

CREAȚII

TRIPLUL CONCERT „FEBRA” DE DAN DEDIU

O poveste cu personaje muzicale

Olguța Lupu¹

Conceperea *Triplului concert pentru flaut, clarinet, violoncel și orchestră* op. 138, „Febră”², de Dan Dedi, definitivat pe parcursul a patru ani (2009-2013), a pornit de la ceea ce compozitorul a resimțit ca fiind o provocare: problema concertului cu mai mulți soliști. Este vorba mai puțin despre concerte în care multiplicarea soliștilor este compensată de omogenitatea lor timbrală (cum sunt concerte pentru mai multe viori sau pianе de A. Vivaldi sau J. S. Bach). Miezul provocării rezidă tocmai în eterogenitatea timbrală a soliștilor, care îi transformă în virtuale



¹ Universitatea Națională de Muzică din București.

² Prima audiție a concertului a avut loc în data de 13 decembrie 2013, cu Orchestra Națională Radio, avându-l la pupitru pe Tiberiu Soare, soliști fiind Ion Bogdan Ștefănescu, Emil Vișenescu și Răzvan Suma.

personaje, între care se stabilesc relații și interdependențe ce necesită o atentă gestionare. Posibilitatea întrevăzută de Schumann de a crea o „operă instrumentală”¹ are în vedere tocmai acest aspect: concertul ar deveni astfel o punere în scenă a unei povești cu personaje principale și secundare², pozitive și negative, cu tensiuni, intrigi, comploturi, cu răsturnări de situație și finaluri mai mult sau mai puțin predictibile. Fiecare dintre modelele avute în vedere de compozitor – fie că vorbim despre concerte (ori simfonii concertante) duble (Mozart, Brahms, Șostakovici, Olah etc.), triple (Beethoven, Paul Constantinescu) sau cvadruple (de pildă, concertul pentru vioară, violoncel, oboi și fagot la Haydn) – reprezintă o soluție unică, dar inspiratoare³.

Aflăm din mărturiile compozitorului că Triplul concert *Febră* a fost precedat, în laboratorul propriu de creație, de alte două lucrări similare: un studiu pentru duo intitulat *Pierrot solaire* (ca replică a lucrării lui Schönberg) și o schiță a unui concert pentru violoncel și orchestră. A rezultat o „aventură concertistică”⁴ ce invită, prin existența mai multor personaje între care se creează diferite raporturi de forțe, ce presupun

¹ Adusă în discuție de Dan Dediu în prezentarea lucrării.

² Preocuparea lui Dediu pentru stabilirea unor intersecții între genul concertant sau cameral și cel al operei, dincolo de provocările concertului cu mai mulți soliști, a stat la temelia unor creații concepute cu mai bine de un deceniu înaintea celei ce constituie subiectul prezentului studiu: *Prélude à l'après-midi d'un (grif)faune* op. 48, MikrOper pentru violă solo, 1994; *Gotische Melancholien*, Passion-KonzerOper für Bratsche und 11 Streicher op. 49, 1995; *Don Giovanni/Don Juan*, *SonatOpera* op. 53 pentru vioară și pian, 1995.

³ Merită menționat și *Concertul RV 555* de Antonio Vivaldi, scris pentru nu mai puțin de 11 instrumente soliste (2 block-flöte, oboi, chalumeau, vioară, 2 viole *all'inglese*, 2 viori *in tromba marina*, 2 clavecine) și orchestră de coarde (aceasta fiind interpretarea pe care Robert King a dat-o indicațiilor din partitură).

⁴ Dan Dediu, prezentarea lucrării „Febră”.

influențe, dominări, subordonări, invazii, extincții¹, la o abordare inspirată de naratologia muzicală². De altfel, însăși viziunea componistică a lui Dediu este apropiată de cea naratologică, întrucât acesta își definește propria metodă de compoziție drept ficționalistă, bazată pe crearea de „fichțiuni sonore posibile, cu enunțuri de tip simbolic”, orice muzică putând fi „compusă cu ajutorul imaginilor sau descompusă în imagini [care] sintetizează conținutul muzical și expresiv al muzicii, apoi sunt exprimate într-un mod plastic prin cuvinte sau sintagme sugestive ce reflectă acțiuni, stări ori procese sonore”³. Desigur, vom pleca de la premisa că între limbajul muzical propriu-zis și limbajul verbal despre muzică există o suprapunere incompletă, ceea ce face să putem surprinde în cuvânt anumite aspecte ale muzicii, dar să acceptăm totodată că nu totul poate fi descris verbal, după cum subliniază E. Tarasti⁴.

Concertul este arcuit în trei părți, investigând fie stări mentale patologice („Delirium”, „Paranoia”), fie peisaje evanescente („Mirages”). Încercând să le integrăm în planul supraordonator al opusurilor compozitorului⁵, alcătuit din cinci categorii distincte (*Personae*, *Visceralia*, *Solaria*, *Sacralia*, *Stilistica*), constatăm că ne situăm într-un punct tensionat, la

¹ „Where ordering of passions occurs [...] we are approaching [...] narrativity.” Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, 1994: 73. Putem spune că din felul în care sunt ordonate emoțiile se pot desprinde anumite atitudini, idei și concepte.

² Vezi de asemenea Olguța Lupu, *Musical Narratology, a Possible Tool for the Analysis of Enescu's Music? Case Study: Symphony No.3, Op. 21*. În: *Proceedings of the George Enescu International Musicology Symposium, Bucharest 2017*, Ed. Muzicală, 2017: 137-146.

³ Dan Dediu, *Cei 9 „i” sau cum compunem. Posibil ghid de compoziție după metoda ficționalistă*. București, Ed. Didactică și Pedagogică, 2012: 16.

⁴ Tarasti: 4.

⁵ Antígona Rădulescu, „Tânăra generație de compozitori: o perspectivă”, în: Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002: 220.

intersecția a două categorii de sens contrar: *Visceralia* (ce mai cuprinde lucrări precum *Vaier* op. 10, *Frenesia* op. 84 sau *Spaima* op. 86) și *Solaria* (care include, între altele, *Lumini tainice* op. 24 sau *Aurorae* op. 82)¹ – un motiv în plus de a anticipa un scenariu complex, de natură să rezolve contradicțiile inițiale.

Partea I – „Delirium”

Avem de-a face cu o muzică procesuală, transformațională, în care structurile suportă prefaceri consistente, se confruntă, se domină, se înghit una pe alta, totul derulându-se pe baza unui scenariu ficțional.

Pornind de la una din afirmațiile lui Tarasti („As musical actors I regard certain motifs or themes which [...] are clearly distinguished from the musical discourse surrounding them”²), am identificat cinci personaje muzicale, pe care le voi prezenta în ordinea cronologică a apariției.

I. Primul este un motiv-semnal cu profil ritmic (ex. 1), încredințat întregii orchestre; pornește de la un sunet ținut, acumulează tensiune și apoi o manifestă printr-un incisiv ritm iambic, în *fortissimo*.



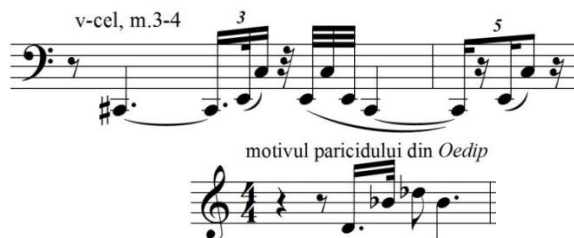
Ex. 1: Primul personaj: motiv-semnal (gran cassa, m. 1-4)

II. Cel de-al doilea este întruchipat chiar de violoncelul solist, asemănător unui animal de pradă ce ia în posesie și domină tot mai aprig un teren din ce în ce mai extins. Pecetea melodică asociată pare a fi un motiv dedus din melograma

¹ Rădulescu: 220.

² Tarasti: 115.

enesciană, dar înrudit mai degrabă cu motivul paricidului din *Oedip* (ex. 2¹). Ambiguitatea intrinsecă derivată din cromatismul diatonic capătă o tentă dramatică prin dispersarea registrală.



Ex. 2: Al doilea personaj, violoncel solo (m. 3-4), variantă a motivului paricidului din opera Oedip de Enescu

III. Cel de-al treilea personaj este un vals, construit pe unul dintre modurile Messiaen (modul VI, semiton-semiton-ton-ton), având cel mai conturat profil – în parte, datorită conotațiilor culturale asociate respectivului dans, în acest caz balanța înclinând evident către categoria valsului melancolic, introvertit, nu a celui clasic vienez, exuberant și plin de strălucire. În acest sens, Dan Dediu continuă linia urmată de compozitori precum Schubert (prin cele câteva valsuri în tonalități minore, cuprinse mai ales în cele *38 de Valsuri, Ländler* și *Ecoseze* D 145, între care mai cunoscut este cel în si minor), Chopin (în particular *Valsul în do diez minor* op. 64 nr. 2 și cel postum în la minor), Ceaikovski (*Vals sentimental*, ultima din cele *Șase piese* op. 51), Sibelius (*Vals trist*) sau Șostakovici (autor a cel puțin 14 valsuri, din care cel mai cunoscut este *Valsul nr. 2* din *Suita a doua de jazz*).

Pe de altă parte, pregnanța acestui al treilea personaj se datorează și liniei melodice care cunoaște deformări modice, dar al cărei ritm – construit pe tiparul cvadraturii clasice 4+4+4+4 – rămâne incasabil, plasând-o în rolul de reper principal al mișcării. Frecvența incidență a arpeggiului micșorat

¹ Octavian Lazăr Cosma, „Din nou despre leitmotivele tragediei lirice *Oedip*”, în revista *Muzica*, nr.1/2014: 13.

(ex. 3), precum și doar parțiala coincidență a unor sunete din melodie cu cele din suportul omofon conferă valsului note accentuate de straniețate și fragilitate, care vin să se adauge sentimentului de melancolie remarcat anterior.



Ex. 3: Al treilea personaj: valsul (m. 33-48, piccolo)

IV. Al patrulea personaj este reprezentat de un scurt gest descendent colectiv (în care sunt antrenate aproape toate instrumentele), cu durate foarte rapide (treizecișidoimi), ușor persiflant, dar și detensionant, asumându-și cumva rolul de comentator, asemănător corului antic.

V. Ultimul sosit este un personaj-cuplu, alcătuit din celelalte două instrumente soliste (flautul și clarinetul), agitat, volubil, când hazliu, când agresiv, pe care-l putem asocia atât cu partea secundă (*Gioco delle coppie*) a *Concertului pentru orchestră* de B. Bartók (mai cu seamă că evoluează cu predilecție în secunde mari paralele, ex. 4), cât și cu ideea dublului, umbrei sau alter ego-ului, ori cu perechi din lumea desenului animat sau, profitând de sugestia pe care însuși autorul o oferă în prezentarea lucrării, cu frații giganți *Fafner* și *Fasolt* din Tetralogia wagneriană *Inelul Nibelungilor*. Consecvența plasare în registrul acut a acestui personaj-cuplu îi conferă o tentă de ridicol, de parodic, accentuată tocmai de încercarea de a coti înspre dramatic sau *furioso*, similară unor zbateri al căror rezultat nu poate fi prea concludent din cauza discrepantei dintre intențiile ambițioase și dimensiunea redusă (simbolizată prin registrul acut) ¹.

¹ I-am putea compara cu niște liliputani care nu-l pot răni cu adevărat pe Gulliver (violoncelul).



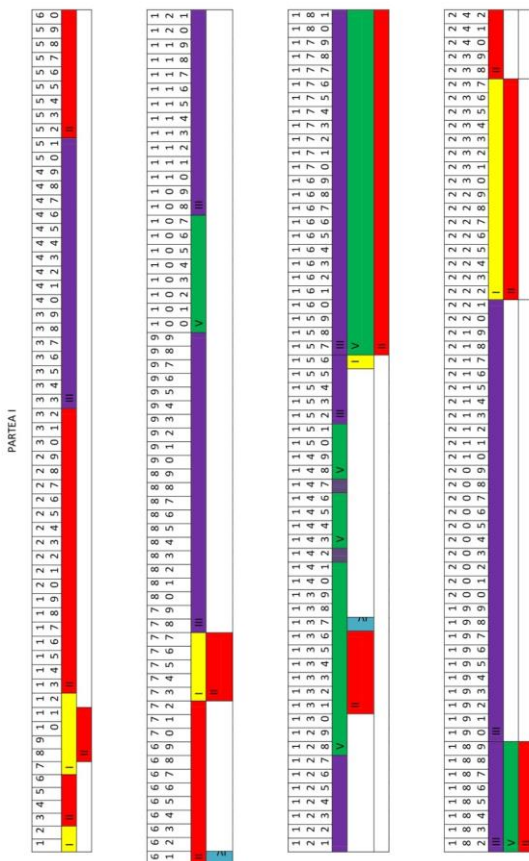
Ex. 4: Al cincilea personaj
(flaut, m. 100-101, dublat de clarinet la 2M descendentă)

Ordinea cronologică a apariției personajelor nu se suprapune însă cu cea axiologică (a se vedea schema succesiunii și suprapunerii acestora, în cele 242 măsuri¹ ale părții I). Avem de-a face cu trei personaje principale – valsul, violoncelul și dublul-personaj –, la care se adaugă două personaje secundare – motivul-semnal și gestul descendent colectiv. Dintre caracterele principale, cel care se impune în cea mai mare măsură este valsul, în parte datorită profilului său metrico-ritmico-melodic ușor recognoscibil, construit astfel de compozitor tocmai pentru a deveni centrul narațiunii. Pe locul doi se situează violoncelul, individualizat mai cu seamă prin apariția sa solistică și prin neconținută sete de a cuceri noi teritorii registrale, pornind mereu din grav către acut. Locul al treilea îi revine personajului-cuplu (flaut și clarinet), care se identifică cel mai bine tocmai prin această calitate. Motivul-semnal pare a juca în principal rolul ramei de tablou, deschizând și închizând mișcarea. În sfârșit, gestul descendent colectiv, deși are doar două fulgurante apariții, este suficient de pregnant pentru a fi socotit un personaj secundar, cu rol de comentator detensionant.

Forma mișcării pare a fi cea a unei spirale în treptată augmentare, în care elementul care se impune este mai întâi violoncelul solist. Curând însă frâiele tramei sunt preluate de vals, scenariul acestei mișcări putând fi interpretat ca o originală sinteză a firului narativ a două opusuri celebre: pe de o parte, *La Valse* de Ravel, în care muzicologul George Benjamin întrevide un arc dramaturgic ce conturează nașterea,

¹ Numărul măsurilor se va citi de sus în jos, pe verticala primului rând.

decăderea și distrugerea¹ dansului ce devenise în secolul XIX simbolul unei epoci a eleganței și bucuriei de a trăi. Pe de altă parte, *Simfonia a VII-a, a Leningradului*, de Șostakovici, în care tema marșului, la început firavă, ingenuă și ludică, proliferază, atingând dimensiuni zdrobitoare, covârșitoare.



Schema părții I

¹ „Whether or not it was intended as a metaphor for the predicament of European civilization in the aftermath of the Great War, its one-movement design plots the birth, decay and destruction of a musical genre: the waltz.” Benjamin, George (1994), „Last Dance”, The Musical Times, 135: 432–435.

Programul narativ al primei mișcări se conturează astfel: valsul, personajul principal al primei mișcări, situat la granița dintre obiect și subiect, devine un soi de obiect antropomorfizat, care crește tumoral și mistuie treptat celelalte personaje. Pot fi identificate coincidențe interesante între programul narativ al acestei prime mișcări și unele simptome specifice „delirium”-ului, precum starea de confuzie, denaturarea percepției, prezența fantasmelor, halucinațiilor – sugerate în special de evoluția personajului principal.

În prima suprafață (m. 1-73), violoncelul solist se afirmă cu din ce în ce mai mult aplomb pe parcursul a trei intervenții. Cea dintâi (m. 3-6) este precedată și urmată de tenebrosul motiv-semnal (m. 1-3, 6-13), comparat de compozitor cu „un cutremur înfundat”¹. Al doilea solo al violoncelului (m. 13-32), marcat de luări în posesie ale teritoriului sonor dinspre grav înspre acut, dar și de scurte replieri autoreflexive (asemenea unor gânduri despre gânduri), strecoară încă din primele cinci sunete acordul micșorat caracteristic viitorului vals (m. 13-15), iar persistența în final a sunetelor „re-si” formează un fel de cusătură (ex. 5) cu aceleași prime sunete ale valsului (m. 33-51), care ni se înfățișează, în această primă apariție, nevinovat, inofensiv, fragil, straniu și melancolic (v. ex. 3).



Ex. 5: Acordul micșorat caracteristic valsului (m. 13-15, v-cel) și tranziția către prima expunere a valsului (m. 29-30)

Însă elanul năvalnic al violoncelului e de neoprit, determinând reintrarea acestuia în scenă, într-un solo și mai amplu (m. 52-73), al cărui punct culminant este detensionat de apariția scurtului gest descendent colectiv. Declamația insistentă a iambului în finalul intervenției solistice (m. 72-73, ex. 6) cheamă iarăși în scenă motivul-semnal (m. 74-77),

¹ Dediu, prezentarea lucrării.

reprezentând o nouă legătură imbricată între două suprafețe și, în același timp, o legătură cauză-efect bazată pe conexiunile memoriei.



*Ex. 6: Iambul în finalul intervenției solistice a violoncelului
(m. 72-73)*

Tumultul motivului-semnal este brusc frânt de o a doua apariție a valsului, care introduce deja, prin expunerea temei în secunde la oboi și flaut piccolo (m. 78-99), ideea de personaj-dublu (arcul melodic și umbra sa). Faptul că valsul deține un potențial cinetic neexprimat este sugerat prin debutul întrerupt al unei a doua expuneri (m. 96-99). Și, într-adevăr, în pofida apariției gălăgioase a ultimului personaj (soliștii „gemeni” flaut și clarinet), valsul este cel care va controla treptat următoarele două suprafețe (secțiunea a II-a, m. 74-189; secțiunea a III-a, m. 190-242). Influența sa dincolo de granițele propriei structuri se manifestă chiar imediat, prin persistența ideii de dublu-contur, „însușită” cu conștiinciozitate de cei doi protagoniști soliști (m. 100-107).

A treia expunere a valsului (m. 108-127) amplifică ideea de expunere în secunde, ajungând la un cvadruplu contur al temei, asemenea unei imagini ce devine tot mai neclară. Tempo-ul accelerat progresiv (de la pătrimea = 94 la prima intervenție, la 108 în cea de-a doua și a treia) și tușele fantomatic-lugubre, ca din altă lume, adăugate de flautul lotos și flexaton accentuează și mai mult deplasarea discursului către o zonă a halucinațiilor, a fantasmelor, elementele stabile rămânând ritmul și conturul melodic.

Aparent, suprafața următoare pare a fi luată din nou în posesie de certărețele instrumente soliste (flaut și clarinet), dominate pentru scurt timp de violoncel (m. 128-141). În fapt, încercarea acestora este zădărnicită de intruziunea valsului; mai întâi sub forma unor întreruperi episodice, de câte una sau mai

multe măsuri (m. 142, 147, 152-156, ex. 7), valsul pare a fi asemenea unui personaj malefic indestructibil, de neoprit, care se reformează în orice condiții (inclusiv în încadrări metrice opuse celei inițiale, cum este măsura binară de patru optimi).



Ex.7: Valsul expus cu întreruperi (m. 142, 147, 151-154)

Mai mult, structurile sale definitorii (arpegiul micșorat și anumite configurații melodice, ex. 8 și ex. 9) penetrează, invadează discursul flautului și clarinetului solist și, treptat, al întregii orchestre (m. 156-189).



Ex. 8: Structuri caracteristice valsului (evidențiate în m. 5-14) apar în discursul flautului și clarinetului solist (m. 163-173)



Ex. 9: Arpegii micșorate, caracteristice valsului, în desenul viorii I (m. 166-182)

Semnalul începerii procesului de înghițire a tuturor celorlalte personaje de către elemente ale valsului augmentat tumoral este dat de același iamb care deschidea mișcarea (m. 156). Singurul care pare a rezista o vreme acestei dizolvări într-o unică identitate este violoncelul solo (m. 159-183), sfârșind însă și el, asemenea celorlalți, în magma informă a „cioburilor” valsului (m. 183-189). După un climax paroxistic (m. 181-189) urmează, ca o consecință logică și incontestabilă, o ultimă expunere a valsului (m. 190-221), de această dată în *tutti*, într-un tempo din ce în ce mai amețitor (pătrimea = 116, 124, 144, 156), înglobând și instrumentele soliste. Valsul atinge dimensiunile unui tsunami care mătură totul în cale, într-un „delir dansant crescut nemăsurat și din ce în ce mai torențial [...], un iureș contondent”¹ care se încheie brusc, pentru a lăsa loc copertei finale (m. 222-242), ce readuce motivul-semnal într-o nouă ipostază (atacuri multiplicare progresiv: 1, 2, 3, 6). Energia inepuizabilă, frenetică a violoncelului solist, manifestată și în aceste ultime pagini printr-un neîntrerupt șir de șaisprezecimi, este treptat stinsă într-un murmur ce sugerează „zgomotul de fond al Universului”² sau tăcerea de după cataclism, trimițând la epilogul actului final (invențiunea pe o mișcare perpetuă de optimi) din *Wozzeck* de Berg.

* * *

II. Partea a doua – *Mirages* (Intermezzo)

Partea mediană reprezintă o oază de echilibru, de armonie, indicația expresivă generală fiind *estatico*. Potrivit descrierii compozitorului, „ne aflăm într-un tărâm vrăjit, unde miraje sonore se ivesc din nimic.”³ Dacă în prima mișcare personajul central (valsul) a antrenat întreaga orchestră,

¹ Dediu, prezentarea lucrării.

² Dediu, prezentarea lucrării.

³ Dediu, prezentarea lucrării.

reușind să înghită treptat personajele întruchipate de instrumentele soliste, în cea de a doua parte lucrurile stau invers. În prim plan sunt desenele melodice diatonice, suave, încredințate clarinetului și flautului solo.

Clarinetul debutează cu expunerea în quasi-parlando a unei melodii intens lirice, construită pe o hiper-diatonică pentatonie anhemitonă, transformată gradual în diferite alte scări muzicale (hexacordie diatonică cu centrul pe re; mod de stare minoră cu treptele II și VI mobile, în cadrul unui cromatism distanțial etc.) (ex. 10).



*Ex. 10: Volutele melodiei clarinetului (m. 2-4, 8-11, 21-26)
și scările muzicale corespondente*

Flautul solist este secondat de celestă și harpă, care dublează sau punctează hieratic traseul melodic diatonic (inițial o hexacordie cu centrul *sol*, extinsă apoi la o heptacordie diatonică, cu treapta a VII-a mobilă, ex. 11).



Ex. 11: Traseul melodic al flautului solist (m. 13-14, 16-19)
și scările muzicale extrase

Orchestra are un dublu rol. Pe de o parte, lemnele (și cornii spre sfârșit) îndeplinesc rolul unui personaj colectiv, întruchipat printr-un coral izoritm, ce comentează „consistent și sfătos”¹ desenele clarinetului solist. Pe de altă parte, coardele creează pânze armonice discrete, în *pianissimo*, în registrul mediu-grav, asemenea unor nori joși și pufoși ce susțin delicat contururile trasate de instrumentele soliste; transformarea acestor pânze armonice în structuri predictibile este evitată prin adăugarea unor anacruze tot mai consistente, ce cresc progresiv de la 1 la 4 atacuri, în mers simetric convergent sau divergent (m. 7, 14-15, 20, 23-24, 30 etc.) și care le conferă doza optimă de imprevizibil, de viață interioară, fără a periclita calmul general.

Violoncelul, care a avut rolul solistic cel mai pregnant în mișcarea anterioară, iese din scenă pentru o bună bucată de vreme, iar când în sfârșit intervine, preia tema clarinetului solo, mai întâi în dialog (m. 41-43, 45-46), apoi în monolog (m. 51-53, 57-58), reușind, prin simpla translație a temei în registrul grav și prin toate conotațiile deja asociate prezenței sale, să direcționeze atmosfera dinspre *estatico* către *misterioso*.

În scurt timp se dovedește că intruziunea violoncelului a acționat asemenea unui scurt-circuit în spațiu-timp,

¹ Dediu, prezentarea lucrării.

catapultându-ne brusc în atmosfera tensionată a părții anterioare. Ca o primă reacție la reapariția violoncelului, tema flautului solo apare acum însoțită de „umbrele” sale (m. 47-50), același desen fiind preluat de clarinete, în secunde suprapuse – procedeu folosit în partea I, în graduala aglutinare a temei valsului. Sugestia expresivă este preluată apoi de coarde, care reiterează semnalul iambic din partea I, dar într-o formă în care asperitățile și incisivitățile ritmice sunt îmblânzite prin augmentarea duratelor și dinamica șoptită (*ppp*, *pppp*, m. 60-62). Însă nu revine doar semnalul iambic; el conține în interiorul său motivul violoncelului din partea I, condensat acum pe verticală (ex. 12), și arpegiul micșorat, caracteristic valsului; totodată, surprinzător, violoncelul, aparent în continuarea monologului anterior (translarea pentatoniei anhemitonice în grav, m. 51-53), expune de fapt începutul ușor deformat al valsului (ex. 13). Toate, însă, altoite pe atmosfera meditativă a părții mediane.

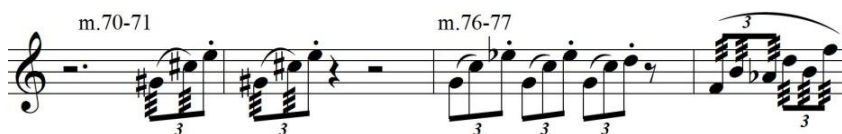


Ex. 12: Semnalul iambic în simbioză cu valsul (arpegiul micșorat) și cu motivul violoncelului, condensate într-un acord (m. 60-62)



Ex. 13: Expunerea deformată a valsului (m. 62-63), comparativ cu varianta inițială

Din această schimbare de macaz a registrului expresiv ia naștere o cadență a clarinetului, în cadrul căreia flautul solo basso inserează ceea ce la un prim contact pare a fi acompaniamentul unui vals, venind în continuarea aluziei violoncelului din măsurile 62-63. Treptat, realizăm că ritmul valsant este de fapt un motiv din *Sonata lunii* (mai precis, din măsuri diferite ale acesteia: m. 1, 4, 32), prezentat mai întâi chiar în registrul și cu înălțimile originare, apoi transpus la primă mărită (m. 70-71, 76-77, ex. 14).



Ex. 14: Citatul din *Sonata lunii* (m. 70-71)

Paradoxal, în partea mediană, în ciuda evidentei dominări a discursului de către instrumentele soliste, prin desenele melodice atribuite fiecăruia, valsul din prima mișcare deține în continuare un rol determinant în trasarea traiectoriei expresive, tocmai reapariția sa fiind cea care declanșează un nou șir de asociații, care conduc la celebrul motiv din *Sonata lunii*.

Tot ceea ce urmează până la finalul mișcării stă sub semnul acestei mutații expresive. Personajul-colectiv comentator, reprezentat prin coralul lemnelor, este deplasat registral și timbral, fiind încredințat cornilor, ceea ce adaugă o notă de mister și înnegurare. Iar melodia hieratică a flautului este acum atinsă de aripa incertitudinii și așteptării încordate, apărând în *tremolo* (și *sul ponticello* la violoncel) și fiind distribuită în *stretto* la toate cele trei instrumente soliste, cu o deplasare registrală consistentă înspre grav. Mișcarea se încheie prin reiterarea discretă a motivului *Sonatei lunii* la harpă și celestă, prevestind subiectul central al părții viitoare.

* * *

III. Partea a treia – „Paranoia”

Finalul readuce în bună parte atmosfera primei mișcări. Am putea-o considera o nouă subtilă și imaginativă investigație a modului în care muzica este capabilă să sugereze simptome asociate anumitor patologii. Deși delirul și paranoia sunt patologii înrudite (una dintre cele două specii principale ale paranoiei fiind delirul de interpretare), există desigur diferențe care le separă. Paranoia, denumită și „boală a realității”, se caracterizează prin absența halucinațiilor și ancorarea fermă în realitate, principalele simptome care delimitează normalitatea de patologic fiind apariția obsesiilor și gândirea lipsită de flexibilitate.

Tocmai acestea sunt trăsăturile pe care Dediu le evidențiază și le exploatează cu predilecție în prima suprafață a mișcării, prin deplasarea într-o zonă puternic extrovertă, a energiei cinetice febrile și a ostinato-urilor îndârjite. Violoncelul solo revine în prim plan, reiterând obsesiv și debordant de dinamic intervalul de terță mare (m. 1-30, ex. 15), însoțit fiind de motivul-semnal din partea I, sub forma unor atacuri violente, predominant iambice, ale percuției. Obsesia se dovedește a fi contaminantă, fiind preluată de tot mai multe instrumente din cadrul orchestrei.



Ex. 15: Insistența pe 3M la violoncelul solo (m. 10-12)

După o scurtă evadare din perimetrul terței mari, supravegheată însă îndeaproape de motivul-semnal (m. 31-42), obsesia terței revine, deplasată acum într-o zonă mai îngândurată a registrului expresiv (m. 43-56), sub forma pendulării dubitative terță mică-terță mare (ex. 16), ce ar putea trimite la un alt simptom tipic paranoiei: îndoiala, suspiciunea.

Firele nevăzute ce leagă prima și ultima mișcare sunt multiple: pe lângă reaparitia motivului-semnal (după cum ne reamintim, expus chiar în debutul părții întâi), terța mică și terța mare au alcătuit împreună motivul pecete al violoncelului solist (v. ex. 2).



Ex. 16: Pendulare 3m - 3M/4- (m. 43-45, 53)

Fereastra către trecut rămâne deschisă, prin reaparitia diferitelor reminiscențe, de această dată din mișcarea secundă: scurte desene învoalte la flautul și clarinetul solo (m. 56, 58, 60, 65), ori fragmente din coralul suflătorilor comentatori (m. 57-65). Discret, se strecoară la violoncelul solo și incipitul deformat al valsului (m. 63-64, ex. 17), personajul „căpcăun” ce devorase gradual toate celelalte personaje în prima parte.



*Ex. 17: Incipitul deformat al valsului (m. 63-64),
comparativ cu varianta inițială*

Toate aceste aluzii la calmul părții mediane sunt însă mistuite de reizbucnirea obsedantei reiterări în forță a terței mari, violoncelul solo antrenând tot mai multe alte instrumente ale ansamblului, iar motivul-semnal (predominant iambic) contribuind decisiv, prin intervențiile sale repetate, la pregnanța și incisivitatea discursului (m. 67-79). După o cadență în care cele trei instrumente soliste se luptă pentru supremație, sfârșind congruent în același tiranic semnal iambic, toată tensiunea este condensată într-un prim punct culminant (m. 93-97), încheiat, și el, prin intervenția dominatoare a iambului.

Peisajul se schimbă brusc, iar cele trei instrumente soliste se lasă antrenate de iureșul unui dans aprig, cu sonorități medievale, construit pe o scară dorică (m. 98-123, ex. 18) și infuzat permanent cu energia motivului-semnal.



Ex. 18: Dans cu sonorități medievale (m. 98-101)

Intruziunea abruptă a motivului „lunii” (m. 124-125, 127-128) pare a deconcerta serios instrumentele soliste. Derutate de „deraiere”, își caută agitate un nou traseu, revenind rapid la matca obsedantei terțe mari (m. 126, 129-142). Abia instalate într-o traiectorie comună (m. 145-148), cele trei instrumente soliste sunt confruntate cu reapariția invazivă a valsului din *Delirium*, a cărui forță le atrage irepresibil (m. 149-170). „Suntem în plină noapte a Valpurgiei”, spune compozitorul¹. Căci, deși absent o lungă perioadă, valsul, rămas în cotloanele memoriei², revine pentru a continua neabătut spirala amețitoare a accelerării, sfârșind prin a fi absorbit de propria mișcare circulară și dizolvându-se într-o a doua apariție a punctului culminant (m. 170-175).

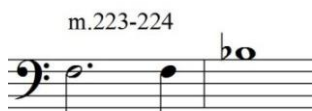
Piscul este însă vecin cu abisul. Climaxului dramatic, inundând teritoriul exterior, i se contrapune retragerea introvertă: valsul este intonat într-un tempo mai lent (pățimea=180), ca dintr-un alt timp, de către flautul solo, acompaniat de clarinet și violoncel. Resursele sale par a se fi epuizat, căci este periodic fisurat, când de motivul din „Sonata lunii” (m. 194-199), când de motivul-semnal din debutul părții I (m. 203-204, 211-212, 214-215, 217-218).

Lovitura de grație este dată de un personaj aparent nou, ce va conduce autoritar procesul dezagregării generale: cvarta

¹ Dediu, prezentarea lucrării.

² „Relations *in absentia* are [...] at least as important as relations *in praesentia*.” E. Tarasti: 11.

perfectă ascendentă, asociată unui ritm punctat ce trimite la marșul funebru, anihilează, prin aparițiile sale strivitoare (m. 223-224, 234-235, 244-245, 256-257, ex. 19), orice încercare de reafirmare a personajelor anterioare (dublul-personaj din partea I, obsedanta terță mare a violoncelului din mișcarea finală, dansul medieval).



Ex. 19: Cvarta perfectă ascendentă, cadențială, mesager al eshatologicului (m. 223-224)

Desigur, cvarta perfectă cadențială a devenit în tradiția muzicală un arhetip al sfârșitului, un mesager al eshatologicului, fiind asemuită de autor cu paznicul înfricoșător din *Procesul* de Kafka sau cu Comandorul din *Don Giovanni* de Mozart. Așa cum vom constata însă curând (m. 165-166, 272-274, 276-279), personajul nu este deloc nou în economia sonoră a lucrării. Proaspătul sosit este de fapt incipitul celei de a doua celule din motivul selenar, filiație subliniată prin apariția lor suprapusă (m. 165-166, 272-274, 276-279, ex. 20).



Ex. 20: Simbioza dintre „motivul lunii” și cvarta perfectă ascendentă (m. 272-274)

Extremele se ating, alfa întâlnește omega, începutul se unește cu sfârșitul, cercul se închide... Sintagma muzicală beethoveniană se dovedește a fi „cheia de boltă a întregului edificiu”¹, reunind într-un singur personaj propriile reverberații meditative, ternarul valsului și simbolul morții. Într-o ultimă și inutilă încercare de a frâna implacabila dezintegrare, reapar *débris* ale valsului (m. 262-269, ex. 21), dizolvate însă într-o magmă informă. Potrivit sugestivei descrieri a compozitorului, „Vocea de Dincolo anihilează inevitabil toată devenirea de până atunci. Metafizicul își ia tainul și ne lasă perplecși”².



Ex. 21: Resturi ale valsului în dezintegrare (m. 262, 264)

* * *

Triplul concert *Febra* reprezintă o soluție originală la provocarea reprezentată de conceperea unui concert cu mai mulți soliști³, varianta aleasă de compozitor fiind cea a unei inedite narațiuni, în care personajele principale sunt de două tipuri: pe de o parte, soliștii înșiși se transformă în veritabile caractere; pe de altă parte, structuri muzicale încărcate de sensuri culturale (valsul, citatul din *Sonata lunii*, cvarta perfectă cadențială) devin actanți dinamici, personaje care schimbă dramatic cursul evenimentelor.

Lucrarea poate fi considerată totodată un foarte interesant și reușit experiment, prin care Dan Dediu investighează cu succes (cred că pentru prima dată în creația

¹ Dediu, prezentarea lucrării.

² Dediu, prezentarea lucrării.

³ Ideea concertului operă a fost recent concretizată de Dan Dediu în lucrarea *Wagner Under*, Concert Operă pentru oboi, corn, trombon, violă și orchestră mare op. 157, a cărei premieră a avut loc în 2015, în Danemarca.

sa de peste 150 de opusuri) posibilitatea de a sugera, cu mijloace muzicale, stări psihice patologice.

Deși turnurile neașteptate și răsturnările de situație abundă, stabilitatea și coerența întregului rămân incasabile. Cu un remarcabil simț al timpului și al proporției între predictibil și surpriză, Dediu oferă exact când e nevoie acele repere și conexiuni cauzale decelabile, prin care traseul dramaturgic, deși sinuos, este menținut ferm pe șinele logicii perceptibile auditiv.

Lucrarea impresionează prin prezența dimensiunii dramatice, pe alocuri chiar tragice, prin reverberația semnificațiilor din planul ideatic, prin consistența fiecărui gest, prin autenticitate și lipsa oricărei efectologii. Niciun sunet nu e inutil, suprafețele sunt curățate de orice îngroșare fără sens, iar intenția componistică e pusă în sunet cu maximă eficiență. *Febra* fascinează prin imaginația debordantă, intensitatea expresiei și forța cu care convinge.

SUMMARY

Olguța Lupu

THE “FEVER” TRIPLE CONCERTO BY DAN DEDIU A Story with Musical Characters

Dan Dediu's Triple Concerto for flute, clarinette, cello and orchestra Op. 138, *The Fever*, was conceived as an answer to the problem of timbre heterogeneity raised by a concerto with several soloists. The solution put forward by the composer tends to break out of the borders of the concertante genre and step into the realm of narrativity and the creation of an “instrumental opera”, with main and secondary characters – positive and negative –, with tensions, intrigues, plots, twists and turns, and more or less predictable endings. The result is a musical adventure whose interpretation invites an approach inspired by musical narratology, an attempt encouraged by the way in which Dediu himself imagines the act of creation, defining his own compositional method as “fictionalistic”.