

MUZICI ÎN TONURI NAȚIONALISTE

Valentina Sandu-Dediu a absolvit în 1990 Secția de muzicologie la actuala Universitate Națională de Muzică din București, unde în prezent este profesoară de muzicologie, stilistică și teorii ale interpretării. Din 2014 este rector al Institutului de Studii Avansate din București, Colegiul Noua Europă, iar din 2025 este membră corespondentă a Academiei Române. A beneficiat de stagii de cercetare la Viena, București, Berlin și Durham.

A publicat peste 40 de studii și 300 de articole, este autoarea câtorva serii de emisiuni radiofonice și de televiziune și a fondat în 2010 revista *Musicology Today*. A semnat următoarele volume de muzicologie apărute în România și Germania: *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, 1997; *Muzica nouă între modern și postmodern*, 2004; *Rumänische Musik nach 1944*, 2006; *Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică*, 2010; *Octave paralele*, Humanitas, 2014; *În căutarea consonanțelor*, Humanitas, 2017; a coordonat cele două volume *Noi istorii ale muzicilor românești* (împreună cu Nicolae Gheorghică), 2020; *Istории și ideologii. Filarmonica din București (1868–2018)*, 2023, și a îngrijit volumul *Tangențe și intersecții. România și Germania în dialog componistic*, 2024.

A primit Premiul Criticii Muzicale din România (1991), Premiul Academiei Române (1997), șase premii ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, Premiul Fundației „Ernst von Siemens“, München (1998, 2000, 2004), și, în 2008, Premiul Academiei de Științe Berlin-Brandenburg, acordat de Peregrinus-Stiftung.

VALENTINA SANDU-DEDIU

**MUZICI ÎN TONURI
NAȚIONALISTE**

HUMANITAS

Redactor: Iuliana Glăvan
Coperta: Ioana Nedelcu
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
Corector: Bogdan Nicolau
DTP: Florina Vasiliu, Dan Dulgheru

Tipărit la Livco Design

© HUMANITAS, 2026

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Sandu-Dediu, Valentina
Muzici în tonuri naționaliste / Valentina Sandu-Dediu. –
București: Humanitas, 2026
ISBN 978-973-50-9240-5
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: 0723 684 194

Lui Dan

Cuprins

ACORDAJE FINE ÎNTRE MUZICĂ ȘI NAȚIONALISM: O INTRODUCERE — 11

I. DESPRE NAȚIONALISME MUZICALE — 19

Perspectiva etnomuzicologică — 26

Stilul național și dimensiunea europeană în jur de 1900 — 29

O călătorie istorică prin semnificația națiunii în muzică
și a muzicii în națiune — 33

II. ACADEMIC SAU *VÖLKISCH*? AMPRENTA

NAȚIONAL-SOCIALISMULUI ASUPRA MUZICOLOGIEI GERMANE — 38

Accente politice în cercetarea muzicologică — 39

Canonul germanocentric — 45

Reconsiderări postbelice în teoriile germane ale muzicii — 48

Există o muzică nazistă? — 52

Dezacordaje în receptarea lui Händel, Schubert și Bruckner — 56

III. POLITICI MUZICALE FRANCEZE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ — 64

Tradiția franceză promovată de un filogerman și anti-dreyfusard:
Vincent d'Indy — 65

Renăscuta clasicitate a muzicii franceze și critica „*boche*”:
Claude Debussy și Erik Satie — 67

Militând pentru universalitate: Maurice Ravel și Darius Milhaud — 69

Frontul Popular și fasciștii francezi — 72

IV. DINSPRE RĂSĂRIT, MUZICI SOVIETICE — 76

De la trecutul burghez la avangardă și realism socialist — 78

Forma națională și conținutul socialist — 83

Muzicologia sovietică pe drumul mitologizărilor
și naționalismului — 88

Compozitorii „neoficiali” și avangarda postbelică — 90

V. SPRE CENTRUL ȘI ESTUL EUROPEAN:

POTENȚIALUL NAȚIONALIST AL FOLCLORULUI — 99

Marginea văzută de la centru: Enescu, Janáček, Bartók — 101

Béla Bartók și avatarurile spiritualității românești — 106

Constantin Brăiloiu despre muzici naționale
în paginile unei reviste franceze — 112

VI. A RĂMÂNE COMPOZITOR NAȚIONAL SAU A PLECA ÎN EXIL? — 118

Dinspre spațiul german și austriac: efectele nazismului — 120

Dinspre spațiul sovietic înspre *Russia Abroad* — 128

Genealogii simbolice, trasee ale diasporei
și exilului în muzici românești — 131

1. Muzicieni români activi la Cernăuți: între poezie
naționalistă și adevăr istoric — 131
2. Cum etichetăm muzicienii din diaspora — 139

VII. „ORA ZERO” ȘI TIMPURILE CE URMEAZĂ ÎN CÂTEVA INSTITUȚII MUZICALE ROMÂNEȘTI — 149

Rezoluții și reformulări de la zero:

Societatea Compozitorilor Români imediat după 1944 — 153

Noua operetă românească a anilor '50:

instrument în construirea socialismului — 159

Realism socialist și repertoriu sovietic

în istoria Filarmonicii bucureștene — 166

Străbătând epoca poststalinistă la Uniunea Compozitorilor
și Muzicologilor din România: între naționalism comunist
și avangarda occidentală — 174

Filarmonica bucureșteană după 1954: național,
internațional și din nou național — 185

Reperul 1990 sau cum „înainte” îl afectează pe „după” — 201

VIII. A SCRIE ȘI A RESCRIE ISTORII ALE MUZICII: ÎMPLETITURI DIVERS
COLORATE ÎN MUZICOLOGIA ROMÂNEASCĂ POSTBELICĂ — 208

Pete albe și gri în istoriografia muzicală — 209

Despre Beethoven, în programe de sală
ale Filarmonicii bucureștene din anii '50 — 214

„Tensiunea“ între național și universal înfățișată în revista *Muzica* — 220

Protocronism, spiritualitate și etos: ipostaze naționaliste
în muzicologia de după 1971 — 230

Desenând o hartă a muzicologiei românești postbelice — 240

IX. MOTIVE EUROPENE ȘI MITURI NAȚIONALE
ÎN MUZICA NOUĂ ROMÂNEASCĂ — 244

Hamlet de Pascal Bentoiu în toiul dezbaterilor muzicale
despre național și universal — 245

Serialism și aleatorism sub semnăturile lui Myriam Marbe
și Dan Constantinescu — 253

Modernism, spiritualitate și etos în muzici de film
și alte „columnne“ de Theodor Grigoriu — 263

Opus dacicum de Ștefan Niculescu: polivalența legăturilor
dintre arhitectură și muzică — 273

CODA — 281

NOTE — 285

Acordaje fine între muzică și naționalism: o introducere

Să fie așa toată Istoria? Cea care se învață la școală? Cea scrisă de istorici? Un produs mai mult sau mai puțin idilic, rațional și coerent din ceea ce în realitatea crudă și dură nu a fost altceva decât un amestec haotic de planuri, întâmplări, intrigă, evenimente neprevăzute, coincidențe, interese multiple, care au cauzat schimbări, răsturnări de situație, înaintări și reveniri, întotdeauna neașteptate și surprinzătoare față de ceea ce a fost gândit sau trăit de către protagoniști. —Mario Vargas Llosa¹

În urmă cu mai bine de un deceniu, am alcătuit împreună cu câțiva colegi bucureșteni – cu toții investigând aspecte ale muzicilor românești din secolul XX – un grup de cercetare cu scopul de a insista pe o perioadă ocolită până atunci (parcă intenționat) în muzicologia autohtonă. Este vorba de deceniul între 1938 și 1948, când evenimentele sociale și culturale s-au succedat rapid, timidele ramificații ale modernismului muzical din anii '30 fiind brutal retezate după 1940. Dacă instituțiile muzicale românești (filarmonicile, Radioul, Societatea Compozitorilor Români, conservatoarele) parcurseră pași rapizi spre înnoire și internaționalizare în anii '30, în următorul deceniu situația lor s-a schimbat dramatic, atunci când România a trecut prin mai multe regimuri totalitare: dictatură regală, regim de extremă dreapta, dictatură militară și, în fine, comunism. De aici, am început să lărgim timpul și spațiul subiectelor explorate. Ni s-a părut interesant de tatonat un teren al similitudinilor și diferențelor între muzici scrise sub diverse dictaturi, în variate zone ale Europei. Perioada cuprinsă între aproximativ 1930 și 1950 putea fi încă observată, bunăoară poziționarea sa ingrată între modernismul ce luase un avânt spectaculos în prima treime a secolului XX și constituirea

avangardelor muzicale după 1950. Au oare acești ani, marcați de ascensiunea naționalismului, de dictaturile fasciste și comuniste, de rasism și de război, un profil muzical bine definit? Sau se poate vorbi doar despre pași înapoi față de inovațiile anilor '20, despre instrumentalizarea muzicii în scopuri politic-propagandistice, despre retragerea artiștilor proeminenți în nișe izolate?

Am formulat asemenea întrebări cu sprijinul unor muzicologi din Europa, invitați la un colocviu desfășurat în anul 2014 la Colegiul Noua Europă din București (NEC), pentru a coagula energii din vestul și estul european. Am putut relua apoi discuțiile pe tema muzicilor românești din vremuri tulburi grație găzduirii grupului nostru de cercetare de către Muzeul „George Enescu” din București, instituție care a sprijinit totodată transformarea lucrărilor prezentate la NEC într-un volum care propunea puncte de vedere inedite despre o temă cu mare potențial. Departate de a o epuiza, autorii o abordau din unghiuri diferite, cu privirea ațintită asupra unor pasionante studii de caz².

Pentru noi, muzicologii români educați în timpul perioadei comuniste, obișnuși să nu amestecăm analiza muzicală a unei compoziții cu plasarea acesteia în context, schimbarea de optică a fost necesară în perioada de după 1990, și totodată dificilă. Dacă istoriografia românească, inclusiv cea muzicală, fusese inevitabil și profund pervertită de comunism și de ideologia naționalistă, se putea găsi în acele timpuri un refugiu (iluzoriu) în analiza structuralistă, în disecarea mecanismelor partiturilor românești contemporane. Dar până și acolo apar, văzute cu ochii prezentului, clișee înrădăcinate profund, precum „tensiunea între național și universal” sau „transfigurarea” sursei folclorice în compoziția de avangardă. Anii '90 și deschiderea granițelor înspre restul lumii au provocat reflecția asupra necesității redescoperirii și reformulării istoriilor muzicale românești, însă a fost nevoie să mai treacă trei

decenii până ca un prim pas consistent să fie făcut, tocmai la aniversarea centenarului Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (UCMR), în 2020. Cele două volume de *Noi istorii ale muzicilor românești* editate atunci³ au confirmat potențialul aceluia prim ansamblu de muzicologi, între timp extins, de a vedea cu o privire proaspătă trecutul mai îndepărtat și mai apropiat al muzicilor autohtone. Nu ne-am așteptat la un impact public major (muzicologia rămâne o zonă de nișă), dar am antrenat, de atunci încolo, tânăra generație (cu câțiva străluciți reprezentanți) în proiecte precum defrișarea arhivelor rămase neexplorate, de la cele ale UCMR până la cele ale Consiliului Național de Studiere a Arhivelor Securității.

În tot acest timp, angrenată în editări și alte întreprinderi colective, m-a urmărit gândul asamblării unui volum despre naționalism în muzică – o temă deloc originală, deja mult discutată în muzicologia mondială, dar mai deloc la noi; or intenția mea era tocmai să aplic ceea ce puteam învăța din bibliografia universală la compoziția clasică și muzicologia românească postbelică. Și atunci, majoritatea conferințelor prezentate sau a studiilor pe care le-am scris au urmărit consecvent (poate chiar obsesiv) aspecte particulare din viața unor instituții, din compoziția și muzicologia românească legate de naționalismul comunist. Toate acestea țin unul dintre firele cărții de față, continuând și adâncind microistorii ale peisajului muzical autohton de după al Doilea Război Mondial. Am simțit nevoia să caut argumente și înapoi, în pașii interbelici ai configurării unui „stil național” al muzicii românești prin raportarea la tradițiile orale. Adeptă convinsă a lui Eugen Lovinescu, am observat totodată în ce fel s-a (auto)definit acest „stil național” din absorbirea variilor influențe germane și franceze și cum au reușit să asimileze unii compozitori români idei ale modernismului interbelic, alții pe cele ale avangardei postbelice, desăvârșind sincronizarea cu modelele europene. Nu e nimic surprinzător, dacă citim relatări

similare din Polonia, unde muzicienii s-au confruntat cu influența germană, ori din Norvegia – cu o muzică națională plămădită din ingrediente germane și franceze⁴. În general, multe culturi sau școli muzicale europene s-au străduit să se desprindă de covârșitoarea și fatidica amprență germană, și nu rareori s-au ivit noi drumuri – în Rusia sau Franța secolului al XIX-lea – tocmai de la contestarea ei.

Pe nesimțite, pe măsură ce avansam compunând frânturi din ceea ce speram că va deveni un volum, am lăsat naționalismul în fundal, mutând accentul pe modul cum acesta se întrepătrunde cu ideologiile totalitare ale secolului XX, de dreapta sau de stânga, la vest sau la est de România. Am împletit, în consecință, primul fir despre care vorbeam mai sus cu altele, descoperite în contexte europene, unde nu sunt deloc greu de demonstrat paralele cu situații din istoria muzicii românești. Și astfel m-am oprit la trei peisaje care mi s-au părut esențiale: cel german al național-socialismului, cel francez al naționalismului interbelic (ținând cont de faptul că numeroși compozitori români de atunci se aflau sub vraja Parisului) și cel al comunismului sovietic. Bibliografia găsită m-a copleșit cantitativ și, cu toată pasiunea mea pentru sinteze, a trebuit să fac o selecție drastică, punându-mi ochelarii de cal ai muzicologului român care caută în special ceea ce îi este de folos. M-am străduit, așadar, să inserez în aceste trei capitole (II, III și IV) sumare comparații cu situații particulare românești pentru a vedea cum totalitarismul generează, în spații și momente diferite ale istoriei, atitudini înrudite. Iar aceste scurte referiri au fost dezvoltate diferit în capitolele următoare, cele destinate muzicilor autohtone.

Până a ajunge însă aici, am călătorit și în alte zone din proximitatea românească pentru a sublinia două aspecte: pe de o parte, fascinația pentru folclor ca factor definitoriu al unei muzici naționale, pe de alta, o anume izolare de mainstreamul occidental, vizibilă în receptarea în vest a muzicilor din

centrul și estul european (și cu precădere din România). Actorii compozitori sau muzicologi încep să câștige prim-planul scenei în acest capitol V. George Enescu, Leoš Janáček, dar în special Béla Bartók și Constantin Brăiloiu sunt protagoniștii paginilor dedicate încrucișărilor dintre muzica clasică și cea folclorică, pentru ca numărul „soliștilor” să crească semnificativ în secțiunile destinate exilului (capitolul VI). Plecați din Germania și Austria în timpul regimului fascist sau din Rusia sovietică, muzicienii (de la Arnold Schönberg la Serghei Rahmaninov, de la Alexander Zemlinsky la Igor Stravinski) se adaptează în felurite maniere în țara de adopție și lasă loc fie nostalgiilor, fie refuzului hotărât de a mai avea de-a face cu patria de origine. Ultimele două secțiuni ale acestui capitol vor zăbovi asupra emigrării, diasporei, exilului din România în epoci diferite, pentru a vedea cum au fost priviți și etichetați de către muzicologia autohtonă fie muzicieni români activi în acel *melting pot* care era Cernăuțiul secolelor XIX-XX, fie nume mai sonore și mai obscure ale diasporei (pariziene cu precădere) din secolele XX și XXI.

Cele trei capitole rămase sunt dedicate României muzicale postbelice, care ia startul laolaltă cu multe alte țări europene grav afectate de război. Dacă „ora zero” a fost mult invocată tocmai pentru reconstrucție, luarea de la capăt a istoriei în Germania sau Italia – fără a însemna însă ștergerea crimelor anterioare, dimpotrivă –, în noul spațiu aflat acum sub dominația URSS lucrurile stau altfel. Istoria recentă (epoca regalității în România, de pildă) este încețoșată până la deformare, iar altor perioade sau figuri le sunt confecționate noi veșminte, de cele mai multe ori false, dar necesare pentru manipularea populației. Din perspectiva muzicii clasice: în Occident ea trebuie să fie nouă, avangardistă, elitistă, iar în țările socialiste din contra, să se conformeze gustului maselor largi, deși cu aceeași etichetă de noutate absolută. În căutarea de mostre grăitoare, am împletit (în capitolul VII) mai întâi șuvițe din

istoria a trei instituții, toate noi sau înnoite, precum Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, Opereta și Filarmonica bucureșteană. Realismul socialist le-a impus regulile de funcționare, de creație și interpretare, iar până la moartea lui Stalin ele păreau deja să meargă ca unse. După 1954 am păstrat doar două fâșii (Uniunea și Filarmonica), urmărind în desfacerea lor ascensiunea naționalismului comunist, deschiderile pasagere spre internaționalizare și apoi izolarea crescândă a muzicienilor români, în ciuda interesului lor pentru spiritul european al timpului.

Nu mi-a fost ușor să revin asupra muzicologiei românești și modului în care, inevitabil supusă cenzurii comuniste și mentalităților din epoca postbelică, a modelat la rândul ei piste false și minți tinere. Istoriografia muzicală nu a fost diferită, din acest punct de vedere, față de oricare altă disciplină umanistă similară. Cele aproape cinci decenii în care s-au elaborat manuale, cursuri, lexicoane, tratate, studii și articole se reflectă și azi în bibliotecile publice românești și continuă să facă ravagii în restrânsa noastră comunitate muzicală. Mulți vibrează în continuare la termeni precum autenticitate, caracter (specific) național, spiritualitate românească (eventual etos), tradiții străvechi (până în negura timpurilor dace). Mi-am dat seama, când am recitit capitolele VIII și IX, că adesea, referindu-mă la surse muzicologice din timpul României comuniste, consideram de la sine înțeleasă distanța mea (uneori ironică) față de ele. Reformulând anumite pasaje care parafrazau opinia vreunui autor din vremea comunistă, m-am surprins gândindu-mă la cititorul de azi: oare sesizează ridicolul care mie mi se pare evident (de pildă, a susține categoric că dacii cântau în modul frigid)? În definitiv, doar puțini au trecut prin experiențele care mi se păreau mie – în anii '90 sau primele două decenii din anii 2000 – larg împărtășite, dar de fapt nu erau și nu sunt astfel. Am considerat însă obositoare semnalarea permanentă a distanței sau ironiei printr-un abuz

de ghilimele și am decis să nu fiu obsedată de exactitatea profesoarei care ține cursuri.

În fine, de pe terenul compoziției postbelice au apărut din nou personaje de prim-plan pentru câteva studii de caz care se concentrează pe *receptare*. Declarațiile unui compozitor despre o anumită lucrare a sa sunt desigur prețioase, dar strict orientative și adesea induc în eroare, mai ales în perioada unui regim totalitar. Ceea ce leagă paginile despre Pascal Bentoiu, Myriam Marbe, Dan Constantinescu, Theodor Grigoriu și Ștefan Niculescu nu sunt doar datele apropiate de naștere ale acestor compozitori, așadar apartenența la aceeași generație, dar mai cu seamă ideile epocii lor, care se reflectă diferit fie în conținutul componistic, fie (independent de voința lor) în modul cum le sunt receptate muzicile în contemporaneitatea și posteritatea lor. Deja familiarele expresii de *tensiune între național și universal*, de *spiritualitate și etos* revin în chei diferite, iar ambiguitatea interpretărilor e la ea acasă. Va culmina această ambiguitate tocmai într-o zonă ce propune strictețea matematică a unor proporții arhitectonice, fie în cazul lui Guillaume Dufay din Renașterea timpurie, fie în cel al lui Ștefan Niculescu de la finalul secolului XX.

*

Așa cum s-a întâmplat cu alte cărți ale mele, și aceasta adună și dezvoltă teme care m-au preocupat ani de zile; decenii, în cazul de față. Am găsit răgazul să reflectez asupra volumului în ansamblu și să acopăr câteva pete albe la începutul anului 2024, în timpul unui stagiu de cercetare la Institutul de Studii Avansate al Universității din Durham. Acele trei luni au fost cruciale pentru a mă decide încotro să o apuc pentru finalizarea cărții; în egală măsură mi-au folosit discuțiile cu colegii de acolo și accesul la bogata bibliotecă universitară. Le mulțumesc în mod deosebit și cu multă căldură prietenilor mei,

muzicologii Patrick Zuk și Kevin Bartig, pentru conversațiile despre muzici sovietice și românești, pentru ideile și materialele pe care mi le-au oferit și pentru că m-au integrat în evenimentele amplei ASEES – Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies.

Recunoștința mea se îndreaptă apoi spre grupul de cercetare pe care l-am menționat în debutul acestei introduceri, coagulat ulterior și în urma unor burse oferite de Colegiul Noua Europă, unde Lelia Ciobotariu (directorul executiv) a susținut cu entuziasm și insistență (atunci când eu mă descurajam) ideile noastre. Îi voi numi pe Antigona Rădulescu, Florinela Popa și Costin Moisil, cu o mențiune specială pentru Nicolae Gheorghiuță, cel care ne-a angrenat pe toți în proiecte și conferințe internaționale desfășurate la Universitatea Națională de Muzică din București, determinându-ne astfel să producem texte și să le dezbatem. O conjunctură fastă ne-a adus aproape, în ultimul deceniu, un grup de tineri studenți, acum muzicologi de substanță, care ne-au însoțit în arhive, în biblioteci, în discuții. Am învățat unii de la alții și ne-am sprijinit reciproc cu materiale și idei.

Cartea este dedicată primului ei cititor, compozitor discipol al multora dintre cei menționați aici, care a trăit alături de mine vremuri comuniste și postcomuniste, mai tulburi și mai senine. Pentru noi, amândoi, bucuria supremă și implicit cheful de lucru vin de la cei doi tineri din familie, drept urmare le mulțumesc în final celor dragi, Ilincăi și lui Eugen.

Valentina Sandu-Dediu
Ianuarie 2025

I. Despre naționalisme muzicale

Ernest Renan, marele istoric și filozof francez din secolul al nouăsprezecelea, a scris cândva următoarele: „Înțelegerea greșită a istoriei face parte din formarea unei națiuni.“ [...] Cu alte cuvinte, ca să credem în lucrurile pe care ne închipuim că le reprezintă națiunea noastră, trebuie să ne păcălim constant, în fiecare zi, prin acte sau gânduri mici sau mari, în timp ce ne repetăm constant poveștile consolatoare de adormit copiii. Miturile superiorității rasiale și culturale. — Julian Barnes¹

Pentru a înțelege originile, semnificațiile diverse ale conceptului de naționalism, e necesar să privim înapoi pe firul istoriei muzicii, la stilurile muzicale naționale și la legătura lor cu conjuncturi social-politice. În încercările mai recente de definire a *naționalismului muzical*, menite să-i explice înfățișările trecute, cu accentul pus pe secolul XX, predomină cuvinte-cheie precum *identitate*, *tradiție*, *autenticitate*, *etnicitate*, *rasă*². Artele au simțit și reflectat puternic asemenea noțiuni în timpurile tulburi din Europa interbelică și postbelică a veacului trecut, când sentimentele naționaliste au fost manipulate în fel și chip.

S-a discutat mult despre trăsăturile muzicale locale, regionale, naționale, însă nu în conținutul lor propriu-zis descoperim naționalismul, ci în atitudinea acelor care le manevrează cu un anumit scop ideologic³. Iar dacă punctul de pornire rămâne națiunea, aceasta se dovedește a fi o entitate în schimbare, uneori volatilă, și nu o entitate politică (așa cum e statul), dat fiind că se construiește pe negocieri între comunități și autodefinirea lor lingvistică, etnică, religioasă, culturală, istorică. Națiunea nu se delimitează doar conform unor granițe geografice, ci rezultă din medierea între situația politică și