STUDII

„Cu mască și fără mască”. Aluzii și citate muzicale în două lucrări din creația lui Dan Dediu[1]

Olguța Lupu

Muzica lui Dan Dediu nu se claustrează niciodată într-un teritoriu al abstracțiunii, ci implică permanent sfera afectivă într-un mod atât de divers, nuanțat și complex (tragic, liric, dramatic, ludic, amenințător, elegiac, ironic, sublim, grațios, sălbatic, carnavalesc, misterios, paroxistic, timid, frenetic, meditativ, furios, înfricoșat), încât putem spune, parafrazând maxima lui Terențiu, că „nimic din ce e omenesc nu-i e străin”[2]. De altfel, compozitorul a imaginat un plan supraordonator al creației sale, alcătuit din cinci categorii – *Personae* (diverse personaje), *Visceralia* (emoții profunde, instinctive și greu controlabile), *Solaria* (simbolistica luminii), *Sacralia*, *Stilistica* (referințe la diferite tradiții muzicale) –, ce oferă o altă perspectivă asupra acestei complexități[3]. Titlurile lucrărilor, foarte sugestive, trimit uneori la categoria predominantă, dar de cele mai multe ori ópusurile sale conțin elemente ce aparțin mai multor categorii.

---

[1] Studiul a fost prezentat în data de 05.11.2023, în cadrul Simpozionului de muzicologie coordonat de Vlad Văidean, desfășurat sub egida Festivalului Internațional Meridian.

[2] Subtilele, sugestivele și uneori sinestezicele indicații din partitură (*mistico*, *apocalittico*, *strano*, *prestissimo grotesco*, *soave amoroso*, *massacro*, *verde*, *azzurro*, *fiorellino*, *ucellino*, *simulando chiaro-oscuro* etc.) conturează, și ele, un univers expresiv extrem de nuanțat și divers.

[3] Antigona Rădulescu, „Tânăra generație de compozitori: o perspectivă”, în Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002, p. 220.

Unul dintre aspectele care facilitează înțelegerea muzicii sale este construirea unor repere accesibile diverselor categorii de public. În acest sens, Dediu apelează destul de frecvent la citate sau aluzii muzicale, pe care le utilizează în versiuni mai îndepărtate („cu mască”) sau mai apropiate („fără mască”) de cele originale. Uneori, prezența acestora este subliniată încă din titlu, cum este cazul lucrărilor *Wagner Under*, ConcertOpera op. 157[1], sau *Brahmsodia*, Triplu concert pentru vioară, violoncel și pian op. 169. Alteori, originea și chiar existența citatelor și aluziilor rămân nedezvăluite, compozitorul oferind ascultătorului satisfacția descoperirii.

În cele ce urmează, am selectat pentru exemplificare două lucrări în care Dediu integrează aluzii sau citate „cu mască” și „fără mască”, dar fără a le semnala ca atare: *Paesaggio con cacciatori* (*Peisaj cu vânători*) op. 119 pentru violoncel și pian (2005) și Simfonia *Die Seele* (*Sufletul*) pentru soprană, orgă și orchestră op. 160 (2015) pe versuri de Ernst Jandl și Johann Wolfgang von Goethe. După cum vom constata, ambele reflectă o altă fațetă importantă a creației sale – preferința pentru alăturări și interferențe adesea contradictorii, a căror expresie sintetică poate fi rezumată în sintagma „râsu’-plânsu’”[2], oximoron devenit definitoriu pentru spațiul românesc.

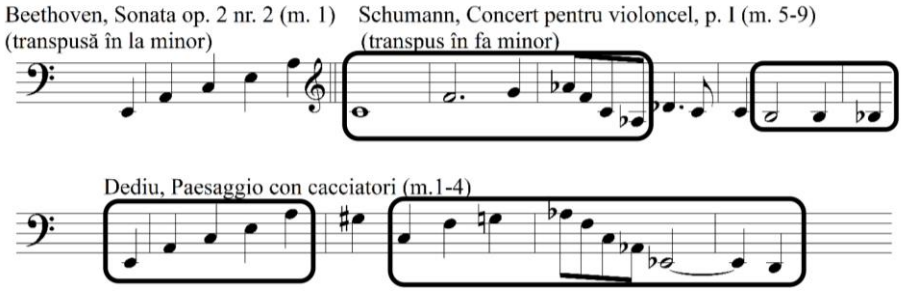
Paesaggio con cacciatori (*Peisaj cu vânători*) este, după cum aflăm din descrierea compozitorului, „o poveste vânătorească spusă din perspectiva celui vânat”[3]. Personajul principal, întruchipat de violoncel, începe narațiunea prin expunerea unei teme („Malinconico, semplice”) în care regăsim ecouri atât din dramatica Sonată pentru pian op. 2 nr. 1 de Beethoven, cât și din liricul Concert pentru violoncel de Schumann (cu care se înrudește atât prin motivică, cât și prin timbru). Modul în care aceste fragmente apar transpuse în oglindă (din fa minor în la minor în cazul lui Beethoven, respectiv din la minor în fa minor – în cazul lui Schumann) confirmă intenția autorului (Ex. 1).

---

[1] A se vedea Antigona Rădulescu, „A City Called Wagner”, în *Musicology Today*, Vol. 9, Issue 3 (35)/2018, p. 125-166.

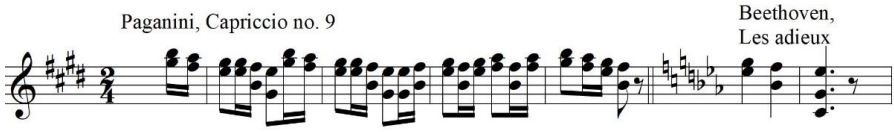
[2] Vezi Dediu, în interviul realizat de Antigona Rădulescu („Dialog cu Dan Dediu”), publicat în franceză în *Accents. Revue de l’ensemble intercontemporain*, nr. 33, 2007, republicat în vol. *Dan Dediu sau compoziția ca metaforă și adevăr*, ed. Olguța Lupu, Editura Muzicală, București, 2018, p. 182.

[3] Dan Dediu, prezentarea lucrării.

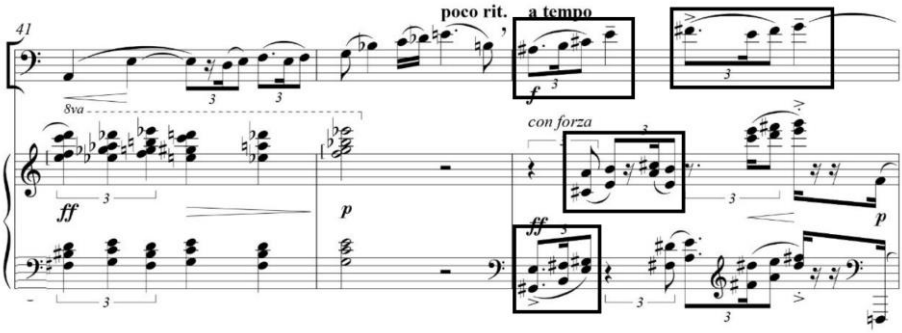


Ex. 1 – Beethoven, Sonata op. 2 nr. 2, m. 1; Schumann, Concertul pentru violoncel, partea I, m. 5-9 (sus); Dan Dediu, *Paesaggio con cacciatori*, m. 1-4 (jos)

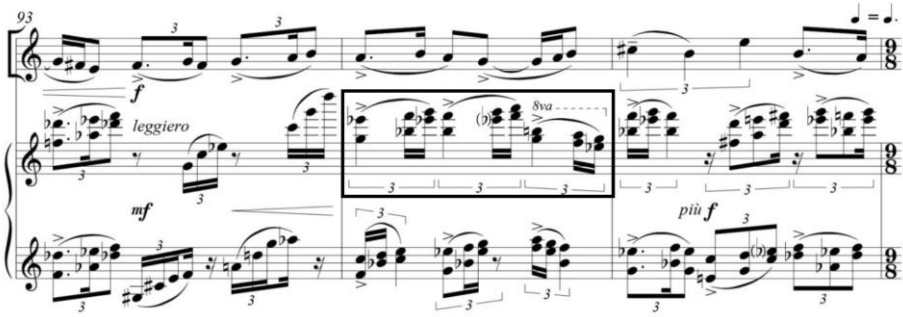
Odată cu apariția tot mai pregnantă a semnalelor vânătorești caracteristice, se conturează treptat și cealaltă latură a poveștii – eroică, jubilatoare (m. 43, 59-64, 74, 79, 92-97), cu ecouri pastorale sugerate prin ritmul de siciliană; corelațiile trimit în acest caz atât către Capriciul nr. 9 de Paganini (*La caccia*), cât și către melancolicul și simbolicul incipit din Sonata op. 81a *Les adieux* de Beethoven (a se vedea îndeosebi m. 43, 95). După cum putem observa în exemplele de mai jos (Ex. 2, 3, 4), compozitorul apelează la tehnica imitativă, ceea ce poate reprezenta o aluzie la o formă polifonică populară în perioada Ars nova (sec. XIV), cunoscută sub numele de *caccia* în Italia, *chace* în Franța și caça în Spania, întâlnită și în Anglia (sub denumirea de *rota*, „roată”), ce consta în două voci în canon, dând senzația de urmărire, însoțite adesea de o a treia voce, non-imitativă.



Ex. 2 – Paganini, Capriciul nr. 9 (stga);
Beethoven, Sonata op. 81a, *Les adieux*, p. 1, m. 1-2 (dr.)



Ex. 3 – Dan Dediu, *Paesaggio con cacciatori*, m. 41-43 (semnale vânătorești)



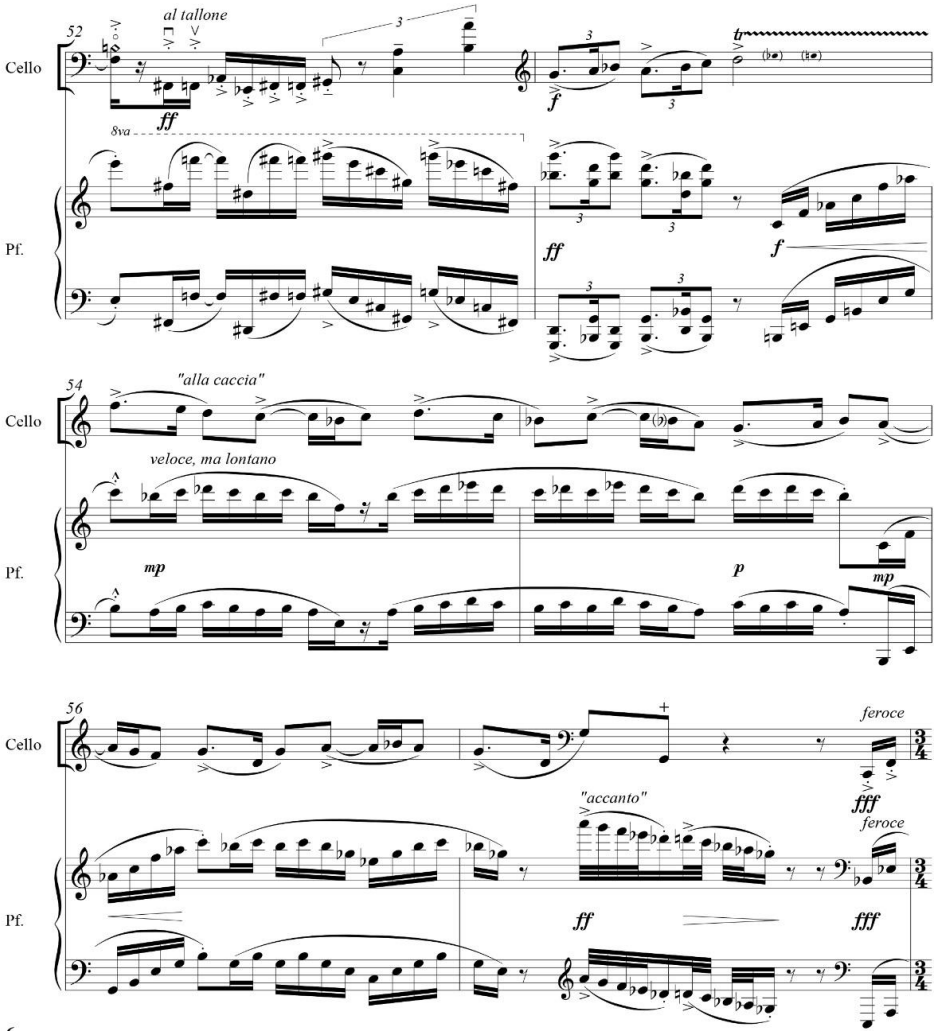
Ex. 4 – Dediu, *Paesaggio con cacciatori*, m. 93-95 (semnale vânătorești)

Aceste procedee sunt relevante pentru maniera în care Dediu propune conexiuni imprevizibile, surprinzătoare, care „răstoarnă" perspectiva. În cazul de față, prisma bucolico-ludică, care îmblânzește ferocitatea vânătorii, deși este mai aproape de abordarea tradițională a acestui ritual (a se vedea, de pildă, pânza omonimă a lui Paul Bril sau Capriciul lui Paganini), constituie o scurtă abatere de la direcția principală, tragică, a firului narativ, iar distanțarea obiectivantă este binevenită.

Pe de altă parte, Dediu nu se dezminte și creează conexiuni între cele două elemente aparent disjuncte. Gradual, tema lirică și semnalul vânătoresc se împletesc simbiotic, victima și călăul topindu-se într-o singură entitate muzicală, asemenea oamenilor„kamikadze (…), deopotrivă prădător și pradă, vânător și vânat"[1]. De pildă, în măsurile 53-57, semnalul vânătoresc, ternar, apare preponderent la violoncel –

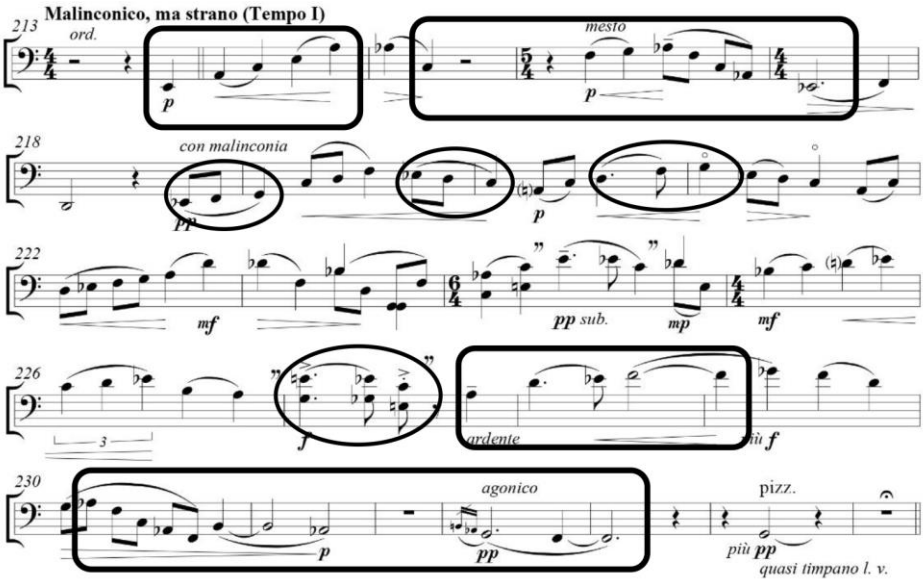
[1] Dan Dediu, prezentarea lucrării.

pe care îl asociasem dintru început personajului vulnerabil – și este suprapus cu incipitul primei teme, la pian (Ex. 5, m. 53-54, 55-56), într-o variantă ce sugerează goana disperată. Este și acesta un exemplu ilustrativ pentru capacitatea lui Dediu de a identifica surse de inspirație în viața reală și de a găsi modalități inedite de translare a acestora în universul sonor, ceea ce conferă pregnanță și putere de sugestie discursului său muzical.



Ex. 5 – Dediu, *Paesaggio con cacciatori*, m. 52-57

Către final, reapariția dureroasă, întreruptă, a temei inițiale este extinsă într-o *cadenza* tulburătoare prin lirismul său tragic și totodată împăcat, în care sunt topite și ecouri ale semnalelor de vânătoare (Ex. 6, „Malinconico, ma strano”, m. 213-236). Este interesantă apariția, marcată în partitură prin ghilimele (m. 224, 227), a melogramei enesciene (E-Es-C – mi-mi♭-do), posibil ca un simbol al melancoliei, prin simbioza dintre major și minor, așezată în albia mersului descendent.



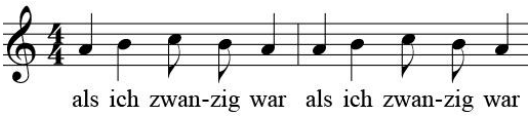
Ex. 6 – Dediu, *Paesaggio con cacciatori*, m. 213-236
(dreptunghi – tema principală; cerc – semnalele de vânătoare)

Un alt exemplu de utilizare nedeclarată a unor citate este Simfonia *Die Seele* (*Sufletul*) pentru soprană, orgă și orchestră op. 160 (2015). Partea a II-a este intitulată *Sentimental Journey* și evidențiază preferința lui Dan Dediu pentru asocieri contradictorii[1], adesea reunite într-o formă oximoronică. Titlul este inspirat de prezența unor scurte citate sau aluzii muzicale, asociate nostalgic diferitelor decade ale vieții prin textul (în germană) „als ich *n* war” / „când aveam *n* de ani”, care va deveni un fel de refren al acestei mișcări, dar mereu în alte ipostaze,

[1] A se vedea Antigona Rădulescu, „Interferențe Est-Vest, adaptări, reinventări în muzica lui Dan Dediu”, în *Dan Dediu sau compoziția ca metaforă și adevăr*, p. 39-45.

creând o arhitectură în spirală. Rezultă un carusel al rememorărilor[1], al timpurilor întrețesute, în care afinități muzicale elective se succed caleidoscopic, ca într-o rapidă trecere în revistă a vieții[2]. Încărcătura simbolică a fiecăruia dintre aceste citate adaugă un plus de pregnanță și expresivitate discursului muzical, determinând totodată nenumărate corelații. Este vorba, așa cum subliniază Valentina Sandu-Dediu, de utilizarea citatului „ca formă evidentă de a lucra cu memoria (…); nu e doar o formă de intertextualitate (…), e un fel de sinecdocă muzicală (condensează într-o apariție muzicală un spațiu vast), e figura muzicală care se detașează net de textura în care este integrată”[3].

Primul citat, pe textul „Când aveam 20 de ani” (Ex. 7), este iconic prin ambiguitatea și ramificațiile trimiterilor sale: incipitul din popularul, veselul și satiricul cântec *Frère Jacques*[4], în varianta tragică propusă de Mahler în *Simfonia I*. Este una dintre cele mai cunoscute forme muzicale ale oximoronului, un fel de „râsu’-plânsu’” pus în sunet.



Ex. 7 – Dediu, Simfonia *Die Seele*, partea a II-a, m. 18-19

---

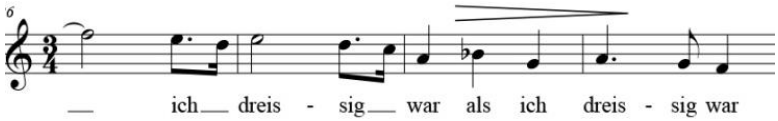
[1] Rememorările (sub forma unor amintiri din copilărie) constituie punctul de plecare și în lucrarea *Rêver, c'est désengrener les temps superposés* pentru clarinet, violoncel și clavecin (plus pian) de Aurel Stroe (1970), în care problema multiplicității și subiectivității timpului este abordată prin suprapunerea a trei muzici autonome, procedeu similar celui practicat de Ives în *Întrebare fără răspuns / The Unanswered Question*.

[2] Fenomen raportat de unele persoane aflate în pragul morții. Vezi Bruce Greyson, „Chapter 12: Near-Death Experiences”, în *Varieties of Anomalous Experience: Examining the Scientific Evidence* , ed. Etzel Cardeña, Steven Jay Lynn, Stanley Krippner, American Psychological Association, Washington, D.C., 2014 (ed. a 2-a), p. 333-367.

[3] Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudini, afecte*. *Despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2010, p. 219. Pentru mai multe detalii, autoarea trimite la volumul semnat de Beatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité,* PUF, Paris, 1998, p. 45.

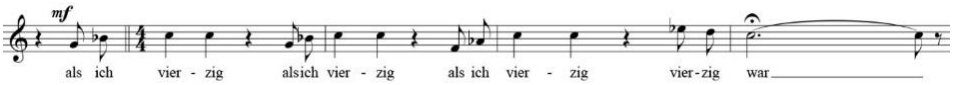
[4] V. și Olguța Lupu, „Dizidența melodiei în creația lui Anatol Vieru”, în vol. *Repere în muzica românească: Anatol Vieru, Cristina Rădulescu-Pașcu, Dorel Pașcu-Rădulescu*, Editura Muzicală, București, 2016, p. 44-51, respectiv „The Dissidence of Melody in Anatol Vieru's Oeuvre. Case Study – The Quotation of *Frère Jacques* Song”, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai Musica*, Vol. 63, Issue 1, June 2018, p. 105-116.

Cel de-al doilea citat trimite la o scenă din opera *La Traviata* de Verdi, în care sunt suprapuse două viziuni contradictorii asupra existenței. Pe de o parte, Violetta, în prim plan, își clamează, prin aria *Sempre libera*, independența și voința de a petrece necontenit. Pe de altă parte, în plan secund (sugerat și prin plasarea în culise a personajului), Alfredo cântă introvertit despre iubirea ca centru al universului, ca sursă de agonie și extaz. Din această scenă, Dediu preia doar un fragment din intervenția lui Alfredo (Ex. 8), pe care îl încredințează însă sopranei (posibil *alter ego* al Violettei), pe versurile „als ich dreissig war", creând astfel un alt oximoron muzical, ce sintetizează coliziunea dureroasă dintre emfază și discreție, superficial și esențializat, efemer și peren.



Ex. 8 – Dediu, Simfonia *Die Seele*, partea a II-a, m. 26-29

Suntem conduși apoi către cel de-al treilea citat, pe versurile „als ich vierzig war" (Ex. 9). Dediu alege și de această dată un oximoron muzical, citând începutul din *Balada unui criminal* (*Die Moritat von Mackie Messer*) de Kurt Weill[1], în care asocierea contradictorie dintre melodia veselă, antrenantă, rapidă, pe de o parte, și versurile lugubre, pe de altă parte, trimite la ideea de *Totentanz* (*Dans macabru*)[2].



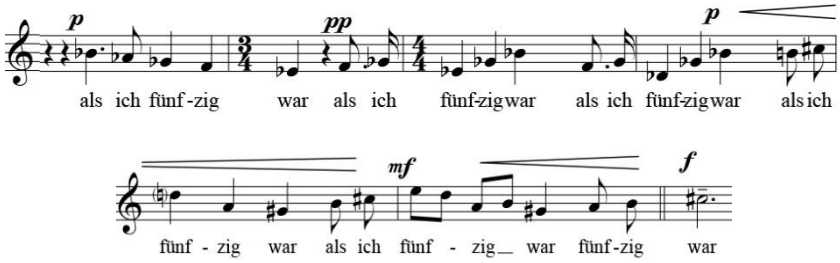
Ex. 9 – Dediu, Simfonia *Die Seele*, partea a II-a, m. 38-42

---

[1] Piesa a fost scrisă de Kurt Weill în 1928, pentru musicalul *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht. Ulterior, Louis Armstrong o introduce în repertoriul său, dar cu versuri adaptate. O preiau apoi alte nume celebre, precum Bobby Darin, Ella Fitzgerald. Conotațiile se ramifică, reunind timpuri și contexte diferite, pentru că melodia apare și în *The Muppet Show* (sezonul 3), ca reclamă la McDonald (în anii '80), precum și în filmul *What Women Want* (în scena în care Mel Gibson își descoperă noile valențe).

[2] În lucrarea *Latebrae* pentru vioară, viola și pian op. 79 (1999), Dan Dediu dezvoltă această idee în mișcarea finală, intitulată *Totentänzchen.*

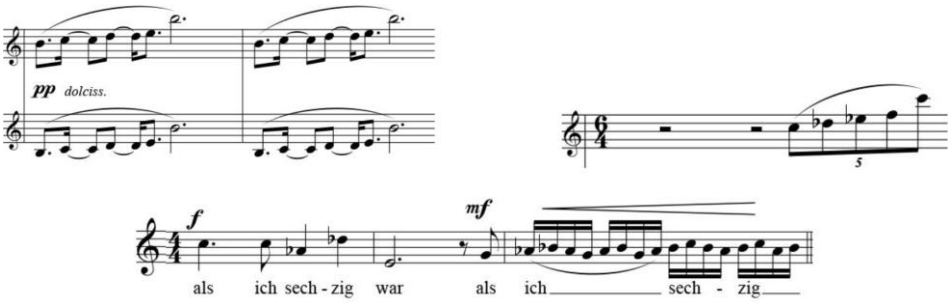
Mărturisesc că, în ceea ce privește a patra intervenție a sopranei, pe textul „als ich fünfzig war”, nu am putut identifica vreun citat, deși sonoritatea îmi amintea de Mahler. Construcția melodică este alcătuită din trei motive distincte: 1) un mers descendent în ambitusul unei cvinte perfecte; 2) un motiv repetat variat, în care primul element (ritmul punctat) rămâne neschimbat, iar al doilea (arpegiul) se deplasează, și în care Dediu inserează pendularea minor-major; 3) un motiv a cărui reluare este ornamentată (Ex. 10). Am apelat la ajutorul compozitorului, care mi-a precizat faptul că fragmentul nu citează ceva anume, dar are două surse de inspirație din epoci muzicale diferite, subliniind astfel congruențe dincolo de timp: partea I din Simfonia a VI-a *Tragica* de Gustav Mahler și partea a II-a din Simfonia a XV-a de Dmitri Șostakovici. Filiațiile sunt situate mai curând la nivelul tehnicilor componistice și al simbolurilor muzicale decât al textului muzical propriu-zis[1].



Ex. 10 – Dediu, Simfonia *Die Seele*, partea a II-a, m. 67-73

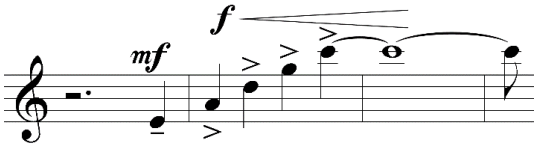
[1] Pentru mai multe detalii, a se vedea Olguța Lupu, „Structuri oximoronice și timpuri întrețesute în Simfonia *Die Seele* de Dan Dediu”, *Muzica*, nr. 6, 2022, p. 15-40. Similar, Tiberiu Olah este preocupat de evidențierea unor congruențe între muzici aparținând unor epoci și stiluri diferite, în lucrări precum Simfonia a III-a, Simfonia a IV-a *Giocosa (!?), Obelisc pentru Wolfgang Amadeus.* Vezi Olguța Lupu, „Symphony no. 3 by Tiberiu Olah – Analysis and reinterpretation of a Beethovenian work”, în *Forum Rumänien: Rumänische Musik*, ed. Thede Kahl și Larisa Schippel, Editura Frank und Timme, Berlin 2016, p. 343-353; „The Quotation in Tiberiu Olah’s *Sinfonia Giocosa (!?)*”, în *Studia Universitatis Babeș Bolyai Musica*, nr. 1, 2016, p. 265-282, respectiv „Citatul în *Sinfonia giocosa (!?)* de Tiberiu Olah”, în *Direcții şi tendinte în muzica românească şi universală după 1990*, Editura Universității Naționale de Muzică București, 2015, p. 65-79; „Arhitectură și percepție în *Obelisc pentru Wolfgang Amadeus* de Tiberiu Olah. Jurnalul unei întâlniri”, în *Generația de aur a avangardei muzicale românești*, ed. Antigona Rădulescu, Editura UNMB, București, 2021, p. 55-70.

Revenirea unui motiv *anabasis* (Ex. 11), care inițial apăruse pe sunetul *si* (în partea I – m. 34-35; în partea a II-a – m. 2-3, 13-14), iar acum e transpus pe sunetul *do*, precede următorul citat (m. 90-93), din *Requiem*-ul de Mozart (*Kyrie eleison*). Dediu atribuie sunetelor *si* și *do* o anumită semnificație, considerând că *si* reprezintă elementul thanatic, ca dezacordare a lui *do*, pe care îl asociază ideii de vitalitate[1]. Plecând de la această viziune, putem considera că transformarea motivului *anabasis* vine în sensul unui reacordări, al unei reechilibrări, posibil relaționată în acest caz cu invocarea divinității în lucrarea mozartiană.



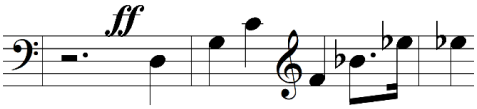
Ex. 11 – Dediu, Simfonia *Die Seele*, partea I, m. 34-35 (celestă) – sus stânga; partea a II-a, m. 89 (harpă și flauți) – sus dreapta, m. 90-92 (soprană) – jos

Ultimul (posibil) citat este de asemenea neașteptat. Pe textul „jetzt bin ich gespannt" / „acum sunt curios", irumpe o succesiune de cvarte perfecte ascendente (Ex. 12), prin care Dediu trimite în primul rând la Simfonia de cameră op. 9 de Arnold Schönberg (Ex. 13) (dar și, prin extensie, la mersul în cvinte perfecte din Concertul pentru vioară de Alban Berg), precum și la acordajul contrabasului sau chitarei bas (*mi-la-re-sol*), iar prin aceasta – la posibile conexiuni cu un alt univers, aparent incongruent (muzica pop, jazzul).



Ex. 12 – Dediu, Simfonia *Die Seele*, partea a II-a, m. 100-103

[1] Cu prilejul presusținerii unei teze de doctorat (21.05.2020), Dan Dediu a precizat că atribuie sunetului *si* (sau *si bemol*) o semnificație thanatică, considerându-l ca o dezacordare a lui *do*, pe care îl asociază ideii de vitalitate.



Ex. 13 – Schönberg, Simfonia de cameră op. 9, m. 4-6

Peregrinările din această mișcare a Simfoniei ne poartă pe un traseu ce începe cu cântecul tradițional *Frère Jacques*, dar în varianta din Simfonia I de Mahler, continuă cu intervenția lui Alfredo din aria *Sempre libera* din *La Traviata* de Verdi, include *Balada unui criminal* de Kurt Weill din musicalul *Opera de trei parale*, precum și un hibrid rezultat din *Tragica* de Mahler și Simfonia a XV-a de Șostakovici, face un scurt popas de reculegere prin *Kyrie eleison* din *Requiem*-ul mozartian și încheie cu o aluzie la Simfonia de cameră de Schönberg. Astfel, prin rememorarea câtorva jaloane, ni se propune o cartografiere muzicală a unei existențe. Iar rezultatul este o hartă complexă ce alătură genuri diferite (cântec tradițional, simfonie, operă, musical, vocal-simfonic) și momente distincte din istoria muzicii.

În ambele lucrări asistăm la un permanent balans între familiaritate și alteritate. Pe de o parte, fragmentele respective ne sună cunoscut, pentru că Dediu selectează personaje muzicale puternice, recognoscibile, adesea fredonabile. Pe de altă parte, suntem surprinși de contextul diferit în care apar, de varierile sau modificările operate uneori, de faptul că o singură aluzie trimite la muzici diferite, după cum anumite profiluri muzicale rezultă din interferența mai multor muzici. Rolul aluziilor muzicale este diferit în cadrul celor două lucrări. Dacă în *Paesaggio con cacciatori* cele două personaje au un rol esențial în devenirea lucrării, constituind fundamentul materialului muzical, în partea a II-a a Simfoniei *Die Seele* aluziile și citatele reprezintă mai degrabă inserții care întrerup discursul și accentuează tragismul, tocmai datorită apariției uneori surprinzătoare, chiar incongruente. Așa cum spuneam la început, aluziile și citatele utilizate în cele două lucrări nu sunt marcate ca atare nici prin titlu, nici în partitură. Cele din *Paesaggio con cacciatori* sunt mai „mascate”, mai bine camuflate, iar cele utilizate în mișcarea secundă a Simfoniei *Die Seele* se situează când mai aproape, când mai departe de sursa inspiratoare.

Jocul divers și subtil al citatelor și aluziilor muzicale, utilizate „cu mască” și „fără mască”, reprezintă unul din mijloacele prin care Dediu creează o muzică în care ne regăsim, pentru că include pepite ascunse în

cotloanele călătoriilor noastre muzicale anterioare. Dar ne și reinventăm, pentru că ne sunt propuse experiențe inedite și fascinante, a căror poeticitate și relevanță rezidă în mare măsură în modul în care vechiul este convertit în nou, prin contextualizare și transformare.

SUMMARY

Olguța Lupu

"Masked and unmasked".
Allusions and musical quotations in two works by Dan Dediu

One of the aspects that facilitates the understanding of Dan Dediu's music is the construction of references that are accessible to different audiences. In this respect, Dediu quite frequently resorts to musical quotations or allusions, which he uses in versions that are more distant ("with mask") or closer ("without mask") to the original ones. Sometimes their presence is underlined as early as the title. At other times, the origin and even the existence of quotations and allusions remain undisclosed, the composer giving the listener the satisfaction of discovery.
I have selected for example two works in which Dediu integrates allusions or quotations without marking them as such: *Paesaggio con cacciatori* (*Landscape with Hunters*) op. 119 for cello and piano (2005) and Symphony *Die Seele* (*The Soul*) for soprano, organ and orchestra op. 160 (2015) on verses by Ernst Jandl and Johann Wolfgang von Goethe. Both reflect another important facet of his creation – a preference for often contradictory combinations and interferences, whose synthetic expression can be summed up in the phrase "laughter-crying", an oxymoron that has become a defining phrase for the Romanian space. The diverse and subtle play of musical quotations and allusions, used "with and without a mask", is one of the means by which Dediu creates a music in which we find ourselves, because it includes nuggets hidden in the recesses of our previous musical journeys. But at the same time we also reinvent ourselves, because we are offered new and fascinating experiences, whose poeticism and relevance lies largely in the way the old is converted into the new, through contextualisation and transformation.