

RECENZII

Muzici în tonuri naționaliste **O carte despre umbrele lungi ale trecutului**

Olguța Lupu

Pare aproape imposibil să citești cu sufletul la gură un volum de muzicologie. Și totuși, Valentina Sandu-Dediu ne dovedește că se poate. Noua sa carte, *Muzici în tonuri naționaliste*, recent apărută la Editura Humanitas,



este deopotrivă plină de substanță, fascinantă și captivantă. Dar nu doar atât. Ajungând la finalul lecturii, cititorul descoperă că a parcurs deodată două cărți: un volum muzicologic de anvergură și, totodată, un excelent manual de gândire critică.

Studierea relației dintre muzică și ideologiile totalitare din România a făcut obiectul cercetărilor autoarei timp de mai bine de un deceniu, primele rezultate apărând deja în 2014, cu prilejul unui colocviu internațional organizat de Colegiul Noua Europă. Pornind de la convingerea că reflecția asupra muzicii nu poate fi separată de istorie, politică sau societate, explorările sale s-au extins în anii ce au urmat, integrând alte

spații culturale europene și urmărind mereu contextualizarea și evidențierea diferitelor corelații, similitudini și diferențe.

Consistența deosebită a noii sale lucrări este consecința acestor îndelungate și fructuoase acumulări, bazate pe o documentație a cărei amploare este impresionantă. Pornind de la ideea că nu există o singură istorie

a muzicii, ci mai multe istorii, niciodată pe deplin finalizate, pentru că „instrumentele și ochii din viitor vor citi diferit trecutul” (p. 281), autoarea absoarbe, metabolizează, decantează, sintetizează și corelează un imens volum de date, selectate din zeci de surse bibliografice pentru fiecare capitol (multe dintre ele foarte recente și provenind din muzicologia americană, engleză, germană sau franceză), ce alcătuiesc un fundament solid pentru propria sa viziune. Cartea este atât de bogată în informații interesante, încât ai dori să îți încrustezi în minte fiecare amănunt, pentru că toate sunt clarificatoare și mustesc de sens. Complexitatea subiectului este abordată printr-o construcție polifonică, în care sunt permanent prezente mai multe voci, mai multe planuri, într-o complexă țesătură contrapunctică, ce amintește de stilul lui Thomas Mann. Chiar dacă uneori nu România e subiectul principal, relaționarea cu spațiul autohton e permanent prezentă. Iar relația e valabilă și invers – în paginile ce investighează impactul ideologiilor naționaliste asupra muzicii noastre sunt trasate mereu parale cu alte culturi. Densitatea informațiilor – cu care autoarea jonglează cu virtuozitatea pe care ți-o conferă erudiția – nu îngreuiază deloc lectura, pentru că zoom-ul e în permanentă schimbare, într-un joc aproape – departe în care exemplele elocvente și studiile de caz, ce aduc relevanța și forța de convingere a detaliului istoric, alternează cu considerațiile generalizatoare, ce oferă o perspectivă cuprinzătoare. Trecerea de la un caz la altul, de la un cadru istoric la altul se face firesc, prin identificarea unor corelații, ceea ce conferă cursivitate discursului și, totodată, pune la îndemâna cititorului reperele și ghidajul necesare pentru a opera propriile conexiuni.

Cu o forță de cuprindere și o viziune interdisciplinară ce nu sunt la îndemâna oricui, autoarea construiește tablouri complexe în care datele istorice sunt prezentate cu obiectivitate, fiind apoi analizate cu o acuitate de laser, cu luciditate și cu o remarcabilă capacitate de a surprinde nuanțele fine și de a capta esențialul. Tonul uneori ușor ironic subliniază incongruențele, iar simțul umorului se îmbină cu o înțelegere echilibrată a infinitei palete de reacții umane, ce amintește de balzaciana *Comedie umană*.

Să survolăm acum împreună conținutul volumului, cu promisiunea de a nu dezvălui prea multe detalii, pentru a lăsa cititorului plăcerea de a le descoperi singur.

Remarcăm dintru început titlurile și subtitlurile foarte plastice, ce condensează inspirat miezul expunerii. Ingenios concepută, structura volumului conține nouă capitole precedate, ca într-un concert, de o introducere intitulată „Acordaje fine între muzică și naționalism” și încheiate, asemenea unei lucrări muzicale, printr-o „Codă”. Cele două teme ale întregului volum, naționalismul și întrepătrunderea acestuia cu ideologiile totalitare ale secolului XX, sunt împletite și privite din varii perspective. Abordarea este

inițial concentrică: introducerea oferă o perspectivă sintetică și totodată o hartă a ceea ce urmează, iar primul capitol definește cadrul conceptual, vorbind despre distincția dintre muzica națională și cea naționalistă, despre etnicitate ca formă a naționalismului, despre culegerea folclorului ca sursă de definire a identității și culturii naționale, ori despre raportarea (prin asimilare sau negare) la canonul german. Suntem purtați apoi într-o călătorie fascinantă, organizată palindromic (3-2-3), ce străbate diverse spații europene marcate de ideologii totalitare (Germania, Franța, URSS – capitolele II-IV), reliefează complexitatea relațiilor unor muzicieni din estul și centrul Europei cu centre etalon ale muzicii occidentale și impactul regimurilor extremiste asupra acestora (capitolele V-VI), iar în final investighează influența regimului comunist în muzica românească postbelică, propunând trei tablouri revelatoare (capitolele VII-IX): instituțional, muzicologic, componistic, prin prezentarea unor studii de caz atent selectate.

Cele trei incursiuni în alte spații geografice din capitolele II-IV nu sunt plasate întâmplător în prima parte a volumului. Pe de o parte, Valentina Sandu-Dediu știe cât e de dificil, pentru muzicienii care au trăit în perioada comunistă, să reevalueze aceleași realități dintr-o nouă perspectivă. Pe de altă parte, e la fel de conștientă de nevoia celor care nu au trăit acele vremuri de a-și stabili criterii și repere adecvate. Și atunci, în construirea unui arc vast, ce parcurge peste un secol de muzică, alege cu mult tact să prezinte mai întâi trei versiuni diferite ale efectelor naționalismului (Germania, Franța, URSS), știut fiind că poveștile despre alții ne ajută să acceptăm mai ușor adevărurile dificile.

Pentru a prezenta influența ideologiei național-socialiste și a regimului nazist asupra muzicologiei germane (capitolul II), Valentina Sandu-Dediu selectează exemple elocvente și prea puțin (sau deloc) cunoscute de cititorul român, multe dintre ele fiind congruente cu situația muzicologiei românești în timpul dictaturilor din secolul XX: de la poziții antisemite ale unor muzicologi, omise în listele lor de lucrări din enciclopediile care au urmat, la „curățarea” urmelor iudaice din textele oratoriilor lui Händel și liedurilor lui Schumann pe versurile evreului Heine, de la „mostre de protocronism”, cum ar fi interesul unei importante figuri a regimului nazist de a descoperi „influențele germanice asupra cântului gregorian” (p. 40), la înlocuirea unui manual consacrat de armonie cu un altul, schimonosit prin utilizarea unor teme extrase din folclor și din cântecele naziste, de la încercarea de confiscare prin politizare a unor compozitori (subcapitolul „Dezacordaje în receptarea lui Händel, Schubert sau Bruckner”), folosind fără vreo tresărire inclusiv mistificarea biografiei acestora, la cazul lui Schönberg, care se vede nevoit să emigreze în 1933 și care e pus la zid de ambele ideologii extremiste (pe de o parte, din cauza originii sale iudaice, iar pe de altă parte, pentru că nu compunea conform preceptelor

„realismului socialist”). Constatăm împreună cu autoarea că răspunsul la întrebarea „Există o muzică nazistă?” este negativ. Pentru că muzicile ideologiilor totalitare împărtășesc de fapt aceleași caracteristici, menite să mobilizeze și să le fixeze cât mai rapid și mai temeinic în memoria ascultătorului: melodie simplă și ușor de reținut, ritm de marș, adesea punctat pentru a accentua „avântul” popular, text mai mult sau mai puțin explicit naționalist sau ideologizat. În pofida similitudinilor reperate, autoarea consideră, pe bună dreptate, că menghina regimului comunist asupra muzicii românești (și nu numai) a acționat mai puternic decât cea nazistă. Poate și acesta e motivul pentru care procesul de reanalizare și obiectivare, survenit după 1990 în muzicologia germană și soldat cu „demolarea mai mult sau mai puțin vehementă a unor nume consacrate” (p. 38), a demarat mai lent în muzicologia autohtonă.

Dezvăluirea componentei naționaliste și antisemite a curentului neoclasic francez, a cărui puternică înrăurire asupra muzicii românești s-a exercitat îndeosebi prin discipolii lui Vincent d'Indy, constituie unul din subiectele abordate în capitolul III, intitulat „Politici muzicale franceze în perioada interbelică”. Evidențiată în studii muzicologice recente, această perspectivă este completată de date privind unii compozitori care s-au conformat preceptelor vehiculate de alianța de stânga Frontul Popular, venită la putere în 1936, ce vizau înfrățirea intelectualilor cu poporul și erau reflectate în preferința pentru o muzică accesibilă, infuzată cu elemente folclorice „autentice” (p. 72), ori privind colaborarea unor apreciați muzicieni cu Regimul autoritar de la Vichy, de inspirație fascisto-nazistă. În paralel, sunt reliefate și alte voci, cum e cea a compozitorului Alfred Bruneau, care pleda pentru un naționalism fondat pe principiile Revoluției franceze, ori cele ale lui Maurice Ravel și Darius Milhaud, care susțineau perspectiva „universalistă”, inclusiv prin asumarea (în cazul lui Ravel a) unor gesturi îndrăznețe în acele vremuri.

Mă opresc pentru a menționa motto-urile sugestive și elocvente ce deschid fiecare capitol, toate fiind selectate din creația unor scriitori care au trăit chiar în vremurile pe care Valentina Sandu-Dediu le analizează – Mario Vargas Llosa, Julian Barnes, Salman Rushdie, Emil Cioran, Ioana Pârvolescu –, ceea ce oferă cititorului o ancoră suplimentară în reflecția asupra relativității a ceea ce numim istorie și asupra complexității conexiunilor dintre istorie, societate, cultură și artă.

Am făcut acest scurt popas pentru că echivalențele „rus = pesimist”, „sovietic = optimist” din inspiratul fragment-motto extras din Barnes, ce străjuiește capitolul IV – „Dinspre Răsărit, muzici sovietice”, mi-au amintit de celebra replică a lui Petre Țuțea despre comunism și fericirea impusă cu de-a sila. Senzația de familiar a continuat pe tot parcursul capitolului, deoarece

congruențele reperate de autoare anterior între spațiul autohton și cel al Germaniei sau Franței merg până aproape de identitate în cazul URSS. Ni se descrie cum Uniunea Compozitorilor se instituie (ca și la noi, dar ceva mai devreme) drept organism de control al întregii vieți muzicale, manevrat din umbră de partidul unic și având drept instrument de propagandă o revistă asociată – *Sovietkaia Muzâka*, sursă de inspirație pentru viitoarea revistă *Muzica*. Presiunea tot mai mare exercitată asupra muzicienilor, de la implementarea doctrinei realismului socialist (1934) la Rezoluția lui Jdanov (1948), reverberează și la noi, inclusiv prin adoptarea de către Uniunea Compozitorilor a unei Rezoluții proprii, după modelul celei sovietice (în 1952). Impunerea ideologiei comuniste în artă, asaltul imposturii, oportunismul și parvenitismul, domnia politrucilor, îndoctrinarea, desacralizarea muzicii, înfierarea în presă a unor lucrări considerate cosmopolite sau decadente și „demascarea” unor compozitori, manuale ce conțin denaturări și mistificări, izolarea muzicienilor din diaspora, scurtele perioade de dezgheț ideologic sunt părți ale unui tablou pe care autoarea îl regăsește în ambele țări. Sunt evidențiate și părțile luminoase, în special cei câțiva tineri compozitori care, ghidați de mentori precum Filip Herșcovici (în URSS) sau Mihail Andricu (în România), sunt atrași de modernismul occidental și îl practică inclusiv ca formă de „rezistență prin cultură”, pledând pentru valorile universale. Serialismul devine, atât în România, cât și în URSS, o formă de sincronizare cu tendințele vestice și de „protest (...) față de naționalismul muzical folcloric” (p. 95), majoritatea tinerilor compozitori practicându-l doar pe termen scurt. Mai departe, după ce surprinde și alte similitudini între preocupările compozitorilor care optează pentru modernismul radical, fie ei sovietici (Edison Denisov, Andrei Volkonski, Alfred Șnitke, Sofia Gubaidulina, Valentin Silvestrov, Arvo Pärt) sau români (Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Dan Constantinescu, Myriam Marbe, Tiberiu Olah, Aurel Stroe), muzicologa constată că acestea reflectă circulația ideilor „într-o lume în care tocmai libertatea circulației este dramatic îngrădită”, avertizând totodată împotriva transformării lor în „vânătoare de întâietăți” ori „stabilire de influențe” (p. 97).

Observând că muzica românească e aproape absentă din perspectivele globale asupra muzicii, consemnate în prestigioase istorii ale muzicilor ori în enciclopedii, Valentina Sandu-Dediu oferă câteva explicații obiective pentru această situație. Apoi, și pentru a contribui la completarea acestor omisiuni, aprofundează, în următoarele două capitole (V și VI), multiple și complexe legături între cultura română și alte culturi, discutând despre caracteristicile stilistice și receptarea muzicii unor compozitori de la „marginea Europei”, precum Bartók, Janáček și Enescu, despre numeroasele conexiuni care îl leagă pe Bartók de spațiul românesc, despre relațiile sale cu unii muzicieni autohtoni

(excelente cu Enescu și Brăiloiu, dar tensionate cu Tiberiu Brediceanu, de pildă), determinate în parte de poziționările europeniste sau naționaliste ale acestora. Aceste tonuri diferite apar inclusiv în renumita *Revue de musicologie*, în care, între conexiunile româno-franceze identificate de autoare, se remarcă, pe de o parte, scrierile magistrale ale lui Brăiloiu, iar pe de altă parte, în puternic contrast, articole cu accente naționaliste și conținut simplist. Capitolul VI aduce în prim-plan problema exilului – o hotărâre dificilă, pe care unii muzicieni au luat-o forțați de împrejurări, în contextul unor regimuri totalitare. Impactul pe care decizia de a emigra l-a avut asupra activității unor muzicieni, de la Bartók, Enescu și Brăiloiu la compozitori austrieci de origine evreiască, precum Schönberg, Alexander von Zemlinsky și Franz Schreker, ori ruși, precum Rahmaninov, Stravinski, Volkonski și, după 1990, Gubaidulina și Șnitke, e discutat din diverse puncte de vedere, inclusiv prin prisma relațiilor cu țările de origine și de adopție. Apoi, reflectorul se oprește asupra unor scrieri muzicologice care, conformându-se ideologiei comuniste, au contribuit la apariția și consolidarea unei mentalități naționaliste în muzică, inclusiv prin exagerări și deformări ale unor date istorice. Un prim exemplu îl constituie cazul mai multor muzicieni de origine română al căror nume e legat de unul din cele mai cosmopolite centre ale estului european, Cernăuțiul, supranumit „Mica Viena” – un loc în care interacțiunile dintre oameni de etnii diferite, adesea cu origini etnice multiple (cum e și cazul unora dintre cei prezentați), reprezintă normalitatea. Pentru a desena „o hartă a legăturilor profesor-discipol” care „poate oferi o dimensiune europeană muzicii românești” (p. 132), Valentina Sandu-Dediu reliefează conexiuni diverse care îi leagă pe muzicieni precum Carol Mikuli, Isidor Vorobchievici, Ciprian Porumbescu, Eusebie Mandicevski sau Liviu Rusu și, totodată, amendează inexactități, exagerări sau omisiuni prezente în surse muzicologice românești la care colegii de breaslă apelează frecvent. Mai departe, parcurgând subcapitolul „Cum etichetăm muzicienii din diaspora”, înțelegem mai bine cât de periculos este să gândim în șabloane și să cedăm tentației de a simplifica și de a trage prea repede concluzii. Exemplele amintite, de la Marcel Mihalovici și Filip Lazăr la Marius Constant și Vladimir Cosma, de la Constantin Silvestri la Radu Stan, Costin Mioreanu, Horațiu Rădulescu, Mihai Mitrea-Celarianu, Costin Cazaban și alții, confirmă faptul că datele descoperite în arhive „nu trebuie considerate (...) infailibile (...)”, ci trebuie puse în context și cântărite cu mult discernământ, întrucât „căutarea adevărului absolut rămâne o himeră sau se poate transforma în fanatism” (p. 147).

Sintagma „Ora zero”, utilizată de istorici pentru capitularea Germaniei din 8 mai 1945, simbolizează nevoia de resetare de după ororile celui de-Al Doilea Război Mondial. Impactul acestei schimbări de direcție în viața muzicală

din România este analizat în capitolul VII, prin prisma efectelor asupra a trei instituții reprezentative: Uniunea Compozitorilor, Teatrul de Stat de Operetă și Filarmonica bucureșteană, nu înainte de a sublinia modul substanțial diferit în care această nouă etapă s-a manifestat în diverse state europene în planul culturii muzicale: de la transformări radicale în Germania de Vest, la o tranziție destul de lină în Italia sau la intensificarea ideologizării în URSS. Întrebându-se care ar putea fi „anul zero” în cazul României, Valentina Sandu-Dediu optează pentru 1944, anul în care intrăm în „sfera de influență sovietică” și „încep să se constituie comisiile de epurare” (p. 154). Consecințele adesea dezastruoase ale acestei schimbări de direcție asupra celor trei instituții muzicale selectate pentru exemplificare sunt investigate atât în epoca stalinistă, cât și ulterior acesteia. De pildă, prin prefacerea Societății Compozitorilor Români în noua Uniune a Compozitorilor – ce devine forul de control al oricărei manifestări muzicale – și elaborarea Rezoluției după modelul celei sovietice, asupra compozitorilor se exercită o presiune nemaîntâlnită, în direcția implementării comandamentelor marxist-leniniste. Începe o vânătoare de vrăjitoare în care compozitorii sunt acuzați de cosmopolitism, formalism, impresionism, atonalism, deși acești termeni nu sunt „deloc clar definiți din perspectiva tehnicii sau esteticii componistice” (p. 158). Ca întotdeauna în vremurile dificile, natura umană își dezvăluie adevărata dimensiune: unii avansează rapid în ierarhia socială, alții opun rezistență și sunt persecutați, în timp ce alții supraviețuiesc prin compromisuri mai mici sau mai mari. Exemplele oferite, reprezentând atitudini situate la poluri opuse (Matei Socor și Mihail Jora), sunt foarte grăitoare, așa cum este și interdicția aproape totală de a mai include în programele de concert lucrări sacre, cum sunt oratoriile bizantine ale lui Paul Constantinescu. După scurta perioadă de destindere (1965-1971), ideologia naționalist-comunistă revine în forță, manifestându-se în forme noi – protocronismul și tracologia – și ducând „pe noi culmi” cultul personalității, ce fusese practicat pe scară largă și în perioada stalinistă. Diferența dintre realitatea trăită (în care muzicienii Filarmonicii ajung să cânte cu mânuși, fulare și căciuli) și propaganda clamată pe toate căile devine uriașă, iar „rezistența prin cultură” oferă un scut firav, dar important celor care erau perfect conștienți de dimensiunea duplicității practicate la nivel statal. Din păcate, așa cum observă autoarea în finalul capitolului VII, repercusiunile acelor vremuri persistă și după 1990, pentru că îndoctrinarea timp de decenii a generat mentalități greu de depășit.

Îndreptând apoi obiectivul telescopului către muzicologia românească, autoarea începe printr-o constatare pe care nimeni nu o poate nega – perioada dictaturilor din România e departe de a fi investigată suficient. Tocmai de aceea, eforturile sale și ale altor muzicologi (din care mulți i-au fost discipoli

și/sau parteneri în echipe de cercetare mai ample) au mers de mai bine de zece ani în această direcție. Sunt aduse în discuție multe aspecte, de la influența „ideologiei Scholae Cantorum și a lui Vincent d'Indy asupra muzicienilor români din perioada interbelică” (p. 211), la cea a cenzurii în perioada comunistă, de la traducerile unor scrieri muzicologice sovietice, la prezentarea deformată a lui Beethoven în programele de sală ale Filarmonicii bucureștene din anii 1950, de la presiunile exercitate asupra compozitorilor și muzicologilor pentru a se conforma preceptelor partidului unic, la „fuga de ideologie”, manifestată îndeosebi prin preferința pentru o abordare structuralistă, lipsită de contextualizare, în analiza muzicală. Autoarea arată cum folosirea în exces a unor clișee, cum sunt cele legate de „etosul” sau „spiritualitatea românească”, a condus la crearea unei imagini eronate a ceea ce înseamnă „trăsături stilistice și tehnice (...) inconfundabile ale compozitorilor români” (p. 235), contribuind la o receptare inadecvată a muzicii românești în străinătate. Finele tușe de ironie ce însoțesc relatările despre tracologia în muzică descreșc fruntea cititorului, iar evidențierea cazurilor în care, pentru afirmarea unor adevăruri simple, dar care nu consonau cu viziunea oficială, curajul trebuia dublat de o doză bună de prudență și subtilitate oferă încă o mostră a anormalității acelor timpuri.

Și, cu toate aceste dificultăți, muzicienii au reușit să creeze lucrări de mare valoare, ce integrează într-un mod creator concepte și tehnici ale avangardei europene. E perspectiva optimistă pe care Valentina Sandu-Dediu, „adeptă convinsă a lui Eugen Lovinescu” (p. 13), o propune cititorilor în capitolul final, în care selectează spre analiză câteva asemenea cazuri: inspirația de sorginte bergiană în opera *Hamlet* de Pascal Bentoiu; serialism și aleatorism în lucrări ale lui Dan Constantinescu sau Myriam Marbe; modernismul unor coloane sonore semnate de Theodor Grigoriu sau inserarea în *Columna modală*, lucrare subintitulată *Investigații în ethosul muzicii românești* (aparținând aceluiași autor), a multor aluzii la vechi muzici europene; încorporarea în muzică a unor modele matematice în *Simfonia a II-a* de Ștefan Niculescu, în care convergențele la nivel conceptual cu elemente din arhitectura Sarmizegetusei au condus la adăugarea ulterioară a subtitlului *Opus dacicum*.

Ca principal promotor, de mai bine de trei decenii, al modernizării și internaționalizării muzicologiei românești, Valentina Sandu-Dediu a reușit, prin ample proiecte individuale sau de echipă, să deseneze mai bine România pe harta lumii muzicale, să promoveze o viziune muzicologică nouă, proaspătă, modernă și să contribuie la educarea atât a muzicienilor-profesioniști, cât și a publicului meloman.

Acest volum reprezintă un pas important în aceeași direcție. Autoarea abordează temerar subiecte dificile, deschide orizonturi, pune întrebări și formulează răspunsuri atent nuanțate, subliniind faptul că în viața reală albul și negrul „lasă loc unei palete nesfârșite de griuri” (p. 126), iar informația trebuie întotdeauna contextualizată, filtrată cu grijă și chiar cu circumspecție. Totodată, ne inspiră în a rămâne mereu receptivi la ideile celorlalți, a ne pune propriile întrebări și a ne privi critic în oglindă.

Impresionantă și transformatoare prin schimbările de perspectivă pe care le propune, cartea Valentinei Sandu-Dediu ne împărtășește povești adevărate despre responsabilitate și discernământ, despre asumarea unor decizii și conștientizarea faptului că ceea ce lăsăm în urmă nu piere odată cu dispariția noastră fizică. O carte exemplară, deopotrivă problematizantă și tulburătoare, care ne pune pe gânduri și ne reamintește că roata istoriei se poate întoarce mai repede decât am crede, iar pericolul totalitarismului nu dispare nicodată. O carte-avertisment care trebuie citită și recitită...

SUMMARY

Olguța Lupu

Music in Nationalist Tones

A Book on the Long Shadows of the Past

Valentina Sandu-Dediu's book *Music in Nationalist Tones* is at the same time a substantial musicological work and a masterclass in critical thinking. Rooted in the conviction that music cannot be separated from history, politics, or society, the author examines the relationship between music and totalitarian ideologies in Romania and other European countries. Drawing on extensive research and an interdisciplinary perspective, Sandu-Dediu constructs complex historical pictures with objectivity, lucidity and a nuanced insight. The work courageously tackles sensitive subjects, challenging readers to critically evaluate the information and remain open to diverse perspectives. Impressive and transformative, Valentina Sandu-Dediu's work ultimately explores the enduring lessons of history and the importance of responsibility, serving as a powerful warning against the recurring dangers of totalitarianism.