ajungând, la pagina 14, într-o armonizare verticală, similară unui coral, bazat pe sunete extrase din rezonanța naturală și armonice dispuse în diferite registre.

În *Hypodorios* revine heterofonia, de această dată cu mai multă amploare și expresivitate, compozitorul solicitând în partitură o interpretare în *molto legato sempre*. Fiecare linie sonoră, luată individual, desfășoară un melos cald, senin, care se disipează într-o textură mobilă și intens melismatică, al cărei centru modal este *re*. Vibrafonul și pianul constituie, împreună, elementul de contrast în raport cu celelalte instrumente, datorită desfășurării sincrone, la unison, în valori de timp mai mari.

Fig. 7 *Heptaih op. 123*, fragment din secțiunea *Plaghios Deuterios*.
Extras din partitura-manuscris, pp. 18-19

Punctul culminant este atins în penultima secțiune, intitulată *Plaghios deuterios* – ehul VI sau Hypolidios (Fig. 7), plagalul celui de-al doilea eh, Lydios, conform studiului semnat de Despina Petecel-Theodoru (*Muzica*, nr. 5/2024, p. 54) – datorită evoluției planurilor sonore spre registrul înalt al fiecărui instrument și inserției numeroaselor cromatisme, într-o textură densă cu valori de note tot mai mici și accelerate.

Starea de tensiune determinată de aceste detalii de scriitură este specifică modului *Plaghios deuterios*, a cărui utilizare în practica orală include și microtoniile, fiind întâlnit în troparele de pocăință și în cântările din Vinerea Patimilor.

Tranziția spre partea finală a lucrării se realizează prin fixarea fundamentului modal pe *re*, unanim la toate instrumentele, de unde pleacă o ultimă desfășurare melodică în dispunere heterofonică, similară secțiunii a doua, *Leghetos*, unde a fost expusă prima oară această melopee.

Ethosul modului folosit în încheiere și menționat în partitură – *Protos* – creează o stare de echilibru spiritual și conciliere interioară, datorită discursului simplificat, diatonic, centrat pe *re*, având o scriitură aerată, diafană, cu armonii necomplicate și puternice, sugerând reîntoarcerea la fenomenele muzicale simple, originare.

Fig. 8 *Heptaih op. 123*, fragment din secțiunea finală *Protos*.
Extras din partitura-manuscris, pp. 21 și 26

Concepția compozitorului asupra celor șapte moduri dispuse în șapte secțiuni la cele șapte instrumente ale ansamblului *Archaeus* vizează stratificarea monodiei inițiale într-o scriitură ce alternează dispunerea omogenă cu polifonia eterogenă, unisonul și contrapunctul modal care se împletesc și despletesc într-o perpetuă mișcare, limpezindu-se, la final, în acel unison general pe *re*, într-o nobilă consonanță.

După această peregrinare printre idei, stări, aglomerări, rarefierii, zone de freamăt și opriri deasupra unor ancore sonore, mi-au venit în minte cuvintele cercetătoarei-muzicolog Despina Petecel-Theodoru, care a publicat în vara acestui an un portret deosebit de sensibil al compozitorului, într-o articulare elevată, cu zone de o mare adâncime a cugetării, precum și sclipiri poetice, exprimând, la un moment dat, următoarea idee: „Liviu Dănceanu e mereu imprevizibil, mereu *altul*, fiecare pagină de partitură e diferită de precedentele și de următoarele datorită *varietății* formulelor ritmice, agogice, armonice, pe care le *modifică* și le *permută*, ceea ce conferă dinamism și varietate demersului său componistic.” (Petecel-Theodoru, 2024, p. 59)

4. Concluzii

În ansamblu, creația lui Dănceanu se plasează la intersecția dintre experiment și reverență față de istoria muzicii. Valorificând tehnici de scriitură heterofonică, aleatorism parțial, spectralism inversat, teatru instrumental, proporții matematice, procese formale riguroase și strategii constructive pentru a aduce muzica la un nou nivel de expresie artistică, compozitorul se îndreaptă, ulterior, spre limbajele muzicale din trecut, dobândind o atitudine ludic-recuperativă în reinterpretarea unor stiluri, curente, sintaxe sonore și chiar a unor

teme celebre, până la reinventarea lor în contexte noi și abordări cu un suflu proaspăt, postmodern. Creația sa nu este doar o acumulare de tehnici muzicale sofisticate, dar și o reflecție filozofică asupra condiției muzicii contemporane.

Ideile și mesajele sale artistice, transmise atât prin compozițiile sale, cât și prin scrierile teoretice, conturează o meditație în perpetuă frământare asupra stării muzicii contemporane, așa cum este sugerat în volumele de eseuri, cugetări filosofice și dezbateri estetice: *Eseuri implozive* (α -1998, β -2001, γ -2005), *Cartea cu instrumente* (2002), *Cartea cu dansuri* (2004), *Jurnal parțial sonor* (2009), *Seminarii în cheia Do* (2009), *Figurații și fulgurații* (2011), *Jurnalul arial cursiv* (2017 – un volum de confesiuni memorialistice de o valoare literară excepțională). Mai ales în lucrarea sa filozofică, *Apocalipsa muzicii savante* (2009), muzicologul Liviu Dănceanu își exprimă preocupările legate de efemeritatea acestei arte și de fragilitatea culturii muzicale în fața schimbărilor istorice, sociale, culturale. Acest sentiment transpare și în muzica sa, care conține adesea rupturi cu efect retoric, momente sugestive pentru stările de anxietate, ridicol, uneori chiar disperare, dar și note de introspecție sau resemnare, evidențiind ideea că muzica însăși este o artă a trecerii și a transformării.

Chiar dacă Liviu Dănceanu a plecat dintre noi pe 26 octombrie 2017, muzica, ideile, scrierile sale, amintirea concertelor și a prelegerilor susținute sunt cele care îi prelungesc existența dincolo de Marele Prag. După cum afirma și domnia sa, „la urma urmei, nimeni și nimic nu este indispensabil, în afară de soare și de credința conform căreia, chiar dacă știu că cea din urmă va învinge, iubesc viața și nu moartea” (Apostu, 2017, p. 24).

Referințe

- Apostu, A. (2017). „De vorbă cu Liviu Dănceanu”, interviu publicat în *Revista Muzica*, 2, 3-24. București: Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. <https://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-2-2017-1-De-vorba-cu-Liviu-Danceanu.pdf>
- Baltazar, L. (2016). „Bucuria comuniunii prin muzică”, interviu cu Liviu Dănceanu, publicat în *Agenda LiterNet*, ianuarie 2016, on-line. <https://agenda.liternet.ro/articol/20562/Loredana-Baltazar-Liviu-Danceanu/Bucuria-comuniunii-prin-muzica.html>
- Berg, I. (1969). *Dicționar de cuvinte, expresii, citate celebre*. București: Editura Științifică.
- Crețu, V. (1985). „Liviu Dănceanu”, în revista *Muzica*, 3, 16-21. București: Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.
- Dănceanu, L. (2007). Muzica savantă și sfârșitul istoriei sale. În Rădulescu A. (coord.), *Estetica muzicală. Un altfel de manual* (pp. 63-124). București: Editura Universității Naționale de Muzică.

Dănceanu, L. (2007). Între claritate și echivoc. *România literară*, 28. http://www.romlit.ro/ntr_eclaritate_i_echivoc.

Dănceanu, L. (2009). *Apocalipsa muzicii savante*. Bacău: Editura Corgal Press.

Dănceanu, L. (2014). „Bi-polaritate”, editorial. *Actualitatea muzicală*, 6, Iunie, 1. <https://biblioteca-digitala.ro/reviste/Actualitatea-Muzicala/Actualitatea-Muzicala-2014-06.pdf>

Dediu, D. (2021). Contribuții componistice românești după 1960. În Sandu-Dediu, V. & Gheorghită, N. (ed.), *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. II – „Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI” (pp. 353-408). București: Editura Muzicală.

Garaz, O. (2012). Muzica postmodernă: reinventarea artei muzicale după sfârșitul modernității. *Muzica*, 3, 3-64. București: Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. <https://ucmr.org.ro/revistele-ucmr/revista-muzica/revista-muzica-nr-3-2012/>

Georgescu, C. D. (2015). Contribuția generațiilor vârstnice la împlinirea muzicii românești. *Muzica*, 3-4, 30-42. București: Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Petecel-Theodoru, D. (2014). Liviu Dănceanu și nevoia de completitudine. *Muzica*, 5, 43-63. București: Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. <https://ucmr.org.ro/Texte/5-RM-2024-05-despina-petecel-theodoru-liviu-danceanu.pdf>

Sandu-Dediu, V. (2002). *Muzica românească între 1944-2000*. București: Editura Muzicală.

Vasiliu, L. O. (2015). Liviu Dănceanu – Reflecția muzicii vs Muzica reflecției / Liviu Dănceanu – Reflection of music vs Music of reflection. *Artes. Revistă de Muzicologie / Artes. Journal of Musicology*, 15, 75-88. Iași: Editura Artes. Preluat din: <https://artes-iasi.ro/index.php/ajm/issue/view/7/59>