

PORTRETE

Liviu Dănceanu și nevoia de *completitudine*

Despina Petecel Theodoru



Mărturisesc că, deși am scris de nenumărate ori despre creația *prodigioasă și proteică* a lui Liviu Dănceanu, mereu în schimbări / preschimbări stilistice, ideatice, formale, imprevizibile "de la o secundă la alta", cu titluri inedite, simbolice vorbind despre caracterul ei

intertextual, cercetarea mai punctuală a unui număr mai compact de scrieri teoretice, și a câtorva partituri puse la dispoziție prin amabilitatea pianistei Rodica Dănceanu, mi-au lărgit / modificat considerabil perspectiva asupra anvergurii cultural-artistice și filosofice a compozitorului, muzicologului, pedagogului, eseistului și poetului, pe care ar fi trebuit să îl sărbătorim, la 19 Iulie, pentru aniversarea a 70 de ani de viață!¹

¹De fapt, pe lângă Concertul comemorativ din 20 Mai 2024, personalitatea lui Liviu Dănceanu a mai fost pusă în lumină, alături de cea a compozitorilor Mihail Andricu și Cornel Țăranu, în contextul *Simpozionului de Muzicologie* din 24 Mai, excelent organizat și coordonat de către muzicologul dr. Olguța Lupu. Participanții la secțiunea dedicată lui Dănceanu au relevat câteva aspecte definitorii pentru omul și muzicianul Dănceanu – muzicologul ieșean Laura Vasiliu a subliniat cu autoritatea unui hermeneut versat, "expresia artistică

În comentariile mele despre Concertul comemorativ susținut de ansamblul "Archaeus" (20 Mai), în cadrul celei de-a 33-a ediții a SIMN¹, spuneam că, lui Liviu Dănceanu, "*nimic din ceea ce face parte din fenomenul de creație, și dincolo de el, nu i-a fost străin: nici formele și genurile muzical-literare, din epoci și curente diferite..., nici mijloacele de expresie*" etc. Și aceasta, tocmai datorită culturii sale solide, uimitor de diversificată (muzicală, filosofică, literară, estetică, psihologică, științifică), *asimilată organic și încorporată metodic, când și unde era necesar în scrierile, ca și în creațiile sale, cu aceeași dezinvoltură cu care stăpânește rigurozitatea și logica normelor lingvisticii, categoriilor sintactice și figurilor de stil însușite la "școala" retorilor greci și romani – de unde pasiunea pentru limbile latină și greacă veche, pe care a transferat-o până și în titlurile pieselor sale*², ca și pentru *expresii și citate* din scrierile autorilor antici (Ovidius de exemplu) inserate în modul cel mai firesc și adecvat atât în texte, cât și partituri³ -, și nu în

duală a unui spirit ales"; compozitorul ieșean Ciprian Ion, a prezentat o analiză detaliată, originală a uneia dintre lucrările rămase în manuscris, *Glass music*; muzicologul brașovean Petruța Coroiu Măniuț, a comunicat, cu patosul caracteristic, despre *Fulgurațiile poetice din muzicologia lui Liviu Dănceanu*, iar muzicologul Olguța Lupu, a elaborat o *Schiță de portret* cu deschideri panoramice asupra complexității și diversității preocupărilor lui Liviu Dănceanu.

¹ Vezi cronică respectivă în Actualitatea muzicală nr. 6 / Mai, 2024.

² *Angulus ridet op. 7, Protocantus op. 18, Trochos (Roata) op. 51, Panta rhei (Totul curge) op. 82, Superbia (Mândrie) op. 86, Homo videns (Omul care se uită/vede) op. 117, Hoquetus (Vorbărie) op. 145* etc.

³ Bunăoară, în articolul consacrat lucrării *Polifonii bucolice virgiliene*, dedicată Ansamblului "Archaeus" de către Theodor Grigoriu, pasionat la rândul lui de poemele ovidiene, din care se inspiră și în alte opusuri - *Elegia Pontica* (1968), *Tristia – in memoriam Ionel Perlea* (1974), *Ovidiu la Tomis* (2003) - Liviu Dănceanu introduce două citate latinești, pe care *le-am identificat* ca fiind, primul, drept *motto*, extras din *Ode II, VI, 13* de Horatius (!) - poate pentru că cei doi contemporani (sec. I, î.Hr.), iubeau cu aceeași ardoare *Cetatea celor șapte coline* din epoca Augustană, "de Aur", a literaturii latine, ai cărei iluștri reprezentanți erau: "*Ille terrarum mihi praeter omnes angulus ridet*" / "*Acest colț de pământ mă face mai fericit decât oricare altul* -, cel de-al doilea, extras din elegia *Tristia* (III, 73-76) de Ovidius: „*Hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum Ingenio perii, Naso poeta meo. At tibi transis, ne sit grave quisquis amasti Dicere: Nasonis molliter ossa cubent*” / „*Sub astă piatră zace Ovidiu cântărețul/lubirilor gingașe, răpus de-al său talent,/O, tu, ce treci pe-aice, dac-ai iubit vreodată,/Te roagă pentru dânsul: să-i fie somnul lin*" (trad. de Theodor

ultimul rând, la *școala* neprețuitului său mentor, compozitorul Ștefan Niculescu. Dar, așa cum Brâncuși s-a distanțat de "modelul" Rodin, convins că "la umbra marilor copaci nu crește nimic"; ori cum Cioran a... mimat abandonarea limbii române, odată ajuns în capitala Franței (1937), în favoarea perfecționării și șlefuirii limbii țării de adopție nestingherit de intruziuni de ordin afectiv (!), devenind chiar unul dintre cei mai rafinați stilști ai Franței, recunoscuți ca atare, tot astfel, Liviu Dănceanu a simțit că, pentru a "găsi un nucleu de autenticitate (...), trebuie mai întâi să-ți părăsești *vatra*, fie și doar printr-un discurs teoretic"¹. Dănceanu s-a detașat și el de preceptele Maestrului absolut,

Naum). Dar, ca și în alte cazuri, Liviu Dănceanu folosește acest articol ca pretext pentru a-și afirma abilitatea de a asocia și suprapune, prin acțiunea de *depliere*, straturi mai vechi și mai noi de cultură și civilizație. Căci, segmentul următor al cronicii propriu-zise, este o adevărată și deloc previzibilă *sinteză a limbajelor și stilurilor muzicale*, aparent fără legătură cu subiectul principal, poate doar ca aluzie subiacentă la ideile compozitorului expuse în volumul *Muzica și nimbul poeziei* (1986, reeditat în 2015). Spicuiesc câteva fraze, care atestă carura intelectual-științifică remarcabilă și vastul orizont cultural ale lui Liviu Dănceanu: "Ca și matematica, muzica și poezia sunt limbaje hibride. Adică și naturale, și artificiale. Sau nici una, nici alta. De altfel, matematica și muzica se studiau împreună în Evul Mediu, fiind solidare aceleași discipline: *quadrivium*. Iar în prezent, considerându-se că pot fi imaginate o sintaxă și o semantică valabile atât pentru limbile naturale, cât și pentru cele artificiale, este din ce în ce mai agreată sintagma "limbaje umane", care denumesc sisteme semiotice înglobând deopotrivă limbaje naturale și artificiale" (vezi: Noam Chomsky: *Human Language and other semiotic systems*, Semiotica, 1979, no. 1-2). (...). "Sunt limbaje *cuantificabile*, care transmit informații măsurabile. De pildă, limbajul computațional, a cărui cantitate de informație se poate măsura, bunăoară, în *biți*. Dar există și limbaje *nequantificabile*, a căror cantitate de informație nu se poate măsura (de exemplu, *limbajul filosofic* sau *cel religios*). Sunt, deci, *incomensurabile*". Această secvență se încheie cu un alt citat celebru din poemul lui Ovidius, *Metamorfoze* (Cartea I, *Era de Aur*, 85, 86): "*Os homini sublime dedit, coelumque tueri iussit et erectos ad sidera tellere vultus... "I" ...I-ai îndemnat [pe om] să privească spre cer,/să-și ridice fruntea spre stele...*". Vezi articolul integral, intitulat *Ovidiu sau ovidenia 'ntru muzică și poezie*, în revista *Vitraliu*, Bacău, nr. 46/Aprilie 2017, pp. 17-18.

¹ Este o idee însușită, cu siguranță, și împărtășită de către muzicianul român din *Cărțile hasidice* (*Die chassidischen Bücher*), operă a filosofului existențialist Martin Buber (cf. Liviu Dănceanu, *Parfumul și aura*, București, Muzicală, 2013, *Cetatea și agora*, p. 19). Se pare că, și din acest punct de vedere, Liviu Dănceanu a dat curs uneia dintre aserțiunile Maestrului, pe care discipolul o atașează ca *motto* al eseului *Semn, însemn, consemn* (în: *Parfumul și aura*,

pe care nu contenea să-l menționeze, dar *numai după* ce-i va fi absorbit și distilat învățăturile prin propria-i reflexivitate, astfel că ecurile mentorului transpar încă în lucrările sale, ca de "sub sticlă", unde "totul e răsturnat, dar rămâne asemenea"¹.

Vocația intelectuală

"Rătăcind" printre *semnele, însemnele și consemnele*² labirintului ideatic imaginat de Liviu Dănceanu în:

Eseuri implozive β (2001)³ – un grupaj de texte ce trec în revistă, succint, dar cu informații de o densitate relevantă despre sistemele tonal, modal, armonic, polifonic și *hiper-polifonic*, despre cântările bizantine sau despre *mono-ritmie și monofonie*, din Antichitate până în zilele noastre etc., pentru a căror *analiză comparativă* sunt convocate nume ca Sf. Ioan Gură de Aur, Ambrozio, Guido d'Arezzo, Philippe de Vitry, Rameau, Bach, Messiaen, Schönberg, Webern, dar și Platon, Aristotel, Plotin, Adorno, Fétis, Piaget, Pius Servien, Nattiez, Ricoeur, Deleuze, Eco, Dimitrie Cuclin, Eliade, Cioran etc.; *Introducere în epistemologia muzicii* (2003)⁴ – un compendiu consistent, despre *criteriile de organizare internă* (temporal, spațial, parametric), *fenomenologice* (ubicuității și izotropiei, cinetic și al perceperii subiective) și *funcționale* (etico-estetic, al naturii făuritorilor, al dependenței de surse) ale fenomenului muzical, elaborat în același spirit concis, sintetic, structurat cu strictețe academică; *Atelier* (2008)⁵ – o

București, Muzicală, 2013, p. 83): "Mă interesează spectacolele în care un interpret inteligent și cultivat știe să improvizeze pe un text sugerat de compozitor. *Personal însă, vreau să rămân singurul responsabil, și nu coautor al lucrărilor mele...*". Ștefan Niculescu își expune ideea în: *Reflecții despre muzică*, București, Muzicală, 1980, cap. *Control și determinism în muzică*, 329.

¹ Sintagma *sub sticlă/sous verre*, folosită de Jean-Pierre Richard în cartea *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (Seuil, 1962), referitor la eseul poetului francez, *Mimique*, e "interpretată" în manieră savantă, interdisciplinară, de către Jacques Derrida în: *Diseminarea*, București, Univers Enciclopedic, 1997, traducere de Mihai Cornel Ionescu, cap. *Dubla întrunire*, p. 234.

² Sintagma constituie chiar *titlul* unuia dintre eseurile incluse în *Parfumul și aura*, pp. 83-88.

³ Volumul a fost tipărit la Editura Corgal Press, Bacău.

⁴ Volum tipărit de Editura Muzicală, cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor.

⁵ Volum apărut sub egida Editurii Muzicale, cu sprijinul Autorității Naționale pentru Cercetare Științifică. Ilustrația copertei, Iosif Haidu.

suită de articole-cronici și portrete componistice, în care sunt inserate și detalii despre câteva dintre propriile opusuri; *Jurnal de citit ascultând muzică* (2009)¹ - în fapt, un "ghid" de artă plastică și arhitectonică a unora dintre faimoasele Muze, Instituții, monumente, arondismente pariziene vizitate pe parcursul a trei luni petrecute în capitala Franței, grație "bursei « George Enescu » oferită de ICR"; *De musicae natura / Despre natura muzicii* (2012)² - un grupaj de articole-eseu *Despre limbajul muzical, Ordine și haos în muzică, Timp și spațiu în muzică, Natură și cultură în muzică, Stilul criticii muzicale etc.*; *Parfumul și aura* (2013)³ - un volum de scrieri cu tematici eterogene, de la *Capcanele diversității și Cele nouă etaje ale compoziției muzicale*, la *Memorie și imaginație, Muzică și inspirație, Senzații și idei, Submuzica etc.*; *Jurnal arial cursiv* (2017)⁴ - o succesiune de însemnări muzical-estetice, alternând cu unele considerații socio-politice cu accente polemice, de ironie și umor caracteristice etc.

Lectura acestor texte, ca și a multor altora, nenumărate, mustind de erudiție, de "memorie și imaginație" și forță creator-recreatoare constituie, pe de o parte, un adevărat "festin" intelectual-spiritual, pe de alta, împovărează misiunea cronicarului/muzicologului în a-i surprinde complexitatea și varietatea activității în câteva pagini. În mod sigur însă, conținutul lor atât de minuțios și cuprinzător, cu multiple referiri la stări, senzații, concepții și meditații, cel mai adesea cu valoare aforistică, despre muzică, artă, lume și viață, prietenie, admirație și recunoștință, slujește ca argument *sine qua non* în înțelegerea "cauzei" datorită căreia muzica pe care a compus-o își poate "transmite vibrația altui corp"⁵ -

¹ Volumul a fost tipărit la Corgal Press, cu o copertă de Josep Sou (n. 1951, Alcoi, Spania), filosof și artist plastic, Director Tehnic la Catedra de Artă Contemporană Antoni Miró a Universității din Alicante.

² Carte apărută la Editura Universității Naționale de Muzică din București. Titlul latin - o parafrază a celebrului poem în versuri *De rerum natura*, al poetului latin Lucretius (sec. I î.Hr.), cu trimitere subiacentă și la suita scrierilor lui Aristotel (sec. IV î.Hr.), *De coelo, De anima, De coloribus* etc. - vorbește de la sine despre influența majoră pe care au avut-o asupra compozitorului român cultura și filosofia civilizației antice greco-romane.

³ București, Editura Muzicală, ilustrația copertei de Iosif Haidu.

⁴ *Idem* Editură. Ilustrația Copertei IV de Iosif Haidu.

⁵ Expresia îi aparține matematicianului german Jürgen Jost (n. 1956), pe care Liviu Dănceanu îl ia drept garant al ideilor personale, specializat în *geometrie*,

fenomen comparabil "rezonanței organelor psihofizice ale corpului omenesc", în sensul că "emisiunile sonore produse de un instrument declanșează o vibrație a acestor organe conform legilor fizice ondulatorii"¹. Concizia și acuratețea ideilor denotă atașamentul eseistului, dar și al compozitorului, față de triada antică - *ritmul, proporția (măsura), armonia* - a "omului ideal", frumos și virtuos, *kalokagathós* (de la gr. *kalós kai agathós*).

"Ceea ce a fost odată se transformă cu ușurință în «așa va fi mereu»."²

"Alături de *canon, ricercarul, invențiunea, fuga* fac parte din liga *sintaxei polifonice imitative...*" (...). "Aproape că nu există compozitor care să nu fi recurs într-un moment sau altul la variile potențialități ale polifoniei imitative..."³. Prin afirmațiile sale, Liviu Dănceanu își declară apartenența la categoria creatorilor în concepția cărora "eterna repetiție", ca să-l cităm pe Eliade⁴, nu înseamnă imitație, ci "regenerare" a "formelor tradiționale", fondatoare de fapte, evenimente, idei *exemplare*, i.e. *arhetipale*⁵. Cu alte cuvinte, e vorba despre ceea ce tot Eliade concentra în sintagma *Arhetipuri și repetiție*⁶.

Apetența recunoscută pentru recuperarea formelor, tehnicilor, limbajelor și genurilor muzicale "eminamente « retro »", cum însuși mărturisește (*Atelier*, 136), de la *organum* și *motet*, la *ricercar* și

cu preocupări *interdisciplinare* (neurobiologie, științe cognitive, biologie), Directorul Institutului de Matematică Max Planck din Leipzig. În 1993, Jost a fost recompensat cu Premiul *Gottfried Wilhelm Leibniz*, decernat de *Deutsche Forschungsgemeinschaft / Fundația Germană de Cercetare*, pentru coordonarea proiectului *Analyse stochastique et systèmes à une infinité de degrés de liberté* (Iulie 1987-1996).

¹ În: *Eseuri implozive β*, pp. 28-29.

² Expresia îi aparține arhitectului american postmodernist Charles Jencks, citat de Helga de La Motte în articolul *La musique nouvelle en Allemagne depuis 1945*, din: Hugues Dufourt-Joël-Marie Fauquet, *La musique depuis 1945*, Paris, Mardaga, 1996, p. 115.

³ În: *Eseuri implozive β*, 37, pp. 61-62.

⁴ În: Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, p. 134.

⁵ *Idem, ibid.*, pp. 59, 63.

⁶ Titlul cap. I, în: *op. cit.*, pp. 14-17.

ciaccona, de la coral și fugă la *toccata*, și de la spectrul *armonicelor naturale* și *polifonie* la *eterofonie* și *unison*, și de la *sistemul modal-bizantin* la *serialism*, *aleatorism* și *spectralism*¹ etc., și, deopotrivă apelul la *citare* din unele opusuri ale înaintașilor universalși – Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz, Enescu etc., nu însă "pentru a le demonta", ci "pentru a le interpreta *diferit*", și a le transpune într-un *alt mediu, care se referă strict la prezent*", cum ar spune Klaus Huber² – îl situează pe Liviu Dănceanu, în siajul tripletei conceptuale platonice, dar și al filosofiei eliadești despre "eterna reînțoarțere". Totodată, o atare "atitudine estetică și practică de compoziție"³, îl integrează pe Dănceanu și în vasta familie a compozitorilor moderni și contemporani atrași de formele muzicale străvechi, pe care le integrează în lucrările lor, folosindu-se de "inspirația și de puterile proprii, afective și intelectuale"⁴ fie *aluziv*, fie prin *colaje* sau *citare*, de la Alban Berg la John Cage, Bernd Alois Zimmermann, Ligeti, Luigi Nono, Klaus Huber, Luciano Berio, Boulez, Stockhausen, Mauricio Kagel, și la Aurel Stroe, Anatol Vieru, Ede Terényi, Corneliu Dan Georgescu, Octavian Nemescu, Dan Dediu, și la încă foarte mulți alții. Fără îndoială însă că predilecția lui Dănceanu pentru formele polifoniei medieval-renascentiste se datorează, în mare parte, contactului cu gândirea muzicală a lui Ștefan Niculescu, mentorul său venerat, cel care a cultivat intens, și cu egală știință forme de inspirație medievală precum *ricercarul*, *duplum*, *triplum*, *sextuplum* etc., combinate cu "arhetipuri ale muzicii bizantine autohtone", asupra cărora a aplicat grila *categoriilor sintactice* - *monodia*, *omofonia*, *polifonia*, *eterofonia* – pe care le-a analizat pe larg în *Reflecții despre muzică*⁵. Preocupările Maestrului s-au transmis discipolului, stimulându-i

¹ Vezi eseurile 27-29, 33-38, în: *Eseuri implozive β*, pp. 44-50 și 53-63.

² Detalii în: *La musique depuis 1945*, cap. *Pratiques compositionnelles*, p. 183.

³ Formula face parte din titlul expozeului muzicologului francez Pierre Michel, *Attitudes esthétiques et pratiques compositionnelles dans la musique germanique d'après 1945*, în: *op. cit.*, pp. 175-191.

⁴ Afirmația îi aparține lui Liviu Dănceanu, referitor la fluctuațiile "dispozițiilor și capriciilor mele de o clipă", atunci când e pe punctul de "a-și închipui o muzică aidoma unei *rețele dense de motive sonore...*" (subl.n. D.P.), care să reflecte cât mai fidel, conținutul cărții lui Vladimir Bukovski, *Cette lancinante douleur de la liberté*. În: *Atelier*, p. 134.

⁵ Pentru detalii, vezi studiul *O teorie a sintaxei muzicale*, în: *op. cit.*, pp. 279-292.

interesul atât pentru studiul și recursul la formele, genurile, limbajele muzicale consacrate cu secole în urmă, "matrițe" indispensabile, păstrătoare și dătătoare de *Sens* dincolo de timp, cât și pentru sistematizarea și conceptualizarea lor (așa cum se poate observa din paginile fiecărui volum pe care-l semnează)¹. Cu atât mai mult, cu cât Liviu Dănceanu era convins că "aproape nu există compozitor care să nu fi recurs într-un moment sau altul la variile potențialități ale *polifoniei imitative*, așa cum, în totalitatea lor, autorii s-au slujit de *linia monofonă* ca principală forță motrice..."². Una dintre "probe" o constituie *History 2, op. 75* pentru ansamblu cameral³, care, conform unei precizări manuscrise a compozitorului, "scrutează posibilitățile unei parcurgeri diacronice a mai multor coduri (limbaje) componistice consacrate de istoria muzicii, de la *organum* și *conductus* *polifonic*, până la *textura omofonă* și *gramatica repetitivă*..." (subl.n. D.P.). Liviu Dănceanu reiterează și reinterpretează aici forme și tehnici componistice străvechi (*Praeludium, Motetus, Canon, Choral, Fuga*) pe care le mixează cu un *Menuetto* și un *Impropmtu*, făcându-le să conviețuiască într-un *prezent continuu*. De data aceasta, compozitorul se concentrează pe *limbajului*



polifonic de tip medieval și baroc, pe care-l anticipează printr-o preludiere primitiv-repetitivă a tobelor, preluată de celelalte instrumente de percuție, suflători și pian. Respectând alternanța cvartă-cvintă perfecte și pulsațiile ritmice eterogene, *unisonul* solemn al corzilor și

¹ Cea de-a 2-a Anexă a volumului *Jurnal arial cursiv*, conține lista "la zi" a tuturor scrierilor teoretice ale lui Liviu Dănceanu, sub genericul *Jurnal de scriitor*, pp. 254-255.

² În: *Eseuri implozive β*, p. 62.

³ Lucrarea a fost creată în 1998, la solicitarea Festivalului "Spaziomusica" din Cagliari, pentru care a mai compus *Opus 79*, pentru vioară, violă, violoncel și contrabas (2000), *Beverdillini op. 84* pentru flaut/vioară, oboi, clarinet și fagot (2001) și *Pseudo-Variationen op. 108*, pentru flaut (oboi), clarinet, vioară, violoncel, percuție și pian (2006). Vezi Anexa intitulată *Jurnal de compozitor*, în: *Jurnal arial cursiv* pp. 221-254.

suflătorilor din *Organum*, împreună cu *linia cantabilă a oboiului*, translează în *contrapunctul imitativ*, în *fugato*, și către toate celelalte secțiuni, ca un fir conducător venind dintr-un trecut "atemporal și anistoric" (Dănceanu). Înceșmântată într-o instrumentație viu colorată, de o vivacitate nefisurată, scriitura contrapunctică își amplifică formulele ritmice, animate de timbrul metalic, ascuțit al *oboiiului*.

Un pandant al piesei *History 2*, ar fi ciclul celor 21 de *Exerciții de admirație* op. 101 (2004-2005), scrise pentru "admirabilii mei prieteni archaei"¹, împreună cu care a format, în timp, o adevărată familie... arhetipală! Virtuțile lor interpretative sunt puse în valoare prin tot atâtea *duete* instrumentale², în care continuă să experimenteze stiluri, forme, tehnici componistice adecvate atât valențelor expresive ale instrumentelor lor, cât și culturilor muzicale din țările în care a călătorit, ca un adevărat "music-trotter", cum îi place să se autointituleze. Tot acest *florilegiu* stilistic emană generozitatea, știința, dar și spontaneitatea, fantezia și umorul, simțul psihologic și căldura care au

¹ De-a lungul celor aproape patru decenii de la înființare, componența Ansamblului "Archaeus" a cunoscut mai multe modificări. În jurul membrilor lui fondatori - Rodica Dănceanu, Anca Vartolomei, Dorin Gliga, Vasile Macovei, Vasile Mocioc, Alexandru Matei, Marius Lăcraru, Liviu Dănceanu, fondator și dirijor al formației denumită inițial (1985) *Atelier de muzică contemporană* - s-au perindat Radu Dunca, Andreea Țimiraș, Ion Nedelciu, Șerban Novac, Vasile Colțea, Ana Maria Radu, Sorin Rotaru etc., și dirijorul Mircea Pădurariu. Cu toate acestea, coeziunea și elevația actului interpretativ, imprimate de la început de către Liviu Dănceanu în conștiința și sensibilitatea fiecăruia, s-au transmis de la unii la alții și s-au menținut intacte. Vezi și alte detalii în articolul *Exerciții de admirație*, din: Liviu Dănceanu, *Atelier*, p. 38.

² În ordinea compunerii lor, și în ordinea menționată de către autor în partitură: Oboi-clarinet (*scoțieni*), fagot-percuție (*polonezi*), pian-vioară (*țigani*), oboi-violoncel (*hinduși*), clarinet-fagot (*maghiari*), percuție-pian (*chinezi*), vioară-violoncel (*germani*), oboi-fagot (*armeni*), clarinet-percuție (*japonezi*), pian-violoncel (*români*), oboi-vioară (*ruși*), percuție-violoncel (*spanioli*), clarinet-pian (*americani*), fagot-vioară (*laponi*), oboi-percuție (*arabi*), clarinet-violoncel (*evrei*), fagot-pian (*englezi*), percuție-vioară (*greci*), oboi-pian (*francezi*), fagot-violoncel (*ucrainieni*), clarinet-vioară (*italieni*).

stat la baza portretizării fiecăruia, în relația *unuia* cu *celălalt*, și, în același timp, a relațiilor efectelor timbrale întotdeauna complementare.

Dar, admirația lui Liviu Dănceanu pentru genurile și formele renescentist-baroce, al căror specific stilistic îl păstrează, integrându-l abil și cu știință în limbajul muzical contemporan, datează încă din primele creații, cum sunt *Quasifuga*, op. 11 *pentru chitară*¹ (1983), *Quasiricerca* op. 14 (1984), *Quasipreludiu*, op. 16 (1984), *Quasitoccata*, op. 21 (1985), a căror arie stilistică o extinde ulterior, în partituri precum *Unu Plu Unu Minus* op. 148-154 (2013-2014) - operă de cameră ce constă într-o succesiune de genuri muzicale cu denumiri degizate în tot atâtea *jocuri de cuvinte*, carambolaje, aparținând cu precădere epocii baroce – *rondo*-ul în *Sinrondofonia*, *suita*, *ciaccona*, *sonata*, în *Suiciacconata*, *variațiunea* și *ricercarul* în *Varicercazioni*, alături de *peșrev*, cultivat tot în sec al XVIII-lea de către Dimitrie Cantemir, pe care-l asociază formei de *fugă*, în *Peșfugarev* etc. În final, toate individualitățile – corzi, percuție, suflători și vocile soliste - își unesc și își interferează timbrurile și ritmurile contrapunctice pentru a menține caracteristicile *ricercarului*, din *Varicercazioni*, dar și pentru a restitui patina *ehurilor bizantine* încheiate cu o cântare analogă "cântării de strană" din oficerile slujbelor religioase. *Symconcertphony* op. 175 (2015-2016), pentru orchestră cu solo de trompetă, una dintre ultimele partituri ale lui Liviu Dănceanu – un semn de omagiu adus trompetei din *Simfonia de cameră* a lui Enescu? - reprezintă dovada indubitabilă a *consecvenței* cu care compozitorul și-a cizelat până în ultima clipă "exercițiile de admirație" față de iluștrii înaintași ai componisticii universale. Este expresia tendinței autorului spre perfecționarea continuă a abilităților de *depliere* a faldurilor/*pliurilor*² istoriei, în care

¹ Piesa a fost cântată în cadrul celei de-a 33-a ediții a SIMN, în concertul comemorativ dedicat lui Liviu Dănceanu. Fulminanta interpretare i-a aparținut lui Ioan Bănescu. Vezi și comentariile noastre, D.P., în Actualitatea muzicală nr. 6/2024.

² Conceptul de *pliu* îi aparține filosofului francez Gilles Deleuze, care-l analizează în volumul *Foucault*, Paris, Minuit, 1983. Deleuze pune "pliul" în relație cu conceptul de *Afară*, ce reprezintă, în opinia filosofului francez *forța*, diferită de *exterioritate*, care ar reprezenta *forma*. "Lăuntru ca operație a lui Afară: în întreaga sa operă, Foucault pare urmărit de această *temă a unui*

subzistă de veacuri, ca repere arhetipale, și de a le așeza într-un raport de *simultaneitate* cu prezentul desăvârșind fenomenul "triplicității temporale"¹ din doctrina Sf. Augustin – *prezentul viitorului, prezentul trecutului și prezentul prezentului*. Din juxtapunerea lor se naște un *prezent continuu*, ce favorizează "*pluralitatea*, purtătoare a memoriei nenumăratelor straturi ale realității noastre muzicale"².

În aceeași ordine de idei, prin *Symconcertphony*, Liviu Dănceanu ne introduce, pentru a câta oară?, în lumea *palimpsestului*³ și a *plurivocalității stilistice* - două dintre "atitudinile estetice" specifice actului său componistic. Bogată timbral, muzica este o combinație de *ritmuri dansante*, leitmotivice, inițial cu nuanțe *umoristice până la parodie*, de extracție expresionistă, care se distorsionază treptat, după modelul *Valsului* de Ravel sau al *Valsului trist* de Sibelius. Cu o lejeritate exersată continuu, compozitorul introduce în structura partiturii, sau în..."cuptor", ori în "frigider", după propria-i expresie, reminiscențe dintr-un *Codex*, intonații de *coral, unisonuri și sonorități medievale*, care „explodează” prin expansiuni și intruziuni reciproce succesive. Ironie, autoironie, spirit ludic, sau o irepresibilă voluptate de a reface trecutul în prezent, călătorind în timp, ca un alt Ulysse, pentru a reveni la Centru, încă mai avid de cunoaștere?

lăuntru, care nu ar fi altceva decât *un pliu al unui Afară*, ca și cum nava ar putea fi doar o *încrețitură a mării*" (în: *Faucault*, pp. 75, 85).

¹ Teoria a fost preluată, printre alții, de către Paul Ricoeur, care o comentează și îi diversifică aria semnificațiilor cu detalii ce implică și concepțiile despre timp/temporalitate ale unor Husserl și Heidegger. În: Paul Ricoeur, *Temps et récit. Le temps raconté*, cap. 1. *Temps et l'âme et temps du monde*, 3. *La temporalisation: à-venir, avoir-été, rendre-présent*, pp. 125-130.

² Cf. Bernd Alois Zimmermann, în: *La musique depuis 1945*, p. 182.

³ Compozitorul a experimentat tehnica de *palimpsest* în anii 1990-1991, când a scris *Palimpsest de Couternon op. 54*, pentru cvartet de saxofoane (1990) – comandă a Cvartetului "Emphasis" din Dijon (Franța), *Palimpsest 1 op. 55*, pentru clarinet, fagot, pian, chitară percuție, vioară și violoncel (1990) – comandă a Festivalului de muzică contemporană de la Huddersfield, și *Palimpsest 2 op. 55*, pentru clarinet, fagot, sintetizator, chitară, percuție, vioară și violoncel (1991) – comandă a Festivalului Synthèse de la Bourges (Franța).

Modele sacrale

a) Bizantin-ortodox

Unul dintre exemple poate fi *Heptaih op. 123*, pentru oboi, clarinet, fagot, percuție, pian, vioară și violoncel (2009) – construită pe principiul "ritmicii proporționale" specifice cântărilor bizantine, pe câteva *ehuri* (moduri) în egală măsură *autentice* – *Protovaris* (medianul primului *eh*, *Dorios*), *Lydios (II)*, *Phrygios (III)* - și *plagale* (acestea plasate la o cvartă inferioară sau o cvintă superioară față de modurile autentice) - *ehul V*, *Hypodorios*, complementarul lui *Dorios*, și *ehul VI*, *Plaghios deuterios*, sau *Hypolidios*, plagalul celui de-al doilea *eh*, *Lydios*. Probabil pentru a menține logica și coerența arhitecturii sonore, Liviu Dănceanu a ales acele *ehuri*, ale căror scări *diatonice* sau *cromatiche* (*ehul VI*) se formează preponderent pe sunetul *re*, în jurul căruia se rotesc, în funcție de *cadențele interioare* și de cele *finale*, sunetele *fa* și *sol* - în cazul *cadențelor interioare*, și, uneori *la*, în *cadențele finale*, ca în cazul *plagalului Hypodorios*; *octava re-re* din registrul superior, cu finala pe *fa*, ca în cazul *ehului III*, *Phrygios*; *sol, mi – si, do*, pentru *cadențe interioare*, și *sol* pentru *cadențele finale*, ca în cazul lui *Lydios*; *sol, re, la* pentru *cadențele interioare*, și *re* pentru cele *finale*, ca în cazul lui *Plaghios deuterios (Hypolydios)*.

Respectate ca atare, ori intercalate în pasaje ornamentate, legate între ele nu doar prin sunete comune, ci și prin linia vălurită, melismatică a *oboii*, succesiunea celor 7 secțiuni (*Protovaris*, *Legheto*, *Lydios*, *Phrygios*, *Plaghios deuterios* și *Protos*) produce un fel de *urzeală eterofonică* singulară, de coloratură sacrală, în a cărei transparență susținută de vibrafon pot fi întrezărite elementele ei componente: combinații timbrale ingenioase, comasate sau individualizate, ascensiuni ale *armonicelor naturale* cu efecte policrome, *structuri modale* doinite sau de bocet (în pasajele clarinetului, ca și în dramatismul unisonului), cuplate cu motive de esență orientală-bizantină. În final, instrumentele s-au desprins, pe rând, din magma sonoră cu aer oarecum funebru, instaurând un climat *consonant*, de împăcare cu sine, cu lumea și cu Divinitatea.

b) Rituaturi mitice / imitatio dei¹

Pietas op. 94, pentru orchestră de cameră (2003) este "o invitație deopotrivă spre contemplație și acțiune, smerenie și ecumenism" (subl. n. D.P.), și, conform mărturiei compozitorului, "constituie, în definitiv, varii aspecte ale dialogului dintre om și Divinitate", conceput pe un "scenariu sonor polistilistic și polititudinal ...".

Pietas oferă încă o mostră a nivelului de cunoaștere și stăpânire a principiilor fiecărei celule ancestrale/antice, pe care intenționează să-o restaureze. Ca să fie cât mai sugestiv și convingător, Liviu Dăncănu recurge la diferite structuri ritualice, modale, bizantine, provenite din culturi și epoci diferite, dar purtând amprente familiare, ușor de recunoscut pentru orice om deschis spre cunoaștere și, deci, spre valorile universale ale culturii. Ca mai toate lucrările sale, construite din structuri muzicale eterogene, și cele șapte secțiuni – de fapt *rugăciuni* și *cântări de laudă* aduse gloriei lui Dumnezeu, în diverse limbi, din diferite culturi europene și extraeuropene – sunt legate între ele, prin punți sonore comune, care atestă în fapt, *unicitatea* Divinității ascunsă deopotrivă în inflexiunile ebraice marcate de *sferturi de ton* și *enarmonii* precedate de *appoggiaturi*, din secțiunea *Hillel yah*; în rugile iraniene către profeți, aproape vorbite, pe un sunet repetitiv, din secțiunea *Mani rimadu*; în incantațiile ritualice în salturi de septimă și nonă, către zeități shintoiste, extrase din culegerea de texte liturgice japoneze *Norito*; în sunetele acute ale musulmanilor, asemănătoare cu niște lamento-uri pe fond isonic, urmate de grupaje de ritmuri canonice săltărețe, sugerând bucuria chemării lor de către profet, în *Hadis*; în imnurile psalmice antifonale din *Anthem*; în pasajele ritmice repetitive, în oglindă, ale compartimentelor de corzi, suflători și percuție, cu efect de linearitate specifice cântului gregorian, în *Dies irae*; și, desigur, în secvențele modal-bizantine, bogate în melisme, din *Heruvicul* ortodox intonat la fiecare Liturghie. Toate aceste cântări religioase se înșiruie pe fondul eterofonic sau unisonic al orchestrei, în general de o mare limpezime sonoră, menținută de prezența ritmică a vibrafonului, ca un mediator între compartimentul corzilor și al suflătorilor. Doar timbrurile

¹ Mircea Eliade vorbește despre faptul că "omul nu face decât să repete cu exactitate o acțiune împlinită la începutul timpurilor de către un zeu, un erou, sau un strămoș", în cap. *Modèles divins des rituels*, în: *op. cit.*, pp. 34-41.

apocaliptice ale trombonului și tubei din *Dies irae*, par să perturbe armonia Universului sugerată de armoniile de coral din *Heruvic*. Dar, sonoritatea clopotelor din final, o *coda* în care sunt concentrate aproape toate motivele anterioare, răsună ca un *Amen*, ca un îndemn la smerenie, ce instaurează suveranitatea ordinii și armoniei universale.

Același, Altul, Asemănătorul¹

Principii și concepte ca, de pildă, *Unu-Multiplu*, preluat din filosofia platonice dezvoltată în dialogul Parmenide ("*Dacă Unu nu e, nimic nu e...*")², aserțiune de la care derivă toate celelalte cupluri dihotomice: *Univocitate – Plurivocalitate / Multiplicitate / Pluralitate, Același - Altul, coincidentia oppositorum*³, care ilustrează, pe de o parte, credința lui Cusanus în "*unitatea finală a contrariilor*"⁴, i.e. în *Unul*, în Dumnezeu, pe de altă parte teoria lui Ștefan Niculescu despre una dintre "*situațiile distincte*" în privința "*isonului și superpozițiilor de monodii*", și anume "*coincidența tuturor vocilor în unison*"⁵, dar care, în ultimă instanță, conduce către aceeași instanță supremă a lui *Unu*. Aceste principii dihotomice, esențiale pentru viziunea componistică a lui

¹ Triadă filosofică pe care se bazează în mare parte Dialogul platonice *Sofistul*. "... fiecare dintre ele este *Altul* [*Diferit*] decât/față de celelalte două, dar *Același* față de sine" (...). "În schimb, ambele trebuie să se împărtășească de la faptul de a fi *Aceleași* [*Identice*] și de a fi *Altele* [*Diferite*]" (...). "Căci fiecare este alta decât celelalte, *nu prin natura ei*, ci prin participarea la *Ideea de alteritate*". În: Platon, *Opere VI*, trad. și note de Constantin Noica, București, Științifică și Enciclopedică, 1989, 254 d, 255 b, pp. 365-373. Conceptul platonice a fost preluat și dezvoltat în termeni fenomenologici, în timpurile moderne, de către trei dintre *filosofii și semioticienii agreeți și citați de Liviu Dănceanu* în scrierile lui: Gilles Deleuze, în *Foucault* (Cluj, IDEA, 2002, traducere de Bogdan Ghiu); Lévinas, în *Totalitate și infinit* (Polirom, 1999, trad. de Virgil Ciomoș) și Paul Ricoeur, în *Temps et récit*, 3. (Paris, Seuil, 1985) - chap. *La réalité du passé historique*. 1. *Sous le signe du Même*; 2. *Sous le signe de l'Autre*; 3. *Sous le signe de l'Analogie*, pp. 252-283.

² Ultima afirmație din dialogul *Parmenide*, 166 a, în: Platon, *Opere VI*, traducere de Sorin Vieru, pp. 83-138. Vezi și *supra*.

³ Concept filosofic și religios atribuit călugărului renescentist Nicolaus Cusanus. Detalii în: Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. III, București, Științifică, trad. de Cezar Baltag, 301, *Nicolaus Cusanus și amurgul Evului mediu*, pp. 207-211.

⁴ *Idem, ibid.*, p. 209.

⁵ Detalii în: *op. cit.*, IV. *Despre propria creație*, Ison I, p. 310.

Ștefan Niculescu, se regăsesc și în creația lui Liviu Dănceanu *redenumite* însă prin termeni ca "istorie", "paralelism", sau prin formele contrase ale mai multor genuri într-o unică titulatură – *SymConcertPhony*, *Unu Plus Minus Unu*, *Concerthymne* și altele asemenea. Pe Liviu Dănceanu îl influențează până și modelul niculescian de organizare grafică *dublu etajată* a partiturii, ca să zic așa, cu un *postament* de esență telurică, reprezentat de ritmurile repetitiv-percusive, de sorginte extraeuropeană, peste care plutește textura eterofonică "rarefiată". Numai că, în muzica discipolului, se ivește o *diferență* în *privința* proporțiilor și raporturilor de simetrie dintre ceea ce Ștefan Niculescu numește "zona detaliului", "zona aglomerării" și "zona rarefierii"¹. În marea lor majoritate, partiturile lui Dănceanu se prezintă ca un edificiu cu câteva paliere/postamente stratificate despărțite fie de zone ale "aglomerării", precum fluxul ritmic cu alunecări modale și enarmonii ale trompetei din *Symconcertphony*, dublate de ritmurile punctate sporadic, ale gongului, fie de vâul "rarefiat" al vibrafonului din *Pietas*, sau *Heptaih*, fie de acordurile pianistice, din *Concerthymne*, care sunt când postament solid, când proiecția lui însuși, *suavă*, diafană, amplificând ecoul pietății din unele momente ale corzilor.

Pietas op. 94, fragment din secțiunea *Heruvic*.

Extras din partitura manuscrisă, p. 33.

¹ Sintagmele sunt folosite de Ștefan Niculescu în *Categoriile sintactice* referitoare la "distribuția obiectelor sonore" în *monodie*, *omofonie*, *polifonie* și *eterofonie*. În: *op. cit.*, pp. 281-285.

- 16 -

Heptaih op. 123, fragment din secțiunea Hypodorios.
Extras din partitura manuscrisă, p. 16.

În ambele exemple sunt vizibile așa-numitele (de mine) "postamente" dispuse atât la baza, cât și în partea superioară a paginii de partitură, și care sunt *separate*, aidoma pământului de cer, sau, mai bine zis, care "ocrotesc", ca niște *alveole*, puritatea aurorală a reverberațiilor cantabile sau/și ritmice ale vibrafonului. Pagina din *Pietas* mai conține și un al 3-lea "postament" separat de precedentul prin linia cromatic-melismatică a cornului, pe care însă, din cauza formatului A3 al partiturii, a fost mai dificil să-l reproduc!

Aș zăbovi asupra altor două lucrări sugestive pentru: *Parallel music nr. 2, op. 69* (1996), pentru orchestră și bandă magnetică, unde, din formula ritmică ambiguă de *cântec-joc* popular repetitiv, cadențat, înregistrat pe bandă, tipic probabil folclorului *oșenesc*, se ivește un fel de *dublu* al său, ca un suflu imaterial, ascuns în mănunchiuri ritmice filigranate, dar la fel de cadențate. *Plurivocalitatea* lor sfârșește într-un *unison* chintesențial, care dă tonul alternanței dintre "aglomerare" și

"rarefiere"¹, între *Același* și *Altul (Diferit)*², între iluzie și realitate, întrucât pulsațiile respiratorii ale unisonului apar/reapar și dispar din/în atemporalitate, aspirând în modulațiile lor doinite, incantatorii, *energia ancestrală* motivului inițial al jocului din Oaș.

Liviu Dănceanu e mereu imprevizibil, mereu *altul*, fiecare pagină de partitură e diferită de precedentele și de următoarele datorită *varietății* formulilor ritmice, agogice, armonice, pe care le *modifică* și le *permută*, ceea ce conferă dinamism și varietate demersului său componistic. Intuiția aproape infailibilă și simțul acut al măsurii și al proporției, îi spun cu precizie *cât* trebuie să dureze ori să se repete o anume tehnică, o anume formulă sau configurație ritmico-melodică, și *cât* să se prelungească intensitatea unui efect agogic. Căci, nu-i așa, dacă muzica "e totuși o artă temporală" (...), "*sonoritățile se schimbă, fie infinitezimal, de la o secundă la alta, o modulație, un glissando, o cezură, o nouă pulsație, un accent, un incident timbral or spectral, modifică ireversibil [peisajul din dreptul urechii]*"³.

Dincolo de asocierea vieții cu un "pom de Crăciun", *Memorialis op. 97* (2004), pentru sextet instrumental (oboi, clarinet, fagot, percuție, vioară, violoncel)⁴ exprimă tendința compozitorului către *completitudine* - umană, stilistică, formală, expresivă - dar și *talentul și dexteritatea* de a *asambla*, în armonie, diferitele stiluri și genuri muzicale. Nu întâmplător a denumit-o „muzică globală”! Viguroasă și exuberantă, dar nu mai puțin introspectivă, muzica pornește de la *unison*, pentru a ajunge, prin fenomenul rezonanței naturale organizată în spiritul lui *Stimmung* (Stockhausen), la o *eterofonie compactă*, așadar, de la *Unu la Multiplu*, de la "starea monovocală" la "starea plurivocală" (Niculescu, 309). Din această "pluralitate" timbrală supraetajată se desprind treptat instrumentele sextetului, reunindu-se cu cele ale percuției într-un *contrapunct ritmic* presărat cu *vocalizele* pline de umor ale interpreților. Și aici, ca și în *Parallel music*, *contrariile coincid*, iar suprafețele plane alternează cu reliefulurile ritmurilor sincopate, extrase parcă din folclorul copiilor, cu trimiteri la farmecul difuz al colindelor. Din acel moment *unisonurile* reapar, oarecum *în răspăr*, înainte de a-și recupera

¹ Vezi și nota 43, *supra*.

² Vezi și nota 38, *supra*.

³ Acest veritabil "crez artistic" e expus de către Liviu Dănceanu în eseul *Melomanii și muzicile lor narrative*, din volumul *Atelier*, p. 20.

⁴ Alte detalii oferite de autor în: *Atelier*, p. 3.

deopotrivă *linearitatea*, prin intermediul cadențelor consonante de extracție renașcentistă cu reflexe modale și *vitalitatea* contrapunctului ritmic.

Climax

Personal, consider partitura lucrării *Concerthymne op. 133*, pentru pian și orchestră de coarde (2011) un astfel de *climax*, și nu doar în contextul creației lui Dănceanu, ci și într-un context componistic mai general. Deși compozitorul afirmă că e vorba despre "o altoire a imnului religios, bizantin, de esență sacră, pe trunchiul profan al concertului clasic", și că "fructifică materialul oferit de modurile psaltice conținute în *Octoihul* tradițional...", lucrarea este *atipică*, întrucât caracterul bizantin/psaltic, abia dacă se descifrează din înlănțuirea unor *stări de spirit*, de fapt. Numite ca atare – *festivo* (festiv), *spinato* (înțepător), *pesante* (apăsător), *risoluto* (decis), *sospirando* (suspinând), *lusingando* (măgulitor), *soave* (dulce), *capriccioso* (capricios) – ele se substituie obișnuitei compartimentări în părți bine delimitate, cu denumiri precise și detalii explicative a oricărei lucrări. Sau, poate că tocmai în această *umilitate* a aspectului grafic al partiturii, în care toate acele indicații agogice sunt notate cu *litere mici*, putând fi trecute cu vederea fără efort, ca și când autorul a dorit să se retragă în anonim, aidoma creatorilor din secolele primare ale omenirii – muzicieni, caligrafi sau pictori (zugravi de biserici) – rezidă "esența sacră" lucrării! *Unisonul*, îngemănat cu arpegierile pianistice luminoase, vapoaze, ca un *foșnet* al Naturii, presărat cu onomatopee ori cu acordurile placate, cu rezonanțe de clopote, învăluie și în acest opus "zona de aglomerare" a ritmurilor sincopate. Nu o dată mi-au revenit în auz sonoritățile clopotelor din *Catedrala scufundată* (Debussy) sau din *Carillon nocturne* (Enescu)... Motivul pianistic cunoaște o serie de dispersii și permutări ale sunetelor, cu intenții de *anamorfozare* până la disoluție, când, brusc, haosul armonic e întrerupt de un *coral* de nuanță bizantină. Dar, ceea ce mi-a atras atenția în mod cu totul neașteptat, a fost structura de rezistență *piramidală* a acestei construcții enigmatice, încriptată în spatele umilelor mențiuni agogice, indescifrabilă la o audiție conjuncturală! Curiozitatea de a afla ce se află dincolo de aceste "straie" modeste, am început să urmăresc mai atent traseul acelor indicații. Rezultatul a fost că, *la fel* ca Aurel Stroe în *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti*, partea a III-a, *Raréfaction – Région du manieur*, Liviu

Dănceanu a reușit să determine *timpul să devină reversibil*. Cu deosebirea (*diferența* - ca să păstrăm noțiunile puse în discuție în textul de față!) că, în timp ce Aurel Stroe *retrogradează/ rescrie integral, identic*, punct cu punct, prima parte a secțiunii a III-a¹, Liviu Dănceanu *retrogradează* cele 7 secțiuni agogice în mers ascendent, având ca bază comună indicația **festivo**, păstrând preponderent, la retrogradare, *atmosfera* ce rezultă din indicațiile agogice, dar *modificând* valorile notelor, formulele ritmice și starea intervalelor, asupra cărora aplică un fel de *retrogradări celulare*! Și, dacă în cazul *Mandalei* lui Aureel Store, *centrul, axa* de la care demara *reversibilitatea temporală*, era reprezentată de *Crucifixus*-ul lui Lotti, în cazul "Imnului"-concert al lui Dănceanu, această axă e, în fond, un *climax ...agogic* și spiritual plasat exact la mijlocul lucrării, purtând indicația **affetuoso**, către care converg cele două direcții temporale.

Iată doar un exemplu de modificare a parametrilor sonori operată de către Liviu Dănceanu în variantele retrogradate ale secțiunilor, extras din secțiunea F, *pesante*.

The image shows a page of a musical score, page 21, for a section labeled 'F pesante'. The score is written for a string quartet and piano. The instruments are Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncelo (Vc), and Piano (Piano). The music is in a retrograde section, as indicated by the text above. The notation includes various rhythmic values and dynamics, with a 'ff' (fortissimo) marking at the end of the section. The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of one flat and a common time signature.

a) *Concerthymne*, fragment din secțiunea F *pesante*, în stare directă

¹ Detalii în: Despina Petecel Theodoru, *De la mimesis la arhetip*, București, Muzicală, 2003, Partea a V-a, *Alegorii ale sacralului?*, pp. 384-401.

- 34 -

b) *Concerthymne*, fragment din secțiunea F, *pesante*, în retrogradare

Am încercat și să schițez forma rezultată din opoziția celor două tipuri de timp – direct și reversibil – și a reieșit conturul unei *piramide* în secțiune, de fapt al unui *triunghi echilateral* (sau aproape!), analog triunghiului generat de poziționarea numerelor pitagoreice, de la 1 la 10, așa-numitul *tetraktys*, din a căror însumare rezultă *decada*, simbol al perfecțiunii absolute, a lui *Unu*, echivalent al Divinității. E interesant de observat că, prin retrogradarea secțiunilor ce alcătuiesc *Concertul* lui Liviu Dănceanu, se formează *perechi agogice antinomice*: *spinato-capriccioso* (*înțepător-capricios*), *pesante-soave* (*apăsător-suav, gingaș*), *risoluto-lusingando* (*decis-mângâietor*), *sospirando-sospirando* (*suspînul e dublat!*), după care se repetă, *în oglindă*, cuplurile *decis-mângâietor, apăsător-suav, capricios-înțepător* – așadar, o dublă, chiar *triplă retrogradare*, dacă ținem seama de acele mini-retrogradări la nivelul formulelor ritmice!

Ce stranie compoziție! Demnă de simbolismul medieval, în care, nota Eco, "textul spunea întotdeauna ceva diferit de ceea ce pare să spună: *Aliud dicitur, aliud demonstratur*"¹.

¹ În: Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, București, Meridiane, 1999, trad. de Cezar Radu, cap. VI. *Simbol și alegorie*, p. 70.

Prin intermediul jocului său de cuvinte, Liviu Dănceanu pare să ne spună că materia se poate rafina și spiritualiza, prin transcenderea materiei apăsătoare (*pesante*), ieșirea din zona profană (*capriccioso*) a existenței, a festivismului (*festivo*), și exersarea/potențarea sentimentului de afecțiune/iubire (*affeto*).

*

”Moduri, game, serii, spectre - iată cele patru categorii spațiale, ale căror existențe latente revin periodic la vieți istorice reale, grație unui anumit spirit al epocii sau unei atitudini componistice particulare” (subl. n. D.P.)¹. Datorită caracterului lor *interdisciplinar*, scrierile teoretice, ca și creațiile lui Liviu Dănceanu se transformă în adevărate ”polifonii ale gândirii”² muzical-estetice. Și, întotdeauna există un nucleu motivic/ideatic înspre care converg o seamă de linii aparent în spirală, dar care se dovedesc a fi ”mișcări circulare”, de mandală, simbol al perfecțiunii către care a tins toată viața, ca și când ar fi intuit sensul aserțiunii aristotelice, conform căreia ”intelectul trebuie să corespundă cercului (...), a cărei mișcare circulară ar fi această gândire”³.

SUMMARY

Despina Petecel Theodoru

Liviu Dănceanu and the need for *completeness*

Although I have written countless times about Liviu Dănceanu's prodigious creation, always undergoing stylistic, conceptual, formal changes, unpredictable "from one second to the next", with unusual, symbolic titles speaking about its intertextual character, the more punctual research of a more compact number of theoretical writings, and a certain number of reference scores have considerably broadened my perspective on the impressive cultural-artistic development and philosophical depth of the composer, musicologist, pedagogue, essayist and poet, whom we should have celebrated on July 19, for his 70th birthday...

¹ În: *Eseuri implozive* β, p. 13.

² Expresia îi aparține lui Umberto Eco, în: *op. cit.*, p. 70.

³ Detalii în: Aristotel, *Despre suflet*, București, Humanitas, 2005, trad. de Alexander Baumgarten, pp. 55-57.