



CONTRAPUNCT

Această carte este publicată cu sprijinul  
Asociației Q-ARTS.

Valentina Sandu-Dediu a absolvit în 1990 Secția de muzicologie la actuala Universitate Națională de Muzică din București. A fost bursier al Wissenschaftskolleg zu Berlin, iar în prezent este profesor la Universitatea Națională de Muzică (unde predă din 1993 istoria muzicii, muzicologie și stilistică) și rector al Colegiului Noua Europă, București. În 2008 a primit Premiul Academiei de Științe Berlin-Brandenburg, acordat de Peregrinus Stiftung.

Este autoarea a peste 40 de studii și 300 de articole, precum și a zece cărți publicate în România și Germania, printre care se numără: *Wozzeck, profeție și împlinire*, București, 1991; *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, București, 1997; *Ludwig van Beethoven*, București, 2000; *Muzica nouă între modern și post-modern*, București, 2004; *Rumänische Musik nach 1944*, Saarbrücken, 2006; *Alegeri, atitudini, afecte*, București, 2010; *Robert Schumann*, București, 2011.

A realizat, de asemenea, câteva serii de emisiuni radiofonice. Își descoperă temele predilecte în stilistica și retorica muzicală, în discuția despre manierism și postmodernism în muzică sau în diferite zone ale muzicii noi, îndeosebi ale muzicii românești. Activitatea sa este completată de aparițiile concertistice și de înregistrări, în calitate de pianistă în ansambluri camerale.

VALENTINA SANDU-DEDIU

# Octave paralele

 HUMANITAS  
BUCUREȘTI

Redactor: Marieva Ionescu  
Coperta: Ioana Nedelcu  
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu  
Corector: Cecilia Laslo  
DTP: Emilia Ionașcu, Dan Dulgheru

Tipărit la Accent Print – Suceava

© HUMANITAS, 2014

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României  
Sandu-Dediu, Valentina  
Octave paralele / Valentina Sandu-Dediu. –  
București: Humanitas, 2014  
ISBN 978-973-50-4632-3  
821.135.1-1

EDITURA HUMANITAS

Piața Presei Libere 1, 013701 București, România  
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51  
[www.humanitas.ro](http://www.humanitas.ro)

Comenzi online: [www.libhumanitas.ro](http://www.libhumanitas.ro)  
Comenzi prin e-mail: [vanzari@libhumanitas.ro](mailto:vanzari@libhumanitas.ro)  
Comenzi telefonice: 0372 743 382 / 0723 684 194

*În memoria tatălui meu,  
Florin Sandu*

## Preludiu

M-am gândit mult, în ultimii zece ani – perioadă în care am adunat aproape toate paginile acestui volum –, la rosturile muzicologiei, la limitările și la deschiderile ei. Scrierile despre muzică nu prea îi interesează pe colegii din alte domenii umaniste, așa cum și noi, muzicologii, ieșim cu dificultate din cochilia analitică în care stăm și buchisim partituri. Cine ne citește? O mână de oameni, colegi care trebuie să rămână la curent cu mersul disciplinei, poate tineri muzicieni care au nevoie de bibliografie, poate câțiva melomani. Ne adresăm unui public mai larg dacă facem jurnalism, dar aceasta e doar o potecă a muzicologului, care se întâmplă să iasă într-un luminis, iar critica muzicală are, de fapt, foarte puține nume respectabile și respectate în lume (Alex Ross de la *The New Yorker* rămâne, deocamdată, un etalon).

Dacă mă uit în jur, la muzicologia românească, văd că nu am ieșit încă din provincie: ne lipsesc traducerile, bibliotecile sunt o stranie combinație de moșteniri din timpul comunismului și lucrări din anii 2000, care încearcă să țină pasul cu tendințele pluraliste ale prezentului. Dacă mă largesc teritoriul, colegii renumiți din Occident stau mai bine: scrierile unora circulă cu mai mult succes, la ei se simte schimbarea de subiecte și de perspective, înspre acele teme care câștigă acum proiecte și bani pentru cercetare, nu întotdeauna pentru propunerile lor inedite, ci și pentru că răspund unor nevoi politice. Mă refer,

poate că ar fi trebuit deja să precizez, la acei muzicologi care se ocupă de domeniul muzicii „culte”, „serioase”, de așa-numita „art music”. Nu știu exact dacă la fel stau lucrurile în domeniile etnomuzicologiei (antropologiei muzicale) sau bizantinologiei, ceea ce arată, de fapt, o limitare a mea înăuntrul disciplinei.

Oricum, față de momentul în care porneam entuziasată la drum, la începutul anilor '90, considerând că analiza de partitură, lecturile interdisciplinare, documentarea și redactarea temeinică, precum și un jargon academic specific sunt suficiente pentru a practica bine muzicologia, perspectiva s-a schimbat. Mai cu seamă jargonul mi-a apărut din ce în ce mai depășit, și am simțit nevoia să comunic pe teme muzicale cu ne-muzicieni. În ultimii ani, experiența discuțiilor de la Colegiul Noua Europă și în special colaborarea cu Ioana Pârvulescu (căreia îi mulțumesc pentru sugestiile subtile și bine țintite, de prim cititor al acestui volum) m-au modelat, încetul cu încetul, înspre un alt mod de comunicare muzicologică. Încerc, de aceea, să adun aici câteva scrieri care explorează muzici și muzicieni în diverse contexte ideologice, în relația lor cu literatura sau cu evenimentul istoric. Unele dintre aceste texte au apărut în ultimul deceniu în publicații literare (*Secolul XXI, România literară*, la care se adaugă un articol mai vechi, din 1999, din *Dilema* – suplimentul *Vineri*), în reviste sau volume de muzicologie editate în Germania și SUA. Altele au rămas în manuscris sau au devenit prezentări la diferite simpozioane, în limba germană sau engleză; le redau aici așa cum le-am scris în original, în românește, revizuite însă cu ocazia includerii lor în volum.

București, octombrie 2013

I  
*Invențiuni în opt tonalități*

## Ochii de cititor ai lui Robert Schumann în *Genoveva*, *Manfred* și *Faust*

Muzica toată se scrie cu puncte și linii de mărimi și grosimi diferite, cu semnificații multiple. Punctul devine notă (înălțime muzicală), linia arată curgerea muzicii în timp (ca liniuță pentru notă, ca bară de măsură și așa mai departe). S-ar putea broda, din această perspectivă, o carte numai despre semiografia muzicală, care în secolul XX a părăsit terenurile convenționale și a mers în pasul avangardei. Literatura se scrie și ea cu puncte și linii; pornind doar de la un asemenea detaliu, nu aș putea demonstra interferențe precise între literatură și muzică. Vă propun de aceea un studiu de caz, al unui compozitor care a iubit în egală măsură literatura și muzica, în secolul fuziunilor romantice: Robert Schumann.

Schumann este probabil primul compozitor care privește actul componistic ca pe unul literar. În adolescență, a scris nu doar compoziții, ci și eseuri, poezii, fragmente de roman, influențat fiind de modelul său literar, Jean Paul, și de romanele acestuia, *Titan* și *Flegeljahre*. Încercările literare ale lui Schumann sunt semnate cu pseudonimul „Skülerander” și constau în poeme, scene dramatice, traduceri metrice din versuri latine și grecești, eseuri și pagini critice. În pragul vârstei de 21 de ani, îl descoperă pe E.T.A. Hoffmann și a sa stranie îmbinare între real și fantastic (care nu rareori va traversa muzica schumanniană). Va adopta cu entuziasm una dintre temele favorite

ale literaturii romantice germane, la Hoffmann, ca și la Jean Paul: dedublarea, dublura sinelui („Doppelgänger“). Chiar de ziua sa de naștere (8 iunie 1810), Schumann notează în jurnal conflictul între cele două ipostaze ale sale, între obiectiv și subiectiv, între formă și umbră, între ființa sa propriu-zisă și aparență. De aici și până la a boteza cele două proiecții ale sinelui Florestan și Eusebius e doar un pas. Prima întruchipează aspirațiile de virtuoz, cea de-a doua e inspirată de persoana unui cleric liric, gânditor. Ambele apar în schițele unui roman – *Das Wunderkind (Copilul-minune)* – în care Schumann descrie personaje din anturajul său: Meister Raro (Friedrich Wieck), Cilia sau Chiara (Clara Wieck, viitoarea sa soție), Paganini, Hummel etc.

S-ar putea spune multe despre ciclurile de piese pentru pian ale lui Schumann (unele inspirate programatic de Jean Paul și E.T.A. Hoffmann), despre ciclurile de lieduri care interpretează cu o finețe nemaîntâlnită poeziile lui Heine sau Chamisso. Compozitorul își arată interesul față de poezia germană contemporană lui – Eichendorff, Goethe, Heine, Rückert, Uhland –, față de traduceri în germană din Byron, Moore, Andersen, Burns sau Shakespeare. În conceperea miniaturilor vocale însoțite de pian, confirmă încă o dată dublul său talent, de scriitor și muzician: descoperă nu doar poezia liedului, ci și valențele narative ale acestuia (mai ales atunci când alcătuiește cicluri). Liedurile sunt de altminteri cunoscute, constituie o prezență permanentă în viața noastră muzicală. Mai puțin ascultate și cercetate sunt lucrările de scenă și vocal-simfonice care apelează la capodopere ale literaturii europene și care au stat în umbra altor partituri schumanniene, fiind adesea subestimate.

Ideea compunerii unei opere l-a urmărit mereu pe Schumann. Și-a ales numeroase subiecte, a început câteva

proiecte (de pildă, pornind de la *Corsarul* de Byron, idee abandonată după schițarea câtorva scene). Explorează drame ca *Regele Arthur*, *Tristan și Isolda*, *Hermann și Dorothea*, *Hamlet*, *Furtuna*, și alte zeci de capodopere ale literaturii universale. Până la urmă, doar legenda Sfintei Genoveva, dramatizată de Friedrich Hebbel și Ludwig Tieck, s-a concretizat în unica operă finalizată, *Genoveva* (1847-1848).

Viziunea teoretică a lui Schumann asupra genului operă nu este pe larg prezentată și nici justificată, așa cum se întâmplă cu celebra reformă a lui Richard Wagner, explicată detaliat în *Opera și drama* (lucrare pe care Schumann o citise), dar poate fi configurată din diverse surse secundare: articole despre reprezentații de operă, jurnale, corespondență. Identitatea operei germane îi preocupă în bună măsură și pe Schumann, și pe Wagner, ceea ce-i deosebește fiind accentul pe sincretism (la Wagner) și gândirea pur muzicală (la Schumann, care admiră mai mult pașii lui Carl Maria von Weber și Heinrich Marschner spre opera germană). Oricum, amândoi sunt de acord că opera trebuie să construiască, nu să servească scopului de divertisment (modelul negativ în acest sens fiind considerat Meyerbeer, cu dorința lui de a avea succes cu orice preț, de a șoca prin efecte ieftine, prin senzaționalul de *grand-opéra*).

Compozitorul începe să se gândească serios la proiectul unei opere prin 1847, oprindu-se la *Genoveva* lui Hebbel. În trei zile, în aprilie, schițează uvertura, îl abordează pe prietenul său, poetul Robert Reinick, pentru elaborarea unui libret. Dar părerile lor nu vor coincide: Reinick propune modificarea sursei literare pentru a îndeplini condițiile unui libret de operă, Schumann vrea să rămână mai fidel operei literare originale. Își va lua răspunderea de a se ocupa el însuși de libret, doar sfătuindu-se cu

Reinick. Prin decembrie va orchestra uvertura, contrar obiceiului compozitorilor de operă, care lăsa uvertura la urmă, dar în consonanță cu convingerile proprii de simfonist și de adept al muzicii absolute. În timp ce lucra la actul al II-lea, în februarie-martie 1848, află vești despre evenimentele europene ce marchează acest an al revoluțiilor. În august, notează în *Haushaltbücher* (jurnalul său) că a terminat *Genoveva*.

Deși Dresda (unde locuia pe atunci) era renumită ca un centru al operii, Schumann nu are nici o șansă să își vadă lucrarea montată aici (un regizor o califică drept plicticoasă în cel mai înalt grad); nici negocierile cu Frankfurt, Berlin sau Weimar nu sunt mai fructuoase. Leipzig acceptă să monteze opera, dar amână în repetate rânduri reprezentația, până în iunie 1850, când compozitorul dirijează premiera. Fără experiență în dirijat, nu reușește să țină în mână aparatul dificil, orchestral și vocal. Reprezentația a mers bine până în actul al III-lea, când interpretul lui Golo s-a încurcat și i-a dezorientat și pe ceilalți (după mărturiile lui Schumann). Reacția publicului este pozitivă, dar opera nu e un mare succes (profitul de 27 de taleri e grăitor). Apoi, opera va face turul centrelor austro-germane importante: Viena, Berlin, Hamburg, Dresda, Weimar, Karlsruhe, va fi reprezentată în alte centre importante, ca Londra, Paris, Sankt Petersburg sau Praga, dar în preajma Primului Război Mondial va fi aproape dată uitării. Nu se încadrează în canonul standard, publicul avid de operă nu o frecventează, iar criticii o judecă inevitabil în funcție de operele wagneriene, fie admirând-o excesiv, fie descalificând-o categoric. Istoria receptării *Genovevei* nu este fericită: prima sa înregistrare completă datează din octombrie 1976, abia ultimele decenii ale secolului XX o reabilitează, eventual în formule concertante. În 2007, este montată la Zürich, sub conducerea lui Nikolaus Harnoncourt, iar anul 2008 prilejuiește

inițiativa unor teatre de a relua scenic reprezentația operei (la Cottbus, de pildă).

Chiar dacă unii critici și interpreți au făcut eforturi în direcția reabilitării operei lui Schumann, câteva inegalități în conceperea sa justifică parțial lipsa de succes. Eduard Hanslick observa în 1874 că „libretul lui Schumann este sărăcăcios și lipsit de interes, în special în caracteristicile personajelor”<sup>1</sup>. Aspirația lui Schumann de a păstra cât mai mult din opera literară pe care o transpune muzical se lovește, de fapt, de încercarea de a combina două drame destul de diferite, cu același subiect. Ludwig Tieck, în *Leben und Tod der heiligen Genoveva (Viața și moartea Sfintei Genoveva, 1799)*, o dramă tragică (*Trauerspiel*), se orientează mai degrabă spre o dramaturgie de tip shake-spearean, accentuează momentele legendare cu mijloace poetice rafinate. Pe de altă parte, tragedia lui Friedrich Hebbel (din 1841), *Genoveva*, este mai degrabă psihologică, îl scoate în evidență pe Golo, opusul eroinei titulare. Parcursul acestuia, de la ipostaza ticălosului diabolic până la aceea de sinucigaș, este descris cu destul realism.

Să vedem (în rezumat) cum îmbină Schumann, în propria-i tramă narativă, cele două surse literare:

**Actul I:** Siegfried, contele palatin, pornește la război contra maurilor, cu binecuvântarea episcopului de Trier, Hidulfus. În timp ce Siegfried își ia un tandru rămas-bun de la Genoveva, soția sa, prietenul său de încredere – Golo – cântă despre pacea sufletească. Aflăm că Golo e îndrăgostit de Genoveva, iar acum, în loc să se arunce în vârtoarea războiului pentru a uita de această pasiune, trebuie să îndeplinească dorința lui Siegfried de a veghea asupra soției și casei sale. Suferința lui Golo este din nou trezită de sărutul de adio dintre Siegfried și Genoveva, iar cum aceasta își pierde cunoștința pentru scurtă vreme, Golo profită și o sărută, la rândul-i, pe ascuns. Mama adoptivă a lui Golo, Margaretha, observă însă scena și, având motive să se răzbune

1. Citat de Jürgen Schläder, Booklet CD, ORFEO, München, 1993.

# Cuprins

Preludiu .....	7
----------------	---

## 1. INVENȚIUNI ÎN OPT TONALITĂȚI

Ochii de cititor ai lui Robert Schumann în <i>Genoveva</i> , <i>Manfred</i> și <i>Faust</i> .....	11
<i>Woyzeck</i> și <i>Wozzeck</i> . Georg Büchner și Alban Berg .....	26
Peste timp: de la Clément Marot la George Enescu .....	43
Simfonie pentru doi oameni singuri: Ion Negoitescu și Radu Stanca .....	50
Aripa retoricii în muzica clasică .....	59
O traducere simbolică: simfonia coregrafică .....	77
Transe muzicale .....	86
Bricolaje .....	93

## 2. RAPSODII PE OPT TEME

<i>Rhapsodie hongroise</i> , <i>Rhapsodie roumaine</i> : Liszt și „muzica națională” .....	99
Muzici ale Bucureștiului în jurul anului 1900 .....	109
Wagnerieni români .....	121
Ce ar avea în comun Richard Wagner, Karlheinz Stockhausen și John Williams .....	140
Căutând adepți ai lui Schönberg în Bucureștiul secolului XX .....	146

Muzica dodecafonică și ideologia:	
la stânga sau la dreapta? . . . . .	161
Vocile multiple ale lui Dmitri Șostakovici . . . . .	175
A scrie despre muzică în România postbelică:	
surse sovietice, naționalism, structuralism. . . . .	181

### 3. SOLOURI

Generozitatea lui Daniel Barenboim . . . . .	195
Jean-Jacques Nattiez, șeful de direcții . . . . .	200
Despre moderați și radicali: Hermann Danuser . . . . .	206
Anatol Vieru și ciacona . . . . .	215
In memoriam Ștefan Niculescu (1927–2008) . . . . .	218
La pian cu Marta Paladi . . . . .	220
Croșeta lui Grigore Constantinescu. . . . .	222
Gheorghe Firca: 75 de ani . . . . .	224
In memoriam Clemansa Liliana Firca (1934–2012) . . . . .	227
Vasile Iliuț și tutoriatul . . . . .	229
Motorul neobosit al lui Dinu Ciocan. . . . .	232