

STUDII

Interferențe balcanice în muzica lui Liviu Dănceanu: estetica alterității în *Exerciții de admirație*, op. 101¹

Mihaela-Georgiana Balan

1. Multiculturalitate, transculturalitate și balcanism – coordonate conceptuale și funcționale într-un spațiu muzical integrator

1.1. Multiculturalitatea desemnează existența simultană, relativ autonomă, a mai multor culturi într-un spațiu comun din punct de vedere geografic, social și având un istoric în mare parte similar ori determinat de factori asemănători de impact. De-a lungul secolelor, în întreaga lume pot fi observate cazuri de regiuni geografice cu parcurs istoric instabil, marcate de migrații în masă, hotare mobile, integrări teritoriale pe harta marilor imperii ori de mișcări revoluționare cu impact eliberator, pe de o parte și devastator în plan economic, pe de altă parte. În Canada, premierul Pierre Elliott Trudeau a introdus în 1971 multiculturalismul ca politică oficială de stat, pentru a păstra libertatea culturală a tuturor indivizilor și pentru a oferi recunoaștere contribuțiilor culturale ale diferitelor grupuri etnice la societatea canadiană², ceea ce a impulsionat și gândirea teoretică la nivel mondial. În cazul spațiului din Balcani, acest fenomen este vizibil atât la nivel geopolitic, cât și

¹ Cercetarea a fost prezentată în cadrul conferinței internaționale „Balkan Interferences in Contemporary Music and Art. Contextualizations and Multidisciplinary Approaches” organizată de Institutul de Cercetare Multidisciplinară în Artă al Universității Naționale de Arte „George Enescu” în data de 3.10.2025, la Iași.

² Wayland, Sarah V. (1997). „Immigration, Multiculturalism and National Identity in Canada”, în *International Journal of Group Rights* 5, nr. 1/1997, pp. 46-47. Sursa: <https://pier21.ca/research/immigration-history/canadian-multiculturalism-policy-1971#fn-1> (accesat 16.09.2025).

administrativ-teritorial, pe fundalul complex al coexistenței unor culturi distincte și totuși asemănătoare, prin menținerea identităților tradiționale care evidențiază deopotrivă particularități, similitudini, tensiuni și sinteze. În *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, am descoperit ambii termenii referitori la acest fenomen al postmodernității: „multiculturalismul” este definit drept „coexistență a mai multor culturi diferite, într-o societate etc.”, iar „multiculturalitatea” ca „existență a mai multor culturi în cadrul aceleiași țări sau spațiu politic comun”. În acest context, multiculturalitatea devine un cadru conceptual important pentru înțelegerea pluralismului stilistic și a identităților etnice promovate de compozitorul Liviu Dăncănu în *Exercițiile de admirație*, datorită contactului său cu numeroase țări, tradiții, culturi în turneele efectuate alături de ansamblul *Archaeus*.

1.2. Transculturalitatea, un alt termen vehiculat în perioada postmodernismului, este un concept mai recent și mai subtil, care tinde să depășească simplele juxtapuneri culturale, propunând o viziune mai amplă și cuprinzătoare, exprimând totodată și o anumită dinamică interioară a elementelor provenite din diferite culturi, datorită influențelor reciproce produse prin adiacență, interacțiune, interferență, până la transformare și „contaminare” interculturală. Există doi termeni înrudiți, din aceeași familie lexicală: adjectivul „transcultural” se referă la „relațiile dintre mai multe culturi”, iar „transculturația” semnifică „trecerea de la o formă de cultură inferioară la alta superioară, prin contact și adaptare”. Filosoful german Wolfgang Welsch (n. 1946) analizează conceptul de transculturalitate într-un studiu publicat în 1999, unde afirmă, printre multe alte idei, că „factorii culturali de astăzi – de la nivelul macro al societății până la nivelul micro al indivizilor – au devenit transculturali. Vechiul concept de cultură denaturează forma reală a culturilor, tipul relațiilor lor și chiar structura identităților și manifestarea stilului de viață al indivizilor.”¹ Societățile, comunitățile,

¹ Welsch, Wolfgang (1999). „Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today”, în *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. de Mike Featherstone and Scott Lash, London: Sage, pp. 194-213.

Sursa: https://welsch.uni-jena.de/papers/W_Welsch_Transculturality.html (accesat 16.09.2025)

națiunile și formele lor de manifestare artistică sunt transculturale per se. În domeniul muzicii, transculturalitatea permite apariția unor idiomuri stilistice mixte, hibride, rezultate din asimilarea selectivă a unor trăsături de limbaj ori de expresie sonoră specifice. Dănceanu recurge frecvent la asemenea mecanisme: nu reproduce folclorul, ci extrage esențe stilistice, pe care le filtrează și reformulează prin propriul limbaj componistic.

1.3. Balcanismul, ca noțiune culturală, a fost mult timp încărcat de ambiguități și conotații negative, din cauza asocierii cu stridența eclectismului, excesul ornamentației, cu incoerența tradițiilor orale și lipsa unei tradiții academice proprii prin raportare la „marea artă” central-vest-europeană. Din punct de vedere istoric, spațiul balcanic a fost traversat de influențe multiple: în Antichitate – grecești, în Evul Mediu – bizantine, în secolele XVI-XX – otomane, slave, central-europene, fiecare lăsând urme în formele de manifestare artistică a comunităților din aceste regiuni. În muzică, balcanismul se manifestă în primul rând prin racordarea la filoanele culturale și artistice care s-au format de-a lungul secolelor și au hrănit spiritualitatea și creativitatea umană din aceste teritorii: tradiția bizantină, folclorul țărănesc autentic, arta lăutărească de circulație interurbană, influențele otomane și orientale, precum și anumite elemente arhaice grecești și slave. Există o bibliografie amplă¹ care tratează aspectele culturilor și artelor din

-
- ¹Dumnić Vilotijević, Marija (2018). „Contemporary Urban Folk Music in the Balkans: Possibilities for Regional Music History”, in *Muzikologija*, nr. 25/Ian. 2018. Belgrad: Institute of Musicology, Department of Fine Arts and Music, Serbian-Croatian Academy of Sciences and Arts.
 - Dumnić Vilotijević, Marija (2020). „The Balkans of the Balkans: The Meaning of Autobalkanism in Regional Popular Music”, in *Arts*, vol. 9 (70), Multidisciplinary Digital Publishing Institute (MDPI) AG.
 - Jakovljević, Rastko S. (2012). „The Fearless Vernacular: Reassessment of the Balkan Music Between Tradition and Dissolution”, in *Proceedings of the International Conference „Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives”*, November 23-25, 2011, Academic Conferences, vol. CXLII, book 8, Serbian Academy of Sciences and Arts, Department Of Fine Arts And Music.
 - Karamanić, Slobodan & Unverdorben, Manuela (2019). „Balkan High, Balkan Low: Pop-Music Production Between Hybridity and Class Struggle”, in *Made in Yugoslavia? Studies in Popular Music of the Balkans*, Springer Publisher.
 - Krakovsky, Christina, Rainer Gries & Eva T. Asboth (2016). „The Balkans as the

spațiul balcanic, iar în plan muzical, numeroase studii și câteva volume consistente despre istoria, stilurile, tehnicile de scriitură și interpretare specifice fie muzicii balcanice în general, fie anumitor culturi naționale sau regionale. Aceste forme artistice au determinat impregnarea muzicii – fie ea de tradiție orală sau cultă, de inspirație rurală sau urbană, practică în masă ca muzică populară ori în medii exclusiviste, burgheze – cu trăsături distinctive de stil, limbaj și expresie: moduri arhaice, deseori cu inserții de microtonii, formule melodice specifice, ritmuri asimetrice, deseori libere, nemăsurate, ornamentație vocală și instrumentală sofisticată, complexă, originală, asocieri timbrale eteroclite, cu instrumente deopotrivă tradiționale și occidentale, afinitatea pentru virtuozitate, improvizație și o teatralitate exuberantă.

1.4. Relația dintre multiculturalitate, transculturalitate și balcanism este complexă, stratificată și dificil de delimitat conceptual,

European Inner Otherness”, editorial publicat în revista *Medien & Zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart* (The media and time. Communication in the past and present), Issue 31, nr. 1/2016.

- Lausevic, Mirjana (2015). *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*. Oxford: Oxford University Press, Tertulia.
- Nenić, Iva (2014). „A Longing for the Other: Interculturality in (Post)traditional and World Music Scene of Serbia”, ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe: 2012 Symposium-Berovo, Macedonia.
- Nenić, Iva (2015). „World Music in the Balkans and the Politics of (Un)Belonging”, în vol. *Beyond the East–West Divide: Balkan Music and Its Poles of Attraction*, Belgrade: Institute of Musicology, Department of Fine Arts and Music, Serbian Academy of Sciences and Arts.
- Nenić, Iva (2020). „Not Different Enough: Avoiding Representation as ‘Balkan’ in Macedonian Ethno Music”, In *Arts*, vol. 9, Multidisciplinary Digital Publishing Institute.
- Pennanen, Risto Pekka (2024). “Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy”, In *Muzikologija/Musicology*, nr. 8 (decembrie).
- Silverman, Carol (2024). „Transnational Balkan Romani Music: Global and Local Trends”, in *The Oxford Handbook of Global Popular Music*, editors: Simone Krüger Bridge & Britta Sweets, Oxford Handbooks Online.
- Tole, Vasil (2007). *Iso-polyphony – A World Cultural Asset*. Tirana: Toena.
- Wilson, Dave (ed.) (2020). *Special Issue: Balkan Music: Past, Present, Future*. Arts, Multidisciplinary Digital Publishing Institute.
- Yenigün, Cüneyt (2013). *Balkan Multiculturalism: Example to Itself & to the EU*, ICES Annual Science Conference.

Întrucât toate cele trei noțiuni implică ideea de interacțiune între culturi, însă din perspective diferite. În contextul balcanic, multiculturalitatea este o realitate istorică profund înrădăcinată: Imperiul Otoman, cu politica sa de toleranță religioasă și etnică, a favorizat coexistența comunităților grecești, albaneze, sârbești, turcești, românești, aromâne, bulgărești etc, fiecare păstrându-și obiceiurile, limba, credințele și formele de manifestare artistică. Această coabitare nu a fost lipsită de conflicte, dar a permis dezvoltarea unui peisaj cultural policrom, în care identitățile nu s-au dizolvat, ci s-au stabilizat în relații de proximitate și contact. În schimb, transculturalitatea implică mai mult decât o simplă coexistență: ea presupune o simbioză culturală și o hibridizare artistică, într-un proces activ, dinamic, unde elementele provenite din diferite surse se întrepătrund, se transformă și dau naștere unor forme noi, greu de atribuit unei singure surse etnice.

În muzică, acest fenomen se poate observa în ipostazele preluării intonațiilor arhaice, a melismelor bizantine, ritmurilor otomane, dansurilor slavone și modurilor țigănești, care s-au îmbinat și integrat în tradiții muzicale naționale, determinând un limbaj unitar și divers în același timp, relativ omogen, dar și versatil. Luând în considerare toate aceste fenomene și caracteristici, balcanismul poate fi perceput în egală măsură drept un cadru generator al acestor procese transculturale și ca rezultat al acestora. Titulatura geografică dată de localizarea în Peninsula Balcanică este strâns legată de receptarea culturilor incluse în anumite categorii estetice, de instabilitatea formelor de exprimare artistică, de continua mobilitate și transfigurare a caracteristicilor stilistice, de teatralitatea gestului artistic și deschiderea către alte influențe externe. Muzicologul Jim Samson surprinde esența dinamicii care modelează și întreține tensiunile culturale, istorice și politice din Balcani, evidențiind forța memoriei culturale și identitatea acestei regiuni impregnate în muzică, tradiție, gândire, istorie și viață: „Există o narațiune a emancipării, dar există și o narațiune a întoarcerii acasă, a rădăcinilor. Există un curent puternic care trage această regiune inexorabil spre Occident, dar există și vârtejuri, curenți subterani care o readuc constant spre Răsărit. Națiunile din Balcani sunt bântuite de imperii. Pacea este bântuită de război, istoria de mit. Orașele moderne sunt bântuite de satele rurale. Politica este bântuită de cultură. Când

ascultăm muzică de toate tipurile din această regiune, nu putem să nu fim conștienți de puterea memoriei culturale.”¹

În ultimele decenii ale secolului XX și începutul secolului XXI, a avut loc reevaluarea acestui fenomen, determinând examinarea conceptului, formularea unor teorii și metode specifice de analiză, evidențierea caracterului distinct, autentic și a expresivității de mare forță, până la valorizarea balcanismului ca expresie a simbiozei culturale, ca rezultat al suprapunerilor, întrepătrunderilor și strategiilor de adaptare la alteritate. Această permeabilitate se regăsește și în creația muzicală contemporană, lucrările din ultimele decenii reflectând deseori un bazin stilistic comun, o memorie sonoră colectivă care unește particularitățile și similitudinile culturilor din spațiul balcanic. „Societățile din Balcani au fost în schimbare în ultimii ani, la fel și formele culturale. Muzica nu face excepție. Dacă privim în perspectiva duratei lungi, putem susține că instabilitățile actuale din viața muzicală fac parte dintr-un proces.”² Așadar, balcanismul funcționează ca o formă regională de multiculturalitate și transculturalitate, prin contextul oferit de primul fenomen pentru coexistența mai multor etnii, popoare, tradiții și prin procesul activ, transformativ, în constantă schimbare și reconfigurare, implicat în cazul celui de-al doilea concept. Un asemenea fenomen nu poate fi încadrat într-o singură cultură, ci oferă o perspectivă de anvergură asupra unui întreg bazin cultural ce oferă cadrul și mijloacele concrete de exprimare prin care aceste procese dobândesc coerență la nivel regional. O bună parte din aspectele și discutate până acum se vor regăsi, în forme mai evidente sau mai disipate, și în lucrările muzicale pe care le vom aborda în capitolul următor.

2. Identitate și dialog cultural în muzica contemporană românească: *Exercițiile de admirație* între balcanism și transculturalitate

Prin *Exercițiile de admirație*, op. 101, Liviu Dănceanu explorează tocmai acest fond comun, concentrându-se pe acele trăsături recunoscutibile ale unor identități etnice din diferite state, regiuni,

¹ Samson, Jim (2013). *Music in the Balkans*, cap. 25 „Endgame” – „Are We There Yet?”, Leiden: Brill Publisher, p. 667.

² *Idem*, cap. 21 „Global Balkans. All Change” – „Brave New World”, p. 554.

culturi, fără a cădea în clișee artistice neconvingătoare. Alegerea acestui titlu cu valențe deopotrivă filosofice și practice indică intenția muzicianului de a-și exprima aprecierea și de a omagia alte culturi printr-un gest componistic referențial față de valorile „celuilalt”. Culturile, ca și ființele, indivizii, existența lor, pot fi privite din puncte de vedere diferite de ele însele, ca alterități, prin diferite forme de a gândire, creație și manifestare artistică.

Exercițiile de admirație alcătuiesc un ciclu de 21 de duo-uri instrumentale, compuse între anii 2004-2005. Titlul ópus-ului este constituit prin alăturarea a două cuvinte cu semnificații diferite, neașteptate în această asociere: pe de o parte, admirația este un fenomen puternic, ce hrănește spiritul cu stări frumoase, prielnice creșterii și înălțării interioare; pe de altă parte, exercițiul este acțiunea voluntară de a practica ceva prin generarea și antrenarea conștientă a unor obiceiuri sănătoase pentru corp, minte și suflet deopotrivă.

Exercițiile de admirație vizează mai multe etaje ale edificiului afectiv pe care compozitorul l-a înălțat în peregrinările și popasurile sale printre oameni, în colectivități și culturi muzicale. Pentru Liviu Dănceanu, „primul etaj este cel în care locuiesc admirabilii mei prieteni arhei. Al doilea etaj este cel în care se adăpostește câte o entitate etnică, motiv al recursurilor la caracteristicile sonore capabile să de-conspire etnia în cauză.”¹ Astfel, exercițiile invită, totodată, și la admirația față de alte culturi, națiuni, spații geografice și artistice, prin aluziile sonore realizate cu ajutorul structurilor modale, elementelor intonaționale, formulelor ritmice și trăsăturilor de *ethos* specifice anumitor culturi muzicale. Cele 21 de duo-uri sunt denumite prin referire la 21 de popoare, fiecare având la început câte un banc ilustrativ sau o scurtă istorisire cu personaje reprezentative pentru poporul respectiv, fiecare piesă componentă devenind o meditație muzicală asupra unei alterități observate, internalizate și transfigurate sonor într-un mod imaginativ, original, novator.

Fiind considerate de însuși autorul niște „exerciții”, lucrările din acest amplu ciclu pot fi interpretate ca idei de cercetare în laboratorul său creator, cu aplicativitate artistică și relevanță estetică, investigând

¹ Dănceanu, Liviu (2004-2005), extras din partitura manuscrisă *Exerciții de admirație*, op. 101, descrierea propriei intenții componistice.

mijloacele componistice, elementele de limbaj și trăsăturile stilistice prin care pot fi exprimate muzical particularitățile culturale ale popoarelor alese ca subiect generic și sursă de inspirație. Dintre toate piesele ciclului, am selectat trei adecvate tematicii abordate în studiul de față, „Românii”, „Grecii” și „Țigani” constituind popoare reprezentative pentru cultura balcanică și fenomenele discutate anterior, referitoare la interferențele artistice din acest context istorico-geografic versatil, unde materialul muzical devine în sine un spațiu de mediere între tradiții, stiluri, influențe, forme colective și individuale de expresie, reflectând un parcurs istoric îndelungat.

2.1. Exerciții de admirație nr. 10 – „Români” pentru pian și violoncel

Prima lucrare pe care o voi aborda în această cercetare este cea dedicată românilor, chiar dacă în cadrul ciclului este inclusă la numărul 10. Scrisă pentru pian și violoncel, piesa are la bază o glumă referitoare la trei caracteristici ale românilor, grupate câte două prin alternanță, într-un mod similar cu asocierile timbrale ale instrumentelor ansamblului *Archaeus* pentru duetele care alcătuiesc *Exercițiile de admirație*.

Cînd Domnezeu i-a creat pe romani, i-a destinat să fie bogați, inteligenți și cinstiți. Apoi s-a pus pe treabă dracu' ..., și cum nu putea anula ceea ce voise Domnul, a făcut doar o mică modificare:

- cei bogați și inteligenți să nu fie cinstiți;
- cei cinstiți și bogați să nu fie inteligenți;
- cei inteligenți și cinstiți să nu fie bogați.

Piesa este gândită în trei secțiuni cursive, care pot fi delimitate pe baza caracteristicilor de limbaj muzical, tehnicilor de scriitură, ideilor componistice predominante, dar și în funcție de prezența în discurs și raportul reciproc dintre cele două instrumente. Discursul muzical evidențiază încă de la început o structură compozită, alcătuită precum un mozaic din fragmente melodice diatonice acompaniate prin pedale în *tremollo*, altele cu sintaxă vertical-armonică și inserții cromatice, altele bazate pe emisii de armonice naturale (deopotrivă la violoncel și pian).

Măsurile alternative și schimbările constante ale indicațiilor metronomice întăresc această observație, contribuind la diferențierea și mai clară între ritmul *rubato* (în unitățile de discurs delimitate metric

prin 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4 sau chiar 8/4 și având indicații metronomice mai mici de 80, conținând uneori pasaje de armonice naturale, alteori fragmente melodice cu ornamente având aspect melismatic și efect tânguitor), ritmul *giusto* (în pasajele cu măsuri 3/8, 4/8, sau 2/4, având indicații metronomice între 90 și 130-140, cu melodii pregnante, inițial diatonice, iar în paginile următoare cu o încărcătură cromatică tot mai ridicată) și ritmul asimetric (mai puțin prezent, evident în fragmentele cu măsura de 5/8, cu indicații agogice de peste 200 și conținând accente asimetrice pe parcurs, în pg. 3 - jos și pg. 4, structuri verticale bazate pe secunde, lipsind componenta melodică). Astfel, compozitorul realizează câteva trimiteri la anumite modele sonore referențiale din tradițiile muzicale populare ale culturii românești, sugerând cântecul doinit, semnalele de bucium, elemente de joc și horă, dar într-un mod abstract, transfigurat și distanțat de sursele originale de referință.

Secțiunea A -2-

-3-

-4-

Secțiunea B

Exerciții de admirație nr. 10, Români pentru pian și violoncel, pp. 2-4 (manuscris)

În contrast cu acest mod de a scrie discursul în secțiunea din primele trei pagini (nr. 2-4), următoarea secțiune (B – paginile 5-6) aduce o scriitură omogenă și câte un stil distinct destinat succesiv fiecărui instrument. Astfel, în pagina nr. 5 rămâne violoncelul solo, a cărui linie sonoră este tratată liber, în stil improvizatoric și cu un caracter deosebit de expresiv, aproape baladesc, fiind încadrată mai mult convențional în măsura de 4/4. După o scurtă tranziție în care

intervine pianul pentru a însoți violoncelul în finalizarea frumoasei sale melopei, acesta rămâne singur pentru a intona o succesiune de triluri la ambele mâini, pe rând, ca și cum ar exprima o suspensie sonoră a energiei acumulate anterior, în aceeași măsură de 4/4 și cu același aspect de improvizație, direcționată de această dată spre căutarea unei noi ancore, care nu întârzie să apară în pagina nr. 6 jos, prin acordul construit pe fundamentala *re*.

Tranziție: violoncel+pian

Exerciții de admirație nr. 10, Români pentru pian și violoncel, pp. 5-6 (manuscris)

Ultima secțiune a lucrării aduce culminația discursului și încheierea lucrării, marcate prin tensionarea maximă a liniei melodice intonate de violoncel într-o densă aglomerare cromatică, apoi prin salturile între registrele grav-mediu-înalt, fluctuațiile pe termen scurt între niveluri contrastante de intensitate sonoră (*pp-ff-p-fff*), apariția măsurii de 8/4 corelată cu cel mai amplu fragment de armonice naturale și prin cea mai puternică revenire a temei violoncelului, pe coarda a treia, în *forte*, urmată de imitația realizată în octave la unison de ambele planuri sonore ale pianului, la interval de cvintă ascendentă față de tema violoncelului. Finalul rămâne deschis, cu tema rămasă incompletă la pian, suspendată prin oprirea pe sunetul si din octavele 1 și 2, anulat printr-un *do diez* grav la violoncel (din octava mare), intonat dur, sec, în *fff*. Practic, compozitorul nu dă nici o șansă stabilirii vreunui echilibru între componentele discursului, întregul nefiind, de fapt, niciodată întreg, iar ancora sonoră, deși pare stabilă printre numeroasele ipostaze

de stil, ritm, intonație, agogică, timbralitate, își pierde treptat forța de susținere a construcției.

Exerciții de admirație nr. 10, Români pentru pian și violoncel, p. 7 (manuscris)

2.2. Exerciții de admirație nr. 18 – „Greci” pentru percuție și vioară

O altă ipostază a multiculturalității din spațiul balcanic este piesa cu numărul 18, dedicată grecilor, în ipostaza timbrală destinată violinei și instrumentelor de percuție (două wood-blocks, două bongos, trei tom-toms, sega, timpan și gran cassa).

Structura lucrării se devoalează treptat, pornind de la expunerea unei teme la vioară, însoțită de scurte intervenții ritmice la wood-blocks, urmată de o succesiune de prelucrări ale unor segmente din teme, resimțite în special la nivel ritmic, întrucât vioara devine pe parcurs un instrument de sprijin, asigurând, succesiv, suportul armonic cu ritmuri diferite față de bongos și tom-tom, apoi pedale de note prelungite și glissandi pentru ritmurile susținute de timpan și gran cassa, și ulterior o combinație mai complexă de structuri vertical-armonice, cu accente și *glissandi*, care determină tensionarea discursului și atingerea zonei de culminație. În final, vioara readuce capul tematic al temei inițiale, fără a o mai intona integral, realizând cadența finală pe sunetul *sol*₁. Această imagine sonoră de ansamblu ne oferă sugestia unei forme variaționale

moderne, alcătuită din temă, trei variațiuni și o succintă coda recapitulativă.

Revenind la monodia expusă inițial, printr-o emisie simplă, în *pizzicato*, *non-vibrato* de către violină, observăm forța ei de afirmare, dată de structura modală diatonică, de tip mixolidian cu baza pe *sol* și cadență pe *re*, ritmul alcătuit din unități de câte două sau trei durate, grupate convențional în măsuri de 2/4 sau 3/4, evidențiind mai degrabă succesiunea unor picioare metrice de sorginte antică elină. Aceste observații indică o gândire muzicală redusă la esența parametrilor melodic și ritmic, dintre care primul întruchipa genul feminin, iar al doilea componenta masculină, reunite și sincronizate într-un echilibru perfect, armonios, simbolic. Compozitorul a ales un fragment muzical consacrat, existent în antologiile de muzică arhaică, în capitolul dedicat Antichității eline: *Epitaful lui Seikilos*.

Tema din „Greci” pentru percuție și vioară / Epitaful lui Seikilos

VP *pizzicato non vibrato*

P

TRANSLATION

So long as you live, be radiant, and do not grieve at all. Life's span is short and time exacts the final reckoning. (EDNA M. HOOKER)

(b) The tombstone on which Seikilos cut the epitaph for his wife was found by W. H. Ramsay in 1883 at Tralles in Asia Minor. The epitaph is a short piece, complete and undamaged.

Exerciții de admirație nr. 18, Greci pentru percuție și vioară, tema

Comparând cele două extrase, observăm mici diferențe de încadrare metrică, dar acestea sunt irelevante în contextul unei culturi străvechi, accentele fiind date de fapt de text, de legile nescrise ale limbii vorbite, ceea ce determină posibilități multiple de grupare în potențiale măsuri.

În continuarea temei, compozitorul Liviu Dăncăanu optează pentru variația, transfigurarea și abstractizarea acestui fragment muzical, recurgând la diferite procedee de reconfigurare a discursului. Prima variație aduce o scriitură ritmico-armonică, să-i spunem, în care wood-block-urile preiau picioarele metrice din tema inițială și le readuc

sub forma unei succesiuni ritmice în care există și pauze, dobândind energie și mobilitate. Violina trece în plan secund, intonând structuri acordice de câte patru sunete, mai întâi diatonice, cu cvarte și cvinte suprapuse, apoi dobândind tot mai multe cromatisme și un mers paralel în structuri alcătuite din septime sau none inferioare și cvarte superioare.

TEMA

mod. alla

- 3 -

VARIAȚIA I

mod. alla

VARIAȚIA II

mod. alla

VARIAȚIA III

mod. alla

Exerciții de admirație nr. 18, Greci pentru percuție și vioară, pp. 2-3 (manuscris)

A doua variație se evidențiază începând cu măsura a 4-a din sistemul al doilea, pagina nr. 3, aducând ca noutate scriitura pe două planuri sonore la fiecare partidă instrumentală: percuția dobândește un discurs din ce în ce mai volubil și energic, prin desfășurarea concomitentă a liniilor ritmice la timpan și gran cassa, ca într-o polifonie lineară ne-imitativă pe două planuri ritmice, în timp ce vioara intonează o voce statică, de tip ison ținut pe sunetele acordajului natural (*re, la, mi*, fără *sol*) și o altă voce (fie deasupra, fie dedesubtul isonului) care conține inserții ornamentice, de tip melismatic, urmate de glisări pe coardă, corelate cu creșteri sau descreșteri dinamice.

A treia variație este cea mai amplă și are cea mai complexă scriitură, ideile dominante și unificatoare de pe parcursul ei fiind *tremollo*-ul menținut prin *accelerando* la cele două wood-blocks, ornamentația constantă cu ajutorul apogiaturilor, combinațiile de ritmuri realizate de aproape toate instrumentele de percuție (sincope,

contratimp, contratimp sincopați, pe jumătate, pe sfert de timp), salturile melodice mari la violină de până la dublă octavă (cvintadecimă), structurile acordice foarte extinse, conținând câte trei sexte suprapuse ori două sexte și o septimă, sau octavă, scrise pe verticală, iar în plan orizontal succedate prin *glissando*.

Gradul ridicat de dificultate tehnică și virtuozitate conferă discursului o locvacitate culminativă, marcată prin debitul ritmic ridicat și mobilitatea acrobatică între registre.

- 5 -

VARIAȚIA III

accel — — —

The image shows a handwritten musical score for Variation III. It consists of three systems of staves. The first system has a Piano (P) staff and a Violoncello (Vc) staff. The second system has a Piano (P) staff and a Violoncello (Vc) staff. The third system has a Piano (P) staff and a Violoncello (Vc) staff. The score includes dynamic markings like 'f' and 'ff', and a tempo marking 'J=55'. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, indicating a fast and technically demanding piece.

Exerciții de admirație nr. 18, Greci pentru percuție și vioară, p. 5 (manuscris)

Lucrarea se încheie cu revenirea în atmosfera inițială simplă, rarefiată, redusă în final la chintesența caracteristilor sonore al structurii modale și ritmice: saltul de cvintă perfectă ascendentă (*sol – re*), subtonul în raport cu baza modului (*fa natural – sol*), unitățile ritmice binare primordiale (iambul format dintr-o silabă scurtă / neaccentuată și una lungă / accentuată, troheul format dintr-o silabă lungă / accentuată și una scurtă / neaccentuată, spondeul format din două silabe lungi / accentuate, iar ultimul sunet, rămas singur, simbolizează sunetul original, autonom, unic).

P

choc

V

110 3/4 CODA

P

V

pe- den- do-

Iamb Troheu Spondeu 1 silabă

P

V

ai

Exerciții de admirație nr. 18, Greci pentru percuție și vioară, p. 8 (manuscris)

În cazul acestei piese din ciclul *Exercițiilor de admirație*, punctul de plecare indică o sursă antică, atestată istoric, spre deosebire de celelalte piese analizate în acest studiu, în cazul românilor și romilor neexistând documente muzicale păstrate în scris din timpuri atât de vechi. Pe teritoriul Peninsulei Balcanice au existat culturi diverse încă dinaintea erei noastre, însă grecii au fost cei care au creat clasicitatea Antichității europene, lăsând în urmă inscripții, scrieri în forme durabile, ce intră și în existența contemporană prin creații artistice de mare valoare, precum acest exemplu.

În sensul dat de cercetările moderne, balcanismul nu are legătură directă cu Antichitatea, însă, din punct de vedere istoric și geografic, se sprijină pe un fundament arhaic, validabil prin surse de vechimi variabile, fiind alcătuit prin întrepătrunderea a trei mari culturi care au predominat în acest spațiu în secole diferite: greacă, otomană, slavă, la

care se adaugă și influențele popoarelor migratoare, unele menținute și perpetuate până în zilele noastre.

2.3. Exerciții de admirație nr. 3 – „Țigani” pentru pian și vioară

În spațiul balcanic, comunitățile rome se regăsesc într-o rețea culturală complexă, în care activitatea lor muzicală depășește granițele etnice și naționale. Albania, Bosnia și Herțegovina, Bulgaria, Croația, Kosovo, Macedonia de Nord, Muntenegru, România, Serbia sunt țări în care minoritatea romă trăiește de multe secole.

Lăutarii romi au fost prezenți, încă din perioada otomană, în toate marile centre urbane și zonele rurale ale regiunii, adaptându-se la culturile muzicale locale – sârbești, bulgărești, grecești, turcești –, integrându-le în propriul repertoriu și limbaj stilistic. Dinamica lor existențială, caracterizată printr-o mobilitate geografică și stilistică neconținută, le-a conferit un rol cultural diferit de popoarele cu localizare stabilă, devenind veritabili intermediari ai culturilor, mediatori ai întrepătrunderilor rural-urbane și schimburilor interbalcanice. Astfel, au contribuit la formarea unui stil eclectic, constant adaptabil și infuzabil cu noi elemente tradiționale, un fel de idiom trans-național care îmbină modurile populare, scările orientale, ritmurile tradiționale, efectele particulare de emisie timbrală, ornamentația și virtuozitatea într-o manieră inventivă, liberă, „nereglementată” de vreun sistem de norme componistice ori interpretative.

În cadrul practicilor muzicale tradiționale din spațiul românesc, lăutarii de etnie romă au devenit factori determinanți ai circulației și transformării repertoriilor prin trecerile dintr-o regiune într-alta, realizând un veritabil *media channel* de comunicare între comunitățile rurale restrânse, izolate și spațiile urbane extinse, eteroclite. Prin diversitatea preocupărilor și activităților artistice, aceștia au funcționat ca agenți de transmitere și diseminare a materialului muzical prin prestațiile în hanuri, târguri, saloane orășenești, participarea la nunți, cumătrii, sărbători și în diverse contexte festive de amploare, adesea în localități aflate la distanțe considerabile. Dar, spre deosebire de un simplu colportaj, în sensul rigid al termenului, procesul de preluare și difuzare se realiza printr-o filtrare activă, marcată de intervenții stilistice semnificative, romii având ca elemente distinctive intonația imprecisă (explicabilă prin lipsa unei profesionalizări adecvate), ornamentația

abundentă, microvariațiile melodice, ajustările agogice, afinitatea pentru ritmurile asimetrice și integrarea unor formule modale provenite din diferite zone balcanice și orientale.

Opțiunea compozitorului Liviu Dănceanu pentru una dintre cele mai convenționale asocieri timbrale – pian și vioară (notate în această ordine în titlatura piesei nr. 3 din cadrul ciclului *Exerciții de admirație*) – are legătură tocmai cu această practică larg răspândită și accesibilă a interpretării la cele două instrumente uzuale, regăsite în general și în creațiile compozitorilor din secolele XIX-XX pentru a surprinde spiritul folcloric eclectic al muzicii practice de lăutarii romi în spațiul european, cu disponibilitatea rapidă și asocierea facilă dintre doi muzicieni (sau muzicanți) care cântă la aceste instrumente în diferite medii și contexte, dar și cu permisivitatea timbrală a pianului de a sugera sonoritățile unui alt instrument tradițional – țambalul. Tehnici precum *tremollo*, *arpeggiato*, *glissando*, *staccato* rapid pe aceeași coardă (determinând acel efect de pedală zbârnăită, adică „țititura”) se regăsesc adaptate la pian, care se mulează pe specificul țambalului.

Exerciții de admirație nr. 3, Țigani pentru vioară și pian, pp. 2-3 (manuscris)

De asemenea, prezența frecventă a secundeii mărite în succesiuni extinse de formule ritmice excepționale rapide, anacruzele ornamentate, urmate de note prelungite la violină, în registrul său grav spre mediu, ținute prin *molto vibrato*, trecerile de la o notă ținută la altă

prin scurte pasaje melancolice, aproape doinite, ritmul precizat în secțiunile piesei prin alternanța dintre *rubato* la *giusto*, acompaniamentul pianului prin structurile acordice cu secunde disonante care contribuie la efectul de „zbârnâit” – toate acestea sunt tehnici de scriitură, detalii interpretative care conferă acestei piese un caracter lăutăresc și un spirit pasional, filtrat prin măiestria compozitorului de a imagina, scrie, recrea o muzică atât de familiară nouă, și totuși inedită.

Exerciții de admirație nr. 3, Țigani pentru vioară și pian, pp. 5-6 (manuscris)

3. Concluzii

În *Exercițiile de admirație* compuse de Liviu Dănceanu, multiculturalitatea poate fi considerată drept temă a întregului ciclu muzical, transculturalitatea ca perspectivă estetică și tehnică de abordare artistică a relației cu alte națiuni, iar piesele dedicate românilor, grecilor și romilor evidențiază într-un mod implicit balcanismul cu valoare de orizont expresiv **implicit**, **subînțeles** ce modelează demersul artistic întreprins în cadrul pieselor selectate prin însăși sonoritatea lor, chiar dacă finalitatea **explicită** a compozitorului a

fost una mult mai cuprinzătoare, dincolo de limitele Peninsulei Balcanice.

Limbajul muzical valorificat în cele trei piese, detaliile melodice, ritmice, agogice, de scriitură, sincronizare verticală, timbralitate, ornamentație și gestualitate componistică în expunerea unei idei, continuarea sau întreruperea ei, sunt elemente distinctive pentru existența unui **fond comun, multistratificat**, construit în timp pe susținerea oferită de câțiva **piloni** de rezistență: **muzica religioasă bizantină**, cu versiunile corespunzătoare riturilor **greco-român și slavo-rus, arta populară țărănească**, delimitată în spațiul unor localități și zone restrânse, și **folclorul așa-zis urban**, constituit din diferite tradiții, practici și repertorii de circulație inter-urbană, inter-regională, până la nivelul influențelor inter-naționale, la acestea adăugându-se **influențe turcești, grecești, rusești**.

Printre numeroasele etnii, tradiții și națiuni, muzica devine un veritabil liant social și cultural, având capacitatea de a transcende frontierele lingvistice, religioase și chiar ideologice, evidențiind un spațiu colectiv al gândirii, exprimării, manifestării artistice. Demersul componistic întreprins de Liviu Dănceanu poate fi interpretat și ca o formă de relație „diplomatică” între națiuni, reflectând o atitudine deschisă către dialog intercultural, în care alteritatea este valorizată și integrată într-un univers expresiv propriu deosebit de original și puternic.

BIBLIOGRAFIE

- Dănceanu, Liviu (2004-2005). Partitura manuscrisă *Exerciții de admirație*, op. 101.
- Dumnić Vilotijević, Marija (2018). „Contemporary Urban Folk Music in the Balkans: Possibilities for Regional Music History”, în *Muzikologija*, nr. 25/Ian. 2018. Belgrad: Institute of Musicology, Department of Fine Arts and Music, Serbian-Croatian Academy of Sciences and Arts.
- Dumnic Vilotijevic, Marija (2020). „The Balkans of the Balkans: The Meaning of Autobalkanism in Regional Popular Music”, în *Arts*, vol. 9 (70), Multidisciplinary Digital Publishing Institute (MDPI) AG.
- Jakovljevic, Rastko S. (2012). „The Fearless Vernacular: Reassessment of the Balkan Music Between Tradition and Dissolution”, în *Proceedings of the International Conference „Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives”*, November 23-25, 2011, Academic

- Conferences, vol. CXLII, book 8, Serbian Academy Of Sciences And Arts, Department Of Fine Arts And Music.
- Karamanić, Slobodan & Unverdorben, Manuela (2019). „Balkan High, Balkan Low: Pop-Music Production Between Hybridity and Class Struggle”, în *Made in Yugoslavia? Studies in Popular Music of the Balkans*, Springer Publisher.
- Krakovsky, Christina, Rainer Gries & Eva T. Asboth (2016). „The Balkans as the European Inner Otherness”, editorial publicat în revista *Medien & Zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart* (The media and time. Communication in the past and present), Issue 31, nr. 1/2016.
- Lausevic, Mirjana (2015). *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*. Oxford: Oxford University Press, Tertulia.
- Nenić, Iva (2014). „A Longing for the Other: Interculturality in (Post)traditional and World Music Scene of Serbia”, ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe: 2012 Symposium-Berovo, Macedonia.
- Nenić, Iva (2015). „World Music in the Balkans and the Politics of (Un)Belonging”, în vol. *Beyond the East–West Divide: Balkan Music and Its Poles of Attraction*, Belgrade: Institute of Musicology, Department of Fine Arts and Music, Serbian Academy of Sciences and Arts.
- Nenić, Iva (2020). „Not Different Enough: Avoiding Representation as ‘Balkan’ in Macedonian Ethno Music”, în *Arts*, vol. 9, Multidisciplinary Digital Publishing Institute.
- Pennanen, Risto Pekka (2024). „Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy”, în *Muzikologija/Musicology*, nr. 8 (decembrie).
- Samson, Jim (2013). *Music in the Balkans*, Leiden: Brill Publisher.
- Silverman, Carol (2024). „Transnational Balkan Romani Music: Global and Local Trends”, în *The Oxford Handbook of Global Popular Music*, editors: Simone Krüger Bridge & Britta Sweers, Oxford Handbooks Online.
- Tole, Vasil (2007). *Iso-polyphony – A World Cultural Asset*. Tirana: Toena.
- Wayland, Sarah V. (1998). „Immigration, Multiculturalism and National Identity in Canada”, în *International Journal of Group Rights* 5, nr. 1 (1997), pp. 46-47. Sursa: <https://pier21.ca/research/immigration-history/canadian-multiculturalism-policy-1971#fn-1> (accesat 16.09.2025).
- Welsch, Wolfgang (1999), „Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today”, în *Spaces of Culture: City, Nation, World*, editat de Mike Featherstone și Scott Lash, London: Sage, pp. 194-213. Sursa: https://welsch.uni-jena.de/papers/W_Welsch_Transculturality.html (accesat 16.09.2025)
- Wilson, Dave (ed.) (2020). *Special Issue: Balkan Music: Past, Present, Future*. Arts, Multidisciplinary Digital Publishing Institute.
- Yenigün, Cüneyt (2013). *Balkan Multiculturalism: Example to Itself & to the EU*, ICES Annual Science Conference

SUMMARY

Mihaela-Georgiana Balan

**Balkan interferences in Liviu Dănceanu's music:
the aesthetics of otherness in *Exercises of admiration*, op. 101**

Through his famous *Exercises of admiration*, composer Liviu Dănceanu transposes a series of ethno-cultural identities into a musical discourse that is at once eclectic and unified, multicultural and yet strikingly individualized, reflecting the phenomenon of cultural interference that can also be found in restricted geographical areas within a continent, such as the Balkans. This paper focuses on a cycle of musical works inspired by different traditions, cultural spaces, and artistic practices around the world, from which we have selected those peoples located geographically and culturally in the southeastern European area, who are considered to belong to, be connected to, or be in a relationship of interference with the Balkan (micro)universe: *Greeks, Romanians, and Gipsies*. Through this research, we aim to investigate and identify the musical mechanisms through which the Romanian composer probes the essence of otherness, integrating it into his own musical language and into a versatile, protean, and original stylistic idiom.