



CONTRAPUNCT

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; *Octave paralele*, Humanitas, București, 2014.

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

În căutarea consonanțelor

 HUMANITAS
BUCUREȘTI

Redactor: Iuliana Glăvan
Coperta: Angela Rotaru
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
DTP: Iuliana Constantinescu, Dan Dulgheru

Tipărit la Real

© Humanitas, 2017

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Sandu-Dediu, Valentina
În căutarea consonanțelor / Valentina Sandu-Dediu. –
București: Humanitas, 2017
ISBN 978-973-50-5821-0
78

EDITURA HUMANITAS
Piața Presei Libere 1, 013701 București, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro
Comenzi telefonice: 021 311 23 30

*În memoria mamei mele,
Gabriela Sandu*

Cuprins

<i>Eterna poveste a disonanței</i>	9
1. CONSONANȚE IMPERFECTE	
Moz-art și Amadeus, compoziții și ficțiuni: disonanțe în interpretare?	15
Sonorități transparente	15
„Mozart, o viață”	17
Interpretări, receptări, cercetări	19
Ficțiuni	24
Interpretarea informată istoric: refugiul în trecut și mitul autenticității	26
„HIP”: azi și ieri	26
Reprimarea prezentului muzical	31
Autenticitate, fidelitate, autenticități	37
Înainte și după neoclasicism:	
Max Reger și Wilhelm Georg Berger	46
Într-o frumoasă lună mai, la Leipzig	46
De la modernismul istorist la modernul moderat	49
Berger despre Reger	53
În loc de concluzii: posibile investigații ale efectelor lăsate de Reger asupra muzicii românești. Cazul Constanța Erbiceanu	58
Timpuri tulburi și muzici ideologizate în România anilor 1938–1944	60
Ieșirea din interbelic	61
Cronica muzicală în spirit legionar: 1940	64
Ecouri ale schimbării dictaturilor în cronica muzicală filogermană (1941–1943)	71
Efectul manipulator al corurilor legionare	75
Epilog?	80

George Enescu: imagini postume	85
Protest sau disimularea mesajelor anticomuniste?	
Vocile lui Aurel Stroe și Anatol Vieru	99
Peripeții cu disonanțe și consonanțe în muzici de Tiberiu Olah și Anatol Vieru	112
Tiberiu Olah: armonii noi și vechi	114
Anatol Vieru: teoria modurilor și noua consonanță	120

2. DISONANȚA CA SUBVERSIUNE POLITICĂ

Muzici postbelice ale fostului spațiu comunist	129
Premisele călătorului	129
Muzica sovietică postbelică: între realismul socialist și formularea noului	130
De la dodecafonie la polistilism și o nouă muzică sacră în Rusia	132
Folclorism, minimalism, pluralism în muzica nouă sovietică	137
Dinspre „centru” spre zonele baltice și caucaziene	141
Figuri ucrainene	145
Pași spre vest: Moldova și România.	147
Traversând Balcanii.	152
Prin fosta Iugoslavie	154
Urcând spre Cehoslovacia	158
Un ocol prin Ungaria	161
Situția privilegiată a Poloniei	164
Concluziile călătorului	170

3. CONSONANȚA CA AFINITATE

Pierre Boulez: ultimul patriarh al muzicii noi	175
O sută de repetiții pentru Schönberg	180
Alexandru Leahu: omul cu masca de fildeș	184
Un admirator al lui Domenico Scarlatti: Dan Buciu	187
Cu Jim Samson, despre procesul componistic al lui Chopin	192
Lui Helmut Loos: tablouri din Răsărit	195
De la Nietzsche și Wagner spre muzica africană	200
Un îndemn pentru muzicieni de a-l citi pe Vlad Zografi	204
Geniu românesc la porțile Orientului: două cărți de muzicologie bizantină	207
Muzica sârbă, iugoslavă sau muzicile din Iugoslavia?	213
Culturi muzicale și relații de putere	218

Eterna poveste a disonanței

Definiția teoretică a consonanței în muzică ne poartă prin hățișul terminologiilor și opiniilor despre intervalul muzical, pornind evident de la latinescul *consono*. Așadar sunetele simultane dintr-un interval (sau acord) trebuie să sune bine împreună, să se potrivească. Nu e atât de simplu. De-a lungul istoriei muzicii, contopirea potrivită, agreabilă a sunetelor produse simultan este diferit interpretată, în funcție de legi acustice, dar și de sisteme de acordaj diferite, de teorii psihologice și de teorii ale receptării. La principiul consonantic au apelat unii cercetători pentru a explica originile muzicii, și o parte dintre ei nu au renunțat nici până astăzi să caute explicații absolute, obiective ale consonanței (în vibrația corzilor, în rezonanța naturală a sunetului), deși nuanțele subiective năpădesc teritoriul. Este o căutare obsesivă pentru unii a consonanței, evident raportată la ingredientul care le oferă justificarea: disonanța. Școala lui Pitagora privea consonanțele ca afinități între sunetele componente, iar disonanțele ca eterogenități, într-o perspectivă filozofică și matematică ce cuprindea armonia universului și rolul primordial al numărului. Nu o să continui însă cu povestea celor preocupați de raportul consonanță–disonanță, deși găsim destule investigații fascinante la Zarlino și Descartes, la Mersenne și Rameau, la Helmholtz și Stumpf.

Secolul XX nu a făcut decât să relativizeze (în funcție de contextul cultural, norme stilistice) limita destul de stabilă până atunci între consonanță și disonanță. Regulile importante ale contrapunctului clasic (nesocotite nu doar de excentricul Carlo Gesualdo), apoi ale tonalității clasico-romantice (încălcate frecvent și flagrant de Franz Liszt și Richard Wagner, printre mulți alții) cereau rezolvarea în anumite condiții a disonanțelor în consonanțe, tratarea cu grijă a asperităților. În momentul în care gândirea intervalică a lui Arnold Schönberg exclude consonanța – cel puțin în faza incipientă a reformei sale – dispare acel sens al muzicii bazat pe tensiunea dintre consonanță și disonanță. Tensiuni și relaxări există în continuare, însă s-au mutat la nivelul timbrurilor, ritmurilor, intensităților. La fel, noțiunile de consonanță și disonanță se transferă, mai mult sau mai puțin metaforic, în multiple alte planuri.

În volumul de față voi apela mai degrabă la asemenea referințe metaforice fără să neglijez totuși concretețea straturilor muzicale explicate prin raportarea la consonanță și disonanță. Într-o primă parte, imaginea unor compozitori precum Mozart și Enescu, confecționată de posteritate, se alătură discuției despre noțiuni, curente și stiluri muzicale, toate străbătute de prejudecăți și clișee, dar și de idei înnoitoare care stimulează interesul pentru trecutul apropiat. Există destule disonanțe, bunăoară, în teoriile despre interpretarea și receptarea muzicală, așa cum reiese din ultimele decenii în care a înflorit practica „interpretării informate istoric”. Oare nu rămâne însăși pretenția de autenticitate, asumată de acest curent, o disonanță nerezolvată? De unghiul din care privim spre asemenea probleme depind atâtea alte interpretări, nu numai cea precizată cu mai multă acuratețe în terminologia engleză: *performance*.

Cum îl percepe Miloș Forman pe Wolfgang Amadeus Mozart, sau un tânăr compozitor român, educat după 1990, pe George Enescu? Ce înseamnă pentru un compozitor german de la începutul secolului XX, precum Max Reger, și pentru unul român aparținând minorității germane din perioada postbelică, Wilhelm Georg Berger, etichetele fin diferențiate de neoclasicism, modernism istorist sau modernism moderat? Cum își modelează unii compozitori români – Aurel Stroe, Anatol Vieru, Tiberiu Olah – sofisticatele sisteme de avangardă, în consonanță cu regimul comunist? În ce fel s-au adaptat predecesorii lor, și mediul muzical românesc, în general, dictaturilor din preajma și din timpul celui de-al Doilea Război Mondial?

Disonanțe ideologice, stridente politice se insinuează în acest prim calup de scrieri, iar ele vor deveni chiar motorul generator al micilor istorii cuprinse în al doilea grup, cel destinat muzicilor postbelice ale fostului spațiu comunist. Este muzica realismului socialist consonantă, și muzica de avangardă disonantă? Un simplu răspuns afirmativ, oricât de tentant ar fi, nu este posibil.

Mânată poate de nostalgia vreunui happy-end, am grupat în ultima parte a volumului o serie de mici articole „consonante“, dat fiind că au fost provocate de admirația mea pentru protagoniștii sau evenimentele care apar aici. Pe unele dintre ele le-am publicat în ultimii patru ani în *România literară*, *Dilema veche*, *Infinitezimal*, *Actualitatea muzicală* sau în ziarul *Acord* al Universității Naționale de Muzică din București. Celelalte studii adunate în acest volum provin, în mare parte, din prezentări la diverse simpozioane sau din publicații în limba germană sau engleză. În cele din urmă, observ că ansamblul reflectă propriile mele disonanțe: deși educată academic, nu am pregetat să apelez la exemple din mediul confuz, neselectiv și foarte

popular de pe youtube; deși am avut intenția de a fi în
consonanță cu un public mai larg, mai răbufnesc pe alocuri
reflexele de muzicolog analitic.

București, martie 2017

I
Consonanțe imperfecte

Moz-art și Amadeus, compoziții și ficțiuni: disonanțe în interpretare?

Sonorități transparente

A căuta transparența în muzică înseamnă a găsi tot felul de metafore seducătoare care să asocieze imaginația cu sonorități clare, limpezi, cristaline. Dacă rugați un muzician (sau un meloman) să enumere muzici transparente, e posibil ca primul pe listă să fie Mozart. Ar urma, poate, Maurice Ravel (*Jeux d'eaux* printre altele) și în genere piese asociate cu apa în toate formele ei (*Ghețarul de la Scărișoara* de Marțian Negrea, bunăoară, sau *Catedrala scufundată* a lui Claude Debussy). Avem tendința să ne gândim la teme acvatice pentru transparență, dar dacă reflectăm ceva mai mult, ne dăm seama că impresionismul (din care au ieșit exemplele de mai sus) preferă o anume încețoșare care-i este proprie, o transparență tulbure și ambiguă. Să revenim însă la Mozart, pentru a observa că și acum, la atâta timp după dispariția sa fizică, biografii încă au dubii asupra multor aspecte ale vieții sale: lipsa de transparență planează inevitabil asupra relatărilor cronicarilor. Unii regretă din perspectivă științifică misterele ce nu pot fi dezlegate, alții se bucură de multiplele posibilități de a ficționaliza destinul mozartian.

Muzica lui Mozart continuă să se adreseze tuturor vârstelor și gusturilor, să fie o sursă inepuizabilă pentru concerte destinate copiilor sau pentru compozitorii de

avangardă. Ca nici un alt compozitor, Mozart pare a-i mulțumi pe toți: pe melomanii care caută destinderea în audierea „muzicii clasice”, pe specialiștii care nu au epuizat disecarea mecanismelor generatoare ale lucrărilor mozartiene, pe interpreții de toate felurile și vârstele – dirijori, instrumentiști, cântăreți –, pe compozitorii de azi care pot încă descoperi impulsuri creatoare venite din temele și ideile mozartiene.

Prin anii '90 ai secolului trecut, „efectul Mozart” a făcut vâlvă mai cu seamă în spațiul american. Diverși cercetători (nemuzicieni) încercaseră să demonstreze că, ascultând muzică de Mozart, se pot îmbunătăți capacitățile mentale, inteligența, sau se pot obține rezultate curative în tratarea unor boli, în educația copiilor cu dizabilități. Alți cercetători (tot nemuzicieni) aveau să infirme aceste ipoteze, câțiva ani mai târziu, în secolul nostru.

În ceea ce privește gustul public, filmul lui Miloș Forman, *Amadeus*, după piesa lui Peter Shaffer, a lansat imaginea compozitorului copilăros și iresponsabil, înzestrat totodată cu har divin. La peste trei decenii de la apariția filmului, ne fascinează încă felul în care temele preferate ale biografiei mozartiene – geniu *versus* mediocritate, misterul morții muzicianului – sunt învăluite în mantia modernității, care pășește pe urmele romantismului. Balanța fină între creativitate și meșteșug, aparentul contrast între personalitatea și darurile care i s-au dat (sau refuzat) unui artist continuă să fie subiecte predilecte, atunci când se evocă perechea Mozart–Salieri.

Toate acestea ne îndeamnă la discuții. Să le privim mai îndeaproape, sub o lupă evident transparentă, dar și deformatoare.

„Mozart, o viață”

De curând a apărut la Humanitas o biografie semnată în 2013 de Paul Johnson, jurnalistul, istoricul și pictorul de acuarele care i-a portretizat și pe Napoleon, Washington, Socrate, Darwin sau Churchill. Dacă citesc cartea cu ochii muzicologului, îi pot reproșa autorului sursele bibliografice exclusiv britanice, sau pot strâmba din nas când dau de ultimul capitol, „Mozart la Londra”: îmi aduce aminte inevitabil de alte generații de muzicologi români, care cereau imperios un capitol similar, cu nuanțe autohtone, indiferent dacă scriai o monografie despre Arnold Schönberg sau Gesualdo da Venosa. Dar adevărul este că Paul Johnson nu a avut nici o clipă pretenții muzicologice, și atunci revin în matca sa pentru a admira cartea din două motive: pe de o parte structura sa ingenioasă și simplă totodată, și pe de alta, demontarea realistă a diverse mituri legate de biografia mozartiană.

Cu realism condimentat pe alocuri cu umor și ironie, Johnson reface imaginea lui Leopold Mozart: nu cea a unui tată tiranic și temut, ci a părintelui profesionist, care a făcut tot posibilul să-și susțină copiii muzicieni, din momentul în care le-a detectat talentul. Legendara ușurință a lui Wolfgang a fost cu siguranță potențată și descătușată de Leopold prin educația muzicală începută de la vârsta de trei ani: limba germană a fost astfel învățată în același timp cu cea muzicală. Pledoaria pentru Constanze e de asemenea apreciabilă: soția etichetată de posteritate drept iresponsabilă, lacomă și naivă era de fapt o bună gospodină, devotată soțului și care a știut să-i cultive memoria decenii după moartea sa. Datoriile și așa-zisa sărăcie a lui Mozart, boala, moartea și funeraliile sale fac de asemenea obiectul unor reconstituiri care privesc mai atent contextul