

# **DANSURILE EXCENTRICE DE VITALIE VERHOLA: UN TÂNĂR COMPOZITOR ÎN CĂUTAREA PROPRILULUI STIL**

## **EXCENTRIC DANCES BY VITALY VERHOLA: A YOUNG COMPOSER IN SEARCH OF HIS OWN STYLE**

**SVETLANA COȘCIUG<sup>17</sup>,**

doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0001-6092-8199>

**VICTORIA MELNIC<sup>18</sup>,**

doctor în stuiul artelor, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-1869-8278>

**CZU [780.8:780.616.433.085]:781.61**

**DOI <https://doi.org/10.55383/ca.06>**

*Dansurile excentrice nr. 1 și nr. 2 de Vitalie Verhola prezintă un ciclu pentru pian la patru mâini. Originale fiecare în felul său, contrastante după tempo, caracter și conținut artistic, ambele miniaturi denotă influența muzicii lui Igor Stravinski (baletele Sărbătoarea Primăverii și Petrușka, intonații ale Concertului pentru pian și instrumente aerofone). Totodată, grație utilizării unor procedee precum ostinato, consunările disonante multisonore, suprapunerile de ritmuri, armoniile timbrale, îmbinarea de elemente stilistice eterogene ș.a. muzica celor două dansuri este pătrunsă de un spirit personal și ilustrează elocvent căutările de autoexprimare a unui tânăr compozitor aflat la început de cale. Scriitura pianistică amplă la patru mâini conferă ambelor Dansuri excentrice o sonoritate orchestrală.*

**Cuvinte-cheie:** *miniatură, dans, pian la patru mâini, contrapunct, ostinato, fugato, excentric*

*The Eccentric Dances No.1 and No.2 by Vitaly Verhola present a piano cycle for four hands. Original in their own way, contrasting in tempo, character, and artistic content, both miniatures show the influence of Igor Stravinsky's music (the ballets The Rite of Spring and Petrushka, intonations of the Concerto for piano and wind instruments). At the same time, thanks to the use of techniques such as ostinato, dissonant multiphonic chords, rhythm overlays, timbre harmonies, combination of heterogeneous stylistic elements, etc., the music of the two dances is infused with a personal spirit and eloquently illustrates the self-expression searches of a young composer at the beginning of his career. The piano writing for four hands gives both Eccentric Dances an orchestral sound.*

**Keywords:** *miniature, dance, four-hand piano, counterpoint, fugato, ostinato, eccentric*

### **Introducere**

Moștenirea artistică a lui V. Verhola include mai multe miniaturi pentru pian, diverse după caracter, formă, conținut artistic (*Toccata, Dans, Umorescă, Preludiu, Reflecție*), majoritatea fiind scrise în perioada studiilor sub îndrumarea maestrului V. Zagorschi. *Dansurile excentrice nr. 1 și nr. 2* de V. Verhola datează din aprilie 1967, marcând astfel încheierea anului I de studii la Institutul de Arte. Nu

---

<sup>17</sup> E-mail: [luminitacosciug@mail.ru](mailto:luminitacosciug@mail.ru)

<sup>18</sup> E-mail: [victoria.melnic@amtap.md](mailto:victoria.melnic@amtap.md)

cunoaștem exact ce l-a determinat pe tânărul compozitor să-și intituleze dansurile *excentrice*, dar totuși considerăm că această specificare nu este întâmplătoare. Cuvântul român *excentric*, având etimologie latină (*excentricus* – aflat în afara centrului), provine din adjectivul francez *excentrique*, definind ceva sau pe cineva ieșit din limitele obișnuitului, original, ciudat, bizar, extravagant, fantasmagoric sau chiar paradoxal. Raportată la artă, excentricitatea poate fi privită ca o viziune prin care se explorează idei neobișnuite, inovative și se încurajează exprimarea individualității și a originalității. Ea poate fi văzută ca o provocare, ca un mod de a înfrunta normele și așteptările societății.

Utilizat în context muzical, adjectivul *excentric* se referă la o abordare „neortodoxă” a compoziției sau interpretării cu scopul de a produce un efect neașteptat. Excentricitatea poate lua forme diferite în muzică, dar cel mai frecvent se manifestă prin folosirea unor elemente neconvenționale, cum ar fi schimbări bruște și neașteptate de tonalitate și ritm, utilizarea unor instrumente neobișnuite, includerea unor elemente preluate din alte genuri sau stiluri muzicale. Excentricul muzical a înflorit la începutul secolului al XX-lea, fiind asociat cel mai frecvent cu numele lui E. Satie, însă elementele sale se regăsesc deja în muzica clasicismului vienez și chiar mai devreme. Este cunoscut, de exemplu, *Capriccio stravagante* de Carlo Farina, publicat în 1627 – o colecție de piese pentru *viola d'amore*, care se caracterizează prin virtuozitatea și excentricitatea stilului său de interpretare. Lucrarea include o varietate de genuri muzicale, cum ar fi dansurile italiene și englezești, precum și improvizații libere și imitații de sunete naturale. Mai târziu J. Haydn, dorind să uimească publicul, a inclus în *Simfonia copiilor* instrumente neobișnuite pentru acest gen – jucării muzicale: fluiere, goarne, fluier de apă, trâmbițe, zornăitoare care au sunat în mod deliberat „în afara regulilor”. Și renumita sa *Simfonie de adio* poate fi interpretată ca o mostră de excentricitate muzicală. Cunoaștem și câteva lucrări ce poartă specificația de excentric chiar în titlu: piesa *Generalul Lavine excentricul* de C. Debussy (1910-1913), *Excentrique* din ciclul *Trei piese pentru cvartet de coarde* de I. Stravinski, suita *La Belle excentrique*, muzică de balet de E. Satie ș.a.

Un exemplu de compozitor excentric poate fi considerat și Igor Stravinski. Premiera baletului său *Le sacre du printemps* în 1913 a provocat o controversă puternică. Muzica baletului a fost apreciată ca una neconvențională, deci excentrică pentru vremea sa, datorită utilizării ritmurilor neregulate, a acordurilor disonante și a instrumentației neobișnuite. Stravinski a continuat să experimenteze cu forma și stilul muzical în opera sa ulterioară, devenind unul dintre cei mai influenți compozitori ai secolului XX. Nu excludem faptul că, fiind în căutarea propriului stil de exprimare, tânărul V. Verhola a avut drept model anume creația lui I. Stravinski, căruia, conform mărturiei fiicei sale, îi purta o pietate deosebită. În cele ce urmează vom încerca să descoperim manifestarea excentricului în cele două *Dansuri* semnate de V. Verhola.

**Fig. 1**

**Schema Dansului excentric nr. 1**

<b>Structura</b>	<b>A</b>			<b>B</b>			<b>A<sub>1</sub></b>	
<b>Secțiuni</b>	<i>a</i>	<i>a<sub>1</sub></i>	<i>a<sub>2</sub></i>	<i>b</i>	<i>b<sub>1</sub></i>	<i>b<sub>2</sub></i>	<i>a</i>	<i>a<sub>2</sub></i>
<b>Măsurile</b>	1-11	12- 17	18- 32	32- 35	36- 39	40- 45	46- 57	58- 62
<b>Plan tonal</b>	<i>c-es</i>	<i>e-g;</i> <i>a-fis</i>	<i>c-es</i>	<i>D-g-Des-g</i>			<i>c-es</i>	<i>c-es</i>

*Dansul excentric № 1* comportă caracterul unui alai funebru, materialul muzical-tematic al căruia este reprezentat de motive acordice și fraze cantabile lapidare expuse în octave. Ritmul măsurat al acordurilor în partida a II-a a pianului în tempoul *Lento* introduce ascultătorul în această atmosferă,

subliniată de armoniile disonante obținute prin suprapunerea trisonurilor a două tonalități minore în relație omonim-paralelă: *c-moll* – *es-moll*. Sunetul străin *re*, prezent în acorduri, le conferă sonoritate și mai tensionată. Acordurile *ostinato*, menținute în prima parte a dansului, scris într-o formă tripartită, amintesc de *Dansul sacrificial* din baletul *Le sacre du printemps* de I. Stravinski (în partitura baletului – [150]). Figura ritmică *ostinato* parcă redă mersul pașilor, iar sonoritatea treptat crescândă a acordurilor se asociază cu dangătul de clopote. Menționăm o anumită contradicție între metrul ternar și construcția binară a discursului muzical, care se percepe mai curând ca fiind o îmbinare de 4+2 sau 2+2+2 (a se vedea exemplul 1) și care poate fi tratată ca o manifestare a excentricului.

În măsura 4 peste acordurile *ostinato* se suprapune o frază lirică în *d-moll* în stilul *horovodului* în partida I, antrenând registrul acut al instrumentului (ex. 1a). Intonațiile acestei fraze, precum și expunerea ei în octave paralele amintesc prin sonoritatea lor de solo-ul instrumentelor aerofone din partea II a baletului *Petrușka* de I. Stravinski (în partitura baletului – [54] – suferințele lui Petrușka exprimate prin timbrul cornului englez, apoi al clarinetului, ex. 1b).

**Exemplul 1a.** V. Verhola, *Dans excentric nr. 1*



**Exemplul 1b.** I. Stravinski, *Petrușka*, tema suferințelor lui Petrușka, p. II



Prima parte a dansului prezintă în sine o formă tripartită mică ce expune materialul muzical constitutiv în trei compartimente: *a* (m. 1-11) + *a*<sub>1</sub> (cu funcție de dezvoltare, m. 12-17) + *a*<sub>2</sub> (cu funcție de repriză, m. 18-32). Sfârșitul primei secțiuni *a* este marcat de motive aparte ale frazei cantabile, care sună ca o concluzie-suspîn peste acordurile „înăbușite”, expuse în cheia bas în partida a II-a a pianului, de astă dată fără sunetul *re* la mâna dreaptă (m. 9-11).

Cea de-a doua secțiune – *a*<sub>1</sub> reia expunerea frazei lirice cu o terță mai sus (partida I) susținută de trisonurile tonicilor tonalităților *e-moll* – *g-moll* cu sunet adăugat *fis* (în partida a II-a) și are un caracter dezvoltător. În această construcție fraza lirică sună doar o singură dată, după care armonia se schimbă brusc și pe fundalul trisonurilor suprapuse *a-moll-fis-moll* cu sunet adăugat *h* (în partida a II-a) sună un pasaj figurativ descendent din triolet de șaisprezecimi, expus în octave (partida I). Reluarea ulterioară în două variante ritmice diferite, formate din triolete și sextolete îi atribuie acestui pasaj nuanțe ușoare de *scherzo* care pe fundalul ritmului măsurat al pașilor de marș se percepe ca ceva grotesc, bizar și excentric (ex. 2). Ultimele trei acorduri parcă afirmă tonalitatea *d-moll*, anticipând repriza primei părți,

Însă trisonul tonicii este „umbrît” de variantele cromatice ale sunetelor componente în mîna stîngă. Și acordurile formate din aceleași sunete, dar în două variante (*d* și *des*, *f* și *fis*, *a* și *as*) conferă sonorității un caracter excentric, oarecum disonant față de gravitatea aparentă a alaiului funebru și lirica frazelor cantabile:

### Exemplul 2

Repriza este una dinamizată prin expunerea imitativ-variantică a temei lirice din partida I în aceeași variantă melodico-ritmică ca și la început. Pregătită de acordurile identice cu cele care au sunat în debutul piesei (m. 18-20), tema capătă conturul unui dialog, datorită imitațiilor ce permit amplificarea facturii. Discursul conduce spre pasajul cu triolet, expus de astă dată concomitent în două variante, în oglindă:

### Exemplul 3

Sfârșitul primei părți a dansului-alai este marcat de o apogiatură ornamentală a octavelor în oglindă la nuanța *f*, creînd un efect onomatopeic de clopot și ecurile lui la mîna dreaptă (partida I, măs. 27-32). Cîteva acorduri disonante obținute prin suprapunerea sunetelor trisonurilor tonalităților *c-moll* – *es-moll*, în registrul grav (partida II) servesc drept fundal pentru octavele ce duc spre punctul culminant al primei părți. Lărgirea facturii pianistice prin acorduri și octave, precum și nuanța *f* atribuie acestui segment o sonoritate orchestrală. Treptat însă dinamica discursului diminuează, pregătind apariția unui nou compartiment al formei.

Partea mediană a *Dansului excentric № 1* continuă șirul imaginilor lirice. Din punct de vedere al facturii, la începutul ei se disting trei planuri clar individualizate: tema laconică din două măsuri (ex. 4a), cu repetare (m. 32-33, partida a II-a însoțită de contrapunctul cromatic la mîna stîngă și replicile

care provin din pasajele cu triolete din secțiunea  $a_1$  (partida I). Melodia temei amintește, într-o măsură oarecare, de intonațiile părții mediane (*a tempo*) din piesa pentru pian *Lacrima* (Слеза) de M. Musorgski (ex. 4b). În acest context putem face referință la studiul despre parodie a lui Iu. Tînianov care, în opinia cercetătoarei E. Iablonscaia „a tratat intertextualitatea ca organizare a noului material prin desemantizarea formei vechi de semne și apariția în rezultat, a unui nou conținut” [1 p. 101]:

**Exemplul 4 a.** Tema din secțiunea mediană din *Dansul excentric* nr. 1 de Verhola:

**Exemplul 4b.** Fragment din piesa *Lacrima* de Musorgski

Cele patru măsuri în care tema sună de două ori (a doua oară fiind însoțită de replicile din partida I) se percep ca două propoziții ale unei perioade mici, fiind urmate de o nouă perioadă în care se dezvoltă materialul din partida I, fiind transpus cu o cvartă mai sus (alte 4 măsuri). În partida II de asemenea are loc dezvoltarea, doar că nu a temei ci a contrapunctului ce o însoțea. Și repriza secțiunii de mijloc (m. 40) este dinamizată prin expunerea materialului din partida I la distanța de două octave și adăugarea unui ison format dintr-o secundă mică în registrul foarte grav în partida II, întrerupt de pauze de optimi, creând efectul unor lovituri abia percepute ale pulsului (sau ale inimii, ex. 5). Sunarea ultimului acord (care este același ca și la sfârșitul primei părți, doar că sună într-un alt registru) este extinsă și durează în total 3 măsuri. Fermata pe ultima pauză marchează sfârșitul secțiunii mediane, semnificând o lungă tăcere.

### Exemplul 5

Ex. 5:

Repriza prescurtată este pregătită de aceleași acorduri disonante *c-moll* – *es-moll*; sunetul accentuat la *ff*, expus în trei octave anticipează ultima expunere a temei lirice (partida I, m. 49-50). Și dacă la sfârșitul p. I acordul final se repeta ca un dangăt insistent marcând culminația, aici, în repriză același acord se menține pe parcursul a 5 măsuri, sonoritatea stingându-se treptat (indicația *morendo*) ajungând la nuanța *pppp*, creând efectul unor clopote ce se aud în depărtare sau poate chiar a unor clopote imaginare, rămase în memoria ascultătorului de undeva sau de cândva.

În urma audiției acestui *Dans* involuntar apare senzația de discordanță, dacă nu chiar de contradicție între denumirea ei și conținutul muzicii, total lipsit de manifestarea dansantului. Însă, în opinia noastră, anume această discordanță ilustrează caracterul său excentric și justifică prezența adjectivului *excentric* în denumirea piesei.

În *Dansul excentric nr. 2* este prezentă stihia dansului și armonia jazz-ului (partida II), unele intonații și accente ritmice amintind de materialul muzical al *Dansului fetelor tinere* din baletul *Le sacre du printemps* de I. Stravinski. *Ostinato* strident al bisonurilor de septimă mare la începutul piesei, suprapus peste ritmul asimetric și armoniile de jazz, trezește asociații cu mișcarea mecanică caracteristică muzicii urbanistice (ex. 6). Expus într-o formă tripartită cu episod *fugato* în partea din mijloc, *Dansul excentric nr. 2* redă alte imagini decât cele din primul *Dans*, constituind un contrast de tempo și caracter.

Fig. 2.

Schema *Dansului excentric nr. 2*

Structura	A	B	A <sub>1</sub>
Secțiuni	a   b   c   a <sub>1</sub>	Fugato	a   b <sub>1</sub>   c <sub>1</sub>   a <sub>1</sub>
Măsurile	1; 7; 12; 15;	24	44; 51; 55; 62

În prima parte A, expusă în formă tripartită, toate compartimentele sunt foarte mici: *a* – o perioadă din două propoziții asimetrici (m. 1-6); secțiunea mediană este alcătuită din două micro-compartimente contrastante – *b* (m. 7-11) și *c* (m. 12-14); repriza *a<sub>1</sub>* (m. 15-23). Pe tot parcursul primei părți domină expunerea acordică bazată pe repetarea sacadată a unor consunări disonante formate din suprapuneri de intervale dispersate între cele două partide instrumentale. În construcția consunărilor verticale se folosesc intervalele de secundă (mare, mică), cvartă (perfectă, mărită), septimă (mare, mică). Lipsa melodiei, accentele metrice neregulate și sonoritățile disonante contribuie la crearea unei imagini ce pare a fi mai potrivită pentru un compartiment introductiv, însă reluarea materialului muzical după o cvasi-

cadență (m. 12-14) se percepe foarte evident ca o a doua propoziție. Întreg materialul muzical al primei părți amintește de un dans cu accente neregulate, ceea ce poate fi considerat ca „excentric” (să ne amintim de reacția la ritmurile neregulate ale dansurilor din baletul *Le sacre du printemps* în timpul premierei acestuia).

### Exemplul 6

Allegro moderato

Secțiunea mediană *B*, *fugato*, începe nu cu expunerea temei, cum suntem obișnuiți, ci a contrasubiectului (m. 24-25, partida a II-a a pianului, a se vedea ex. 8). Acesta prezintă pe orizontală figurații melodice, construite din intervale de secundă (mare, mică, mărită), terță (mare, mică), cvartă (perfectă, micșorată), cvintă (perfectă, micșorată), sextă (mică, micșorată). El joacă rolul de fundal acompaniator, peste care se suprapune tema contrastantă a *fugato*-ului. Caracterul ostinato al contrasubiectului apropie discursul *Dansului* de sonoritățile jazzistice, fapt confirmat și de *staccato* figurațiilor ce amintește de un acompaniament *pizzicato* la contrabas într-o formație de jazz.

Tema *fugato* are la bază o serie dodecafonică (ex. 7). În construcția ei un rol important îl au intervalele de secundă (mare, mică), cvartă (perfectă), cvintă (perfectă, mărită), care subliniază accentele melodice, atribuind temei-serii un caracter hotărât, nuanțe patetice, înălțătoare prin intonații de apel.

### Exemplul 7

Expusă la mâna stângă în partida I, tema-serie reprezintă o frază din trei „intonații” (conform teoriei lui Skrebkov [2 p. 32]), fiecare dintre ele comportând un anumit sens (ex.8). Prima intonație, construită din intervalul de secundă mică și cvartă, este o aluzie ce amintește de motivul „întrebării”, frecvent în creația romanticilor (Chopin, Liszt). Celelalte două, prin profilul melodic ascendent, amintesc de temele patetice din creațiile lui Wagner sau Scriabin. Cea de-a doua intonație începe din anacruză și are la bază intervale de cvintă perfectă, cvartă micșorată și secundă mare; cea de-a treia începe printr-o mișcare avântată a trioletului, conținând intervale de cvartă perfectă, secundă mare și octavă perfectă. În rezultatul aplicării procedurii proliferării se obține astfel o frază muzicală cu trei accente.

## Exemplul 8

25

Tema-serie în cea de-a doua desfășurare începe de la o altă înălțime – la mâna dreaptă (m. 30-33); în calitate de contrapunct, sunt folosite fragmente obținute prin dezmembrarea motivică a seriei. Un mic interludiu (m. 34-35) construit pe acordurile din materialul *b* al părții I a *Dansului*, servește drept verigă de legătură între cea de-a doua și a treia trasare a temei *fugato*.

Ultima desfășurare a temei (m. 35-40) se prezintă deja ca o repriză a secțiunii mediane. După cele două măsuri cu rol de interludiu (m. 34-35), tema seriei este puțin modificată atât în plan melodic (unele intervale sunt înlocuite cu altele), cât și în plan ritmic (este aplicat procedeul diminuării unor valori – trioletele sau optimile sunt înlocuite cu șaisprezecimi). Repetarea ultimei figuri melodico-ritmice a șaisprezecimilor la o altă înălțime confirmă și totodată încheie tema seriei (m. 38-40). Prin sonoritatea lirică care se datorează figurilor melodico-ritmice, tema-serie parcă s-ar asocia cu solo-urile saxofonului în formația de jazz. Câteva acorduri, construite pe același material preluat din *b*, iarăși cu funcție de interludiu, încheie secțiunea mediană, pregătind astfel apariția reprizei.

*Fugato* se percepe ca o simbioză între elemente aparent foarte îndepărtate stilistic unul de celalalt: tema-serie dodecafonică și contrasubiectul ce trezește asociații vii cu jazzul (percepute ca o manifestare a polistilisticii) încadrate într-o formă polifonică veche, destul de tradițională. Toate împreună generează un efect neașteptat sau altfel vorbind – excentric. În același timp, utilizarea formei polifonice în secțiunea mediană a unui dans de asemenea este una destul de nonconvențională și poate fi apreciată ca ceva ieșit din comun, adică excentric.

Repriza *A<sub>1</sub>* este dinamizată și puțin lărgită, datorită extinderii propoziției *c* din secțiunea mediană: în prima parte ea avea doar 3 măsuri, aici pe baza ei relevăm o mică dezvoltare (m. 55-61). În partida II, la bas este preluată figura optimilor din măsura 12 care se repetă ostinato de 6 ori plus cadența în partida I în care se repetă materialul din măsura 14, ușor modificat. Pe fundalul acestui *ostinato* la partida I și în mâna dreaptă din partida II sunt câteva inele de secvențe (cvartacorduri expuse melodic preluate din tema-serie) care în măsurile 59 și 60 trec în partida II, iar în partida I apare cvartacordul *c-f-ais+h*: sunetul de sus fiind „scindat” în două variante *ais = b* și *h*. Și figura *ostinato* este formată din cvartacordul arpeggiat, doar că la bază este tritonul și nu cvarta perfectă. Ca și în *Dansul nr.1* observăm în multe acorduri prezența aceluiași sunet în două variante *c* și *cis* sau *es* și *e* etc., imprimând sonorităților un caracter excentric. *A<sub>1</sub>* de asemenea are structură tripartită, toate compartimentele fiind foarte mici: *a* – perioadă din două propoziții asimetrice, secțiunea mediană din două secțiuni contrastante *b* și *c*, și repriza *a<sub>1</sub>*.

## Concluzii

*Dansurile excentrice* pentru pian la patru mâini de V. Verhola prezintă, după părerea noastră, o încercare a tânărului compozitor aflat la început de cale, în căutarea propriului stil. Pornind de la unele

modele preluate de la înaintași (formele destul de tradiționale, fugato, tehnica serială ș.a.), relevând influențe vădite din creația unor compozitori ca Stravinski sau Musorgski, cele două *Dansuri excentrice* exemplifică dorința unui tânăr creator de a fi original. Ambele *Dansuri* conțin diverse tehnici și procedee neobișnuite ce pot fi apreciate ca modalități de exprimare neconvențională sau, altfel vorbind, *excentrică*. Aceasta se poate observa atât în *Dansul* nr. 1 prin contradicția dintre metrul ternar și structura binară a discursului muzical din debutul piesei, cât și în *Dansul* nr. 2, prin îmbinarea tehnicii seriale și a scriiturii polifonice cu stihia dansului.

Aplicarea polistilisticii, tehnicii seriale (ambele prezente în *fugato* din *Dansul* nr. 2), contrapunctului (repriza *Dansului* nr. 1), *ostinato* (folosit în ambele miniaturi) sunt evidente. Preluate de la predecesori, împreună cu influențele stilistice ale unor compozitori concreți, tehnicile și procedeele menționate pot fi tratate ca elemente ale intertextualității, constituind totodată un punct de plecare pentru manifestarea individualității tânărului creator, pentru care creația lui Musorgski sau Stravinski au servit în calitate de modele și repere.

Făcând referință la opinia muzicologului A. Nikolaeva care consideră că intertextualitatea „în context muzical ... poate fi privită ca o trimitere la un anumit stil” [3 p. 12], constatăm că în *Dansurile excentrice* de V. Verhola aceasta se relevă în utilizarea aluziei (începutul secțiunii mediane din *Dansul excentric nr. 1* amintește de piesa lui Musorgski *Lacrima*). *Fugato* bazat pe o temă serială din *Dansul excentric nr. 2*, de asemenea, poate fi interpretat ca o aluzie, însă de data aceasta nu la un stil componistic individual, ci la două perioade stilistice – barocul pe de o parte (*fugato* ca formă muzicală polifonică frecvent utilizată în această perioadă) și începutul sec. XX dominat de dodecafonie – pe de alta. Astfel, putem confirma cu certitudine prezența fenomenului intertextualității, a concilierii între tradiții muzicale diferite care totodată poate fi interpretată și ca o manifestare a excentricului.

În ambele *Dansuri* excentricul manifestă aspecte diverse: utilizarea onomatopeicului (efectele de clopot în *Dansul excentric nr. 1*, a elementelor de urbanism muzical în *Dansul excentric nr. 2*), a formei polifonice precum *fugato* (în secțiunea mediană a *Dansului nr. 2*) ce pot fi considerate ca fiind neobișnuite și chiar excentrice. Consunările disonante multisonore, *ostinato*, suprapunerile de ritmuri, armoniile timbrale, registrația foarte largă, anumite efecte onomatopeice, procedee dezvoltătoare creează frecvent sonorități *quasi* orchestrale și caracterizează *Dansurile excentrice* ca un ciclu original, deși scris de un compozitor începător, care merită însă atenția tinerilor pianiști.

### Referințe bibliografice

1. ЯБЛОНСКАЯ, Е. Интертекстуальные аспекты музыкальной культуры последней трети XX века. В: *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2007, № 2 (12), с. 97–111.
2. СКРЕБКОВ, С. *Полифонический анализ*: учеб. пособие. Москва: Музыка, 2009. ISBN 978-5-7140-1166-5.
3. НИКОЛАЕВА, А. *Интерпретация музыки в контексте герменевтики*. Москва: МГПУ, 2017. ISBN 978-5-94845-270-8.