

## ISTORIE ȘI IDEOLOGIE MUZICALĂ: 1944-2000<sup>1</sup>

*Valentina Sandu-Dediu*

### I. IMPACTUL IDEOLOGIEI ASUPRA CREAȚIEI MUZICALE ÎNTRE 1944-1965

Istoria postbelică a însemnat – pentru multe țări din estul european – o ruptură brutală cu tradițiile perioadei anterioare (culturale, politice, sociale, economice) prin instaurarea regimului comunist cu sprijinul sovietic al Armatei Roșii. Ziua de 23 august 1944, când, din aliata Germaniei, România trece de partea adversarilor acesteia, va fi revendicată de comuniști drept declanșarea „revoluției antifasciste și antiimperialiste” și sărbătorită ulterior drept unul din cele mai importante evenimente naționale. Desigur că nu s-a știut efectiv, în România, decât după 1989 rolul Regelui Mihai și al altor factori politici în această întoarcere a armelor, impusă de interesele naționale, dar ea a reprezentat totodată pretextul pentru ca Uniunea Sovietică să intervină de acum înainte în conducerea destinului României.

Impactul evenimentelor politice asupra culturii va fi nu numai inevitabil, dar va genera acele trăsături particulare ce unesc – dincolo de deosebirile de limbă, tradiție populară, cultă, religioasă – manifestările culturale de după cortina de fier. Un român care citește romanele lui Milan Kundera va regăsi teme obsedante ale epocii cu un sentiment al situației trăite. Iar circumstanțele în care au scris muzică Dmitri Șostakovici sau Serghei Prokofiev se regăsesc în muzica românească de după 1948. Faptul că regimul comunist în România a avut accente mai violent-represive decât în țările vecine rămâne unul din motivele pentru care, însă, artiștii români au pătruns cu mai mare dificultate în mediile occidentale.

După 1945, prin noul sistem cultural impus de Moscova, formele artei, ale literaturii devin instrumente ale politicii de stat, prin coordonatele caracteristice<sup>2</sup>. Autonomia artei, formalismul sunt concepte-erezii, primejdioase pentru cel ce ar continua să le susțină, pentru că arta trebuie să servească acum creării „omului nou” (de pildă, să convingă țărani de a accepta cu entuziasm colectivizarea, să ilustreze necesitatea industrializării). Mesajul unei opere artistice trebuie să fie clar,

---

<sup>1</sup> Text preluat, cu unele modificări, din Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, București, Editura Muzicală, 2002.

<sup>2</sup> V. expunerea făcută de Eugen Simion în introducerea Colocviului Unesco 1997 - *Cultura în epoca totalitarismului* -, publicată în *Caiete critice* 1-4/ 1998. Referirile la literatură ale lui Eugen Simion sunt desigur valabile și pentru creația muzicală, de aceea rezum în continuare câteva din ideile sale.

mobilizator, tonic, accesibil maselor largi de oameni ai muncii, în conformitate cu doctrina realismului socialist, conform unei celebre lozinci a lui Stalin, potrivit căreia „scriitorii sunt ingineri ai sufletului omenesc”. Inventat la Moscova în 1932, de către Stalin și sprijinit temporar de Maxim Gorki, realismul socialist (un hibrid al metodei realismului clasic din secolul al XIX-lea cu ideologia revoluționară a proletariatului) va fi impus, amplu dezbătut, aplicat, lăudat oficial în țările comuniste din estul Europei, creând prozeliți și în Occident (Jean-Paul Sartre, Paul Eluard, Luigi Nono, Hans-Werner Henze). Lui i se va opune modernismul, avangarda, atitudini blamate drept decadente, antiumane, diversioniste. În consecință, maniheismul ideologic se va traduce prin veșnica opoziție între o artă burgheză (subordonată banului capitalist și ilustrând „putrefacția decadentei”) și alta proletară (umanistă, progresistă).

Nu numai că valori universale importante sunt interzise (de la Marcel Proust la Arnold Schönberg, de la James Joyce la Olivier Messiaen), eliminate din spațiul public, dar antiteza „decadent-realist socialist” contribuie etichetarea creației unor scriitori și artiști români. Astfel sunt demascați, incriminați, cenzurați, eventual judecați și închiși numeroși intelectuali români, mai cu seamă aceia care nu înțeleg a-și face autocritica sau a accepta diverse compromisuri.

Exemple concrete există și în rândurile compozitorilor români, poate mai puțin numeroase și mai puțin răsunătoare decât în literatura sau filosofia românească (unde disidența a fost mai accentuată), dat fiind și că a evita subtil linia oficial impusă era oarecum mai simplu în limbaj sonor. Prin natura ei însăși, abstractă, muzica oferea căi de evaziune de la realismul socialist care, deși suspecte uneori, nu puteau fi direct acuzate.

Contextul general al compoziției românești și atitudinea muzicienilor în momentul 1944 și după poate fi observat datorită datelor furnizate de Societatea Compozitorilor Români, devenită din 1949 Uniunea Compozitorilor din Republica Populară Română (după model sovietic), actuala Uniune a Compozitorilor și Muzicologilor din România.<sup>3</sup> Aici s-au întâlnit mereu compozitorii și teoreticienii români, în cenacluri, concerte, în ședințe de birouri specializate pe o anumită ramură (a muzicii de cameră și simfonice, a muzicii corale, a muzicii de fanfară, a muzicologiei), pentru a comenta, analiza, critica cele mai recente producții de gen. Trebuie menționat că – pe lângă perceperea drepturilor de autor, sarcină ce a revenit unei asociații separate de Uniune de-abia în anii '90 – scopul principal al acestei instituții rămâne promovarea noii creații muzicale românești. Aceasta va fi însă cenzurată de ideologia oficială, iar promovarea amintită s-a transformat nu o dată într-o pepinieră a cântecelor de mase slăvind Partidul comunist și pe conducătorii săi în primul rând.

---

<sup>3</sup> De mare valoare documentară pentru lucrarea de față rămâne ampla lucrare de istoriografie a lui Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920-1995)*, București, Editura Muzicală, 1995. Dedicată a 75 de ani de existență a instituției, cartea se bazează pe arhivele sale, pe diferite procese verbale, corespondențe, periodice ale vremii, monografii de compozitori, studii. Se conturează astfel – mai mult sau mai puțin subiectiv – devenirea în timp a unei uniuni de creație, personalitățile muzicale ce au condus-o, condițiile istorice, sociale, ideologice ce au influențat, prin intermediul acestui for, muzica modernă românească.

**1944-1954: Tranziții, consolidări și presiuni ideologice**

Momentul tranziției de după război reflectă schimbările tragice din structura societății românești. Dacă, până la terminarea războiului, la conducerea Societății Compozitorilor Români (S.C.R.) se aflaseră două personalități marcante precum George Enescu (președinte) și Constantin Brăiloiu (secretar), în contextul schimbărilor politice amândoi vor părăsi, definitiv, țara: Brăiloiu în 1944, când pleacă la Geneva unde va înființa *Arhivele Internaționale de Folclor*, iar Enescu în 1946, când călătorește în S.U.A., într-un turneu, după care se va stabili în Franța.

Încă de la sfârșitul anului 1944 încep să se constituie comisiile de epurație care urmăresc înlăturarea din toate domeniile (inclusiv cel muzical), din viața publică, a adversarilor politici, fie reprezentanți ai claselor exploatare, fie colaboraționiștii cu armatele naziste, foștii legionari sau simpatizanți cu aceștia. Începe o perioadă traversată de nedreptăți, de răzbunări personale, de acuze neîntemeiate și neverificate. Cum se manifestă aceste persecuții? Eventual prin suspendarea salariilor (de exemplu, compozitorul și dirijorul Ionel Perlea, plecat în străinătate, eliberat de armatele aliate dintr-un lagăr nazist, e suspendat din S.C.R. și, de altfel, nu se va mai întoarce în România), prin blocarea mijloacelor de existență, norme de îngrijire a spațiului de locuit (în apartamente sau case se introduc forțat numeroși chiriași, situație ce se va perpetua timp de decenii) sau chiar privarea de libertate. Din acest ultim punct de vedere, muzicienii au avut poate mai puțin de suferit decât literații sau filosofii români, dar există totuși cazuri: Dimitrie Cuclin (trimis la muncă silnică, la construirea Canalului Dunăre-Marea Neagră, pentru simpatiile sale legionare) și Harry Brauner (folclorist care, deși comunist, este arestat împreună cu soția sa, graficiana Lena Constante, ca făcând parte din gruparea lui Lucrețiu Pătrășcanu, devenită, spre sfârșitul anilor '40, dizidentă).

Perioada de tranziție între 1944-49 înseamnă, pentru compozitori, vremuri tulburi în care unii fac compromisuri, alții au o ascensiune fulgerătoare pe scara socială, iar alții își mențin pozițiile cu fermitate, fiind încet-încet înlăturați, acuzați sau chiar persecutați. Două cazuri extreme se remarcă: în primul rând cel al lui Matei Socor, evreu armean de origine, activist comunist în ilegalitate încă din anii '30, închis în lagăr (pentru convingerile sale antifasciste) în 1940 și eliberat în 1943, la intervenția conducerii S.C.R. (Enescu și mai ales Mihail Jora), care face demersuri la oficialitățile vremii pentru a salva de închisoare „un tânăr compozitor de mare talent”<sup>4</sup>. Într-adevăr, Matei Socor se plasase, în deceniile interbelice, în avangarda muzicală, prin interesul său pentru dodecafonism și pentru muzica lui Hindemith (studiase de altfel în Germania) și demonstrase aptitudini componistice apreciate de colegi. După 1944, ascensiunea sa politică este spectaculoasă, va deține funcții de conducere importante în Radiodifuziune, va fi președinte al Uniunii Compozitorilor (din 1949), iar muzica pe care o va scrie de-acum încolo se va încadra cu strictete, cu puterea exemplului, în granițele realismului socialist. Interesantă este evoluția sa componistică târzie, din anii '70, când, departe de a mai fi angrenat în funcții politice de către regimul lui Nicolae Ceaușescu, își redescoperă oarecum trecutul estetic, revenind la o modernitate a cromatismului, a structurilor evaluate. O

<sup>4</sup> Grigore Constantinescu, *Matei Socor*, București, Editura Muzicală, 1983, p. 61.

posibilă comparație a evoluției postbelice a lui Matei Socor cu cea a lui Hanns Eisler va trasa aceeași linie, de la dodecafonia avangardistă la tonalul angajat politic: „Pentru Hanns Eisler, activitatea în Republica Democrată Germană însemna o renunțare benevolă la orice estetică a ‘modernului’ pe care o promovase în exil, datorită reapropierii de profesorul său Schönberg.”<sup>5</sup>

Celălalt caz este al lui Mihail Jora, cel mai proeminent compozitor interbelic alături de Enescu și de Paul Constantinescu. Jora devine din 1944, până în 1949, vicepreședinte al S.C.R. (în urma plecării lui Brăiloiu), președinte rămânând doar onorific George Enescu. În această calitate, va menține pe cât posibil independența instituției față de conducerea de partid. Atitudinea sa fermă îl va transforma într-o țintă a oficialităților ca „decadent” și „reacționar”, a presei ce-l acuză de „formalism” în creație; treptat, va fi înlăturat din conducerea Uniunii, a Academiei Regale de Muzică al cărui Rector era<sup>6</sup>, va fi marginalizat, lăsat o vreme fără mijloace de existență, izolat, apoi din nou, treptat, reabilitat.

Desigur că se mai pot oferi multiple exemple de atitudini moral-estetice, fie ale compozitorilor deja consacrați, fie ale tinerilor a căror afirmare, în acești ani, este condiționată de apartenența politică și de studiile completate în Uniunea Sovietică în anii '50: compozitorii Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Dumitru Bughici, Tiberiu Olah sau muzicologii Octavian Lazăr Cosma și George Bălan.

Există așadar poziția consecventă a unui Constantin Silvestri, și el țintă a atacurilor de formalism, datorită muzicii sale puternic cromatizate, stilului său caracteristic neoclasic (din 1938-1944), unde armonia disonantă, dificil de definit, are asprimi independente de melodie, cu o funcție de suport neutru. Silvestri va evita după 1944 să compună în linia oficială, a unui folclorism facil, și este tolerat în viața muzicală românească mai cu seamă datorită calității sale dirijorale, fiind o personalitate imposibil de trecut cu vederea sau de marginalizat. Cu toate acestea, persecuțiile îl vor împinge, în deceniul al 7-lea, să aleagă exilul, stabilindu-se în Anglia.

Există apoi cazul de compromis moderat al unui Mihail Andricu care, scriind și înainte de 1944 muzică într-un stil clasic-folcloric, își poate păstra fără schimbări esențiale stilul. El va funcționa ca vicepreședinte al lui Matei Socor (fără puteri decizionale, totuși, doar onorific) și va ceda presiunii politice, scriind diverse piese ocazionale (*Cantata pentru Stalin*, bunăoară). Mai târziu, în 1959, va fi exclus din Uniune pe motive politice (una dintre acuze era că îi admiră pe occidentali), lucrările îi vor fi interzise, va rămâne fără mijloace de existență. Motivul real era de fapt deschiderea spre modernitatea occidentală a lui Andricu și generozitatea sa față de tinerii compozitori ai deceniilor 6-7, cărora le pune la dispoziție partituri și înregistrări cu muzici interzise.

Există și poziția de integrare în politica comunistă a lui Alfred Mendelsohn care, inițial influențat de studiile sale vieneze în experimentarea politonalului sau chiar a muzicii dodecafonică,

<sup>5</sup> Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, „Neues Handbuch der Musikwissenschaft”, hg. von Carl Dahlhaus, Band 7, Laaber, Laaber Verlag, 1984, p.288.

<sup>6</sup> Este caracteristic gestul lui Jora din 1948, care, ca Rector al Academiei de Muzică, a cerut să se păstreze un minut de reculegere pentru abolirea monarhiei !

va deveni din 1947 un prolific cronicar al evenimentelor contemporane. Adică va cânta conducătorii comuniști (în cantata *Glasul lui Lenin*), sau va cita în simfoniile sale cântecul de mase, semnificând elanul constructiv al oamenilor muncii.

Asupra întregii S.C.R. încep presiunile politice, accentuate în 1945-46, când oameni din afara instituției, însă cu funcții importante în Partidul comunist, vin să controleze și să dicteze activitatea acesteia, forțând afilierea sa la Uniunea Sindicatelor de Artiști, Scriitori, Ziariști, apoi la Confederația Generală a Muncii, în scopul „înfrățirii dintre muncitori și intelectuali”<sup>7</sup>. Toate acestea nu sunt decât trepte inevitabile spre subordonarea politică. Momentul legalizării amestecului partidului comunist în domeniul artistic nu va întârzia: pe 18 iulie 1947 apare *Legea privind organizarea Teatrelor, Operelor și Filarmonicilor de Stat și pentru regimul spectacolelor publice*; prin ea se instituționalizează forul de control asupra vieții artistice, numit Consiliul superior al literaturii dramatice și creației muzicale. În același an, în octombrie, Congresul Uniunii Sindicatelor proclamă realismul socialist ca metodă unică de creație: „nu poate exista o cultură mare, o artă valabilă, decât dacă se întemeiază pe o ideologie progresistă”<sup>8</sup>. În consecință, S.C.R. va iniția dezbateri privind muzica drept o armă ideologică ce contribuie la educarea maselor; discuțiile vor atinge absurdul atunci când se va încerca stabilirea criteriilor după care o muzică este progresistă sau decadentă (de pildă: înclinația spre tristețe conduce la decadentism). Oricum, nu se concepe creație muzicală în afara liniei ideologice, iar cine susține că nu face politică greșește.

Urmează *Rezoluția din 10 februarie 1948, a Comitetului Central al Partidului Comunist al URSS în problemele muzicii*, larg dezbătută în presa românească, în ședințele S.C.R.: se susține teoria simplificării muzicii, rolul partidului sovietic fiind comparat cu cel al bisericii din epoca înfloririi contrapunctului vocal renesanțist (!), prin împotrivirea față de abuzurile de tehnicitate, față de elitism, spre o muzică pe înțelesul tuturor.<sup>9</sup> Drept urmare, compozitorii nu numai că trebuie să învețe, ci și să se dezvețe de multe tehnici adoptate înainte de 23 august 1944.

Rezoluția sovietică va constitui punctul central al ofensivei ideologice asupra compozitorilor români, ce culminează pe parcursul anului 1949. Atacurile asupra lui Mihail Jora se intensifică, artistul retrăgându-se treptat, forțat de împrejurări, din viața publică și parcurgând momente extrem de dificile în a-și câștiga existența. Articole din presa de partid califică drept „dușmănoasă” atitudinea lui Jora ce împiedică „progresul”, observând cum „cursa atonalității, a combinațiilor de sunete cu efecte stridente, a disonanțelor stă încă la pândă pe la colțurile imaginației unor muzicieni”.<sup>10</sup> Creația lui Mihail Jora nu poate fi decât „profund reacționară, (...) în preferința manifestată agresiv pentru poezia descompusă, apologetică a pornografiei și a sinuciderii drept sursă de inspirație pentru lieduri”.<sup>11</sup> Sunt blamate de asemenea „școala burgheză antimelodică” a unui Silvestri și, în bloc, „fascismul” muzicienilor români din diaspora, în deplin contrast cu linia realismului socialist

<sup>7</sup> Cosma, p.137-138.

<sup>8</sup> Citat de Cosma, p.153.

<sup>9</sup> Cosma, p.163.

<sup>10</sup> Cosma, p.178.

<sup>11</sup> Cosma, p.184.

exprimată în melodiile tonale simpliste ale cântecelor de masă sau ale lucrărilor vocal-simfonice semnate pe atunci de Matei Socor, de Alfred Mendelsohn, de Hilda Jerea. Partiturile dorite, comandate de noua ideologie, vor primi un suport financiar remarcabil prin înființarea Fondului muzical, susținut de guvern, care oferea condiții favorabile creației prin sistemul de comenzi, achiziții, ajutoare, pensii, locuri de odihnă. Manevrarea compozitorilor devine astfel mai mult decât transparentă: bunăoară cu două săptămâni înaintea Adunării generale a compozitorilor din 1949 (ce va aduce schimbări importante în structura societății), acest Fond muzical oferă comenzi generoase unor proiecte componistice (unele din ele rămase nefinalizate).

În fine, toate evenimentele tulburi din viața muzicală românească din cei câțiva ani de după război converg spre modificări radicale ale cadrului organizatoric al creației, către instaurarea definitivă a directivelor ideologice. Adunarea generală a compozitorilor este desigur manipulată politic, de la diferențierea tipurilor de invitații de participare (cu sau fără drept de vot) și până la impunerea noii conduceri, reformularea pe baze sovietice a societății ce devine Uniunea Compozitorilor din Republica Populară Română.

Dacă insistăm aici atât asupra acestor transformări din viața Uniunii, este pentru că nu a existat practic în România compoziție în afara acestui organism: chiar și compozitori nemembri sau studenți la compoziție, în momentul când erau incluși în vreun program de concert, trebuiau să-și prezinte lucrarea respectivă birourilor de creație de la Uniune, pentru a obține cel puțin calificativul „bun de difuzat”, altfel piesa era interzisă. Astfel, mascată sub aparența controlului profesional, cenzura ideologică era permanent prezentă, de unde și interesul oficialităților de a deține persoane obediente în conducerea Uniunilor de creație.

Poziția publică, rapoartele și discursurile celui ce devine între 1949-54 președinte al compozitorilor – Matei Socor – trasează liniile ideologice ale muzicii românești. Opoziția față de muzica occidentală, ca expresie a decadenței, înseamnă în primul rând criticarea schönbergienilor: „Atonalismul este formalist și neagă melodia, neagă natura, neagă sufletul omenesc și propune combinații de sunete arbitrare, mecanice și cacofonice”<sup>12</sup>, *Erwartung* propagă pesimismul, *Sprechgesang* este o declamație isterică de lunatic, iar, pe de altă parte, Hindemith și Messiaen propovăduiesc misticismul. Desigur, la polul opus, este lăudată cultura socialistă (cu citatul din Maxim Gorki despre scriitori – „ingineri ai sufletelor”), principiile lui A.A.Jdanov din *Rezoluția sovietică în probleme de muzică*. Tradiția muzicală românească este privită din perspectivă deformată, cu aprecieri supradimensionate la adresa unui compozitor romantic precum Ciprian Porumbescu (pentru „legătura cu masele populare”), pe când alți compozitori români sunt criticați deoarece se formaseră greșit la școlile decadente ale apusului (franceze, germane), inclusiv Socor ce-și face astfel autocritica. Manifestările cosmopolite, academice, formaliste se observă în creația interbelicilor care, în loc să illustreze muzical marile figuri ale istoriei românilor, își aleg subiecte mitologic-exotice. În consecință, este încurajată orientarea spre folclor, însă doar într-un conținut nou, socialist, accesibil, și nicidecum în spiritul lozincii burgheze „artă pentru artă”.

---

<sup>12</sup> Cosma, p.193.

Cum se vor pune în practică toate aceste linii ideologice? Prin cenzura operată de comisiile Uniunii, de triere a creației muzicale și muzicologice, favorizând simplismul sinonim cu accesibilitatea, decorativul, eclecticismul, folclorismul; prin încurajarea (îndeosebi financiară) a imnurilor dedicate partidului, lui Stalin, Lenin sau (în mai mică măsură) conducătorului român, Gheorghe Gheorghiu-Dej; prin verificarea membrilor Uniunii – a dosarului de cadre al fiecăruia: proveniența socială, trecutul politic, atitudinea față de regimul comunist; prin omiterea de pe listele cu membri a tuturor compozitorilor români care trăiau în străinătate (inclusiv a lui Enescu).

Ascensiunea politică și mandatul de președinte al lui Socor coincid cu perioada stalinistă: Stalin moare în 1953, iar în 1954 Matei Socor este înlocuit din conducerea Uniunii. Câteva coordonate caracterizează existența compozitorilor români în acești ani, în principal consolidarea ideologiei proletcultiste și insistența asupra muzicii angajate politic. Bunăoară, în 1952, după modelul Rezoluției sovietice, Matei Socor elaborează una autohtonă, un fel de Constituție a Uniunii Compozitorilor ce va trebui prelucrată în toate instituțiile muzicale, inclusiv cele de învățământ și cele radiofonice, ca o aplicare fidelă a principiilor generale ale esteticii marxist-leniniste. Documentul semnat de Socor – *Despre dezvoltarea muzicii în Republica Populară Română* – conține explicarea și implementarea metodei realismului socialist, indicația de a se aborda cu prioritate muzica cu program (dându-se exemple de reușite în domeniul cântecelor de masă, despre partid, patrie, republică, muncă, pace); este criticată cu asprime ideologia imperialistă ce deformează folclorul (acesta trebuind armonizat accesibil, folosit în forme rapsodice, eventual), se dau exemple negative de concepții estetice influențate de curente occidentale (nici impresionismul nu este acceptat, dat fiind că „neagă muzicii caracterul de factor al dezvoltării”<sup>13</sup>), precum cele ale lui Jora și Silvestri în primul rând, dar și Rogalski, Toduță, Paul Constantinescu sau Andricu. Acuzele de cosmopolitism, formalism, impresionism, atonalism, naționalism, misticism se bazează de fapt pe termeni deloc clar definiți: de pildă, Silvestri este calificat drept compozitor atonal, ceea ce nu corespunde deloc armoniei sale, e adevărat, intens cromatică, dar cu un suport funcțional, modal.

De remarcat sunt obsesivele discuții în jurul muzicii programatice, aceasta fiind practic singurul gen muzical ușor de controlat ideologic. De aceea, linia oficială promovează creațiile cu program, cu titluri care să reflecte „realitatea omului nou”. Pe de altă parte, declarația lui Silvestri cu privire la caracterul abstract al muzicii – „Să nu cerem (...) muzicii precizie, să nu căutăm în această artă imagini bine conturate ale vieții, așa cum literatura sau plastica, de pildă, ne pot da”<sup>14</sup> – devine semnificativă, de acum încolo, pentru generații de compozitori care vor putea evita cenzura punând titluri mulțumitoare (să zicem, Cantată pentru pace) unor piese în interiorul cărora puteau de fapt să experimenteze tehnici de avangardă.

Un alt aspect al acestor ani îl reprezintă buna reprezentare a creației românești în programele de concert din țară, din repertoriul celor aproximativ 20 de orchestre simfonice și Filarmonici. Acestea aveau obligația (păstrată până în 1989) să includă în programe muzică românească, mai cu

<sup>13</sup> Socor, citat de Cosma, p.237.

<sup>14</sup> Citat de Cosma, p.211.

seamă din contemporaneitate. Se înființează și un festival – *Săptămâna muzicii românești* (în 1951) – unde predomină lucrări politizate, și la care sunt invitați muzicieni doar din țările democrației populare (U.R.S.S., China, Ungaria, Cehoslovacia, Bulgaria, R.D.G., Polonia). Un aspect interesant legat de acest eveniment este reevaluarea atitudinii oficialităților față de George Enescu, invitat ca președinte de onoare al *Săptămânii*, compozitorul refuzând să vină printr-o scrisoare elegantă, ce invocă starea sănătății sale.

Cum s-a manifestat de fapt atitudinea față de Enescu în această perioadă? După plecarea sa în străinătate, în 1946, rămâne președinte onorific al S.C.R., se află încă în centrul atenției, ziarele îi urmăresc cu mândrie patriotică turneele, reproduc cronici despre succesele sale. Maria Cantacuzino, soția lui Enescu, donează Ministerului Artelor vila *Luminiș* de la Sinaia (de voie, de nevoie, dat fiind că nu se admitea decât deținerea unei singure locuințe în țară). Treptat însă, prin 1949, reprezentanții ideologiei oficiale încep să-l minimalizeze pe Enescu, reproșându-i superficialul său contact cu masele; practic, doar puține lucrări ale sale ar avea spirit folcloric. Adică, după promițătorul început cu *Rapsodiile române*, compozitorul „se rupe de viață și de sursa minunată de inspirație care este poporul și se lasă copleșit de putregaiul muzical al apusului”.<sup>15</sup> Enescu va fi omis, nu exclus oficial, de pe listele de membri ai Uniunii, alături de alți muzicieni stabiliți în străinătate, aceasta însemnând că, pentru o scurtă perioadă, nu va mai fi prezent în viața muzicală românească; de-abia în 1954 Enescu va reapare în documente ca membru al Uniunii.

### ***1954-1965: Ascensiunea unei noi generații componistice***

Sfârșitul perioadei staliniste în cultura română înseamnă doar încheierea unei etape violente și agresive de presiune ideologică. Acum, după 1954, structura comunistă a societății românești e bine consolidată, și se vor observa, pe parcursul deceniilor următoare, momente de liberalizare amăgitoare, alternând cu strângeri ale șurubului. În ansamblu, totalitarismul comunist se manifestă, în România, cu o severitate sporită față de alte țări de după cortina de fier. În Polonia, de pildă, a fost posibilă și permisă înființarea unui festival prestigios, internațional, precum *Toamna varșoviană* în 1957, proiectând compozitori polonezi în atenția Europei muzicale de avangardă, pe când compozitorilor români nu li s-a permis o vreme participarea la acest festival, cu toate că era organizat în blocul estic.

Deși conducerea Uniunii Compozitorilor și organizarea internă a acesteia se schimbă, din 1954 până în 1977 fiind președinte Ion Dumitrescu, fondul politic, substratul ideologic rămân inevitabil aceleași. Încep să apară diverse nuanțe critice față de documentele politice acceptate până acum fără rezerve, iar Socor însuși ajunge să fie dat ca exemplu negativ de compozitor, din cauza „simplismului, a academismului dăunător”.<sup>16</sup> De asemenea, va fi atacată în presă rezoluția jdanovistă formulată de Socor și atitudinea sa de conducător al instituției. Pe de altă parte, se observă diferite reparații morale: Mihail Jora fusese încă din 1953 reinclus în Uniune, dar acum va fi din ce în ce mai

---

<sup>15</sup> Cosma, p.184.

<sup>16</sup> Zeno Vancea, citat de Cosma, p.269.



activ în manifestările muzicale ale acesteia, de asemenea compozitori stabiliți în străinătate sunt acum reprimiți ca membri (Enescu, Marcel Mihalovici, Stan Golestan). Iată efecte ale unei aparente democratizări, vizibilă de altfel în întreaga societate românească după moartea lui Stalin, când acesta și cultul personalității sale încep a fi dezapropați.

Este binecunoscut deja fenomenul ciclurilor comuniste, unde fiecare nou conducător instalat îl critică pe cel anterior, iar cei aflați la putere (sau în grațiile puterii) vor cade în dizgrație odată cu protectorul lor. În România, așa ceva se va întâmpla vădit în 1965, când regimul Ceaușescu va apărea drept liberalizator în comparație cu acela al lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, aspru blamat. Iluzia nu va dura însă prea mult.

Deocamdată, în 1954, se simte un suflu al schimbării în viața compozitorilor, prin înlocuirea lui Socor de la conducerea Uniunii cu Ion Dumitrescu. Acesta se demonstrează a fi un bun organizator al instituției și corespunde unei alte politici comuniste, cea de a promova în funcții de răspundere persoane care nu sunt membri de partid. Exemple ale realizărilor sale în plan administrativ (favorizate în primul rând de conjunctura politică, în permanentă și surprinzătoare schimbare) sunt: mutarea Uniunii în noul sediu din Palatul Cantacuzino (donat de Enescu Ministerului Culturii), alături de Muzeul *George Enescu* (1956); reglementarea legală și aplicarea *Decretului asupra dreptului de autor* (nr.321/ 1956), după normele internaționale și model comunist, cu efect benefic asupra situației financiare a compozitorilor<sup>17</sup>; înființarea Editurii Muzicale a Uniunii (1957), cu scopul de a asigura tipărirea creației din toate genurile muzicale și muzicologice, desigur doar lucrări recomandate de birourile secțiilor respective.

Discursurile lui Ion Dumitrescu de proaspăt conducător al compozitorilor, mai nuanțate decât cele ale lui Matei Socor, păstrează însă același fundal ideologic, susținut cumva și de convingerile estetice personale ale sale (de compozitor tradiționalist, adept al formelor clasico-romantice, și al unui limbaj tonal colorat cu elemente folclorice românești):

Muzicienii noștri înțeleg tot mai adânc esența artei naționale cu adevărat avansată, străină de șovinism, de etnografismul exterior, de cosmopolitismul depersonalizator, de disprețul față de cultura altor popoare, de experimentele formale, de căutarea extravaganțelor care ascund sursa de inspirație, care arată lipsa adevăratei măiestrii.<sup>18</sup>

Nu este de mirare, cunoscându-i aceste convingeri, că la sfârșitul anilor '50 va intra în conflict cu o parte a tinerei generații de compozitori interesați în primul rând de muzica nouă a secolului 20, altfel spus de modernitate, de avangardă, de înnoirile profunde la nivelul gândirii și limbajului muzical. Începând cu anul 1952 și până la sfârșitul deceniului devin membri ai Uniunii Compozitorilor: Cornel Țăranu (\* 1934), Myriam Marbe (1931-1997), Pascal Bentoiu (1927-2016),

<sup>17</sup> Câțiva compozitori importanți au putut trăi – în anii '50-'60 – exclusiv din drepturile de autor, din veniturile de la *Uniune*, și nu este vorba doar de cei ce scriau „muzică patriotică”, coruri sau cantate, ci și de unii muzicieni care nu au făcut concesii ideologice.

<sup>18</sup> Cosma, p.292.

Doru Popovici (\*1932), Tiberiu Olah (1928-2002), Aurel Stroe (1932-2008), Wilhelm Georg Berger (1929-1992), Dumitru Capoianu (1929-2012), Nicolae Beloiu (1927-2003), Dan Constantinescu (1931-1993), Ștefan Niculescu (1927-2008), Adrian Rațiu (1928-2005). Theodor Grigoriu (1926-2014) era deja membru al instituției din 1945, iar Anatol Vieru (1926-1998) din 1947.

Nu ar fi corectă o generalizare schematică a opțiunilor estetice care-i ghidează: unii vor păstra o mai evidentă linie de continuitate cu tradiția clasic-romantică, alții vor fi preocupați mai degrabă de inovație (pe atunci echivalentă cu dodecafonismul celei de-a doua școli vieneze), rezultând din ambele atitudini partituri valoroase. Deocamdată trebuie observat contextul în care muzica cromatică ce ar putea sugera dodecafonismul școlii a doua vieneze este oficial interzisă de conducerea Uniunii. Iată ce relatează Ștefan Niculescu despre poziția comisiei de muzică simfonică și de cameră, care hotăra difuzarea și retribuirea lucrărilor prezentate de membri în aceste genuri:

Erau, în general, respinse cu vehemență lucrările în care se găseau „urme” ale sistemului dodecafonic clasic, singurul cunoscut întrucâtva de comisie. Pentru stabilirea unui asemenea „păcat de moarte”, comisia număra simplist sunetele cromatice dintr-o linie melodică și dacă rezultatul era 12, partitura era stigmatizată cu grava acuzație de formalism. Nu se știa încă diferența dintre dodecafonie și serialism, cei doi termeni desemnând, pentru mulți, aceeași realitate.<sup>19</sup>

Pentru a înțelege importanța comisiilor Uniunii, trebuie descris, succint, modul în care au funcționat în acele decenii. În 1954, Ion Dumitrescu restructurase secțiile, grupându-le pe „muzică simfonică și de cameră”, „muzică ușoară”<sup>20</sup> și de mase”, „muzicologie”, fiecare având comisii de conducere, alcătuite în principal din muzicieni de prestigiu, cu realizări în domeniul respectiv, dar în majoritate reprezentanți ai generațiilor mai în vârstă. Procedura – de exemplu în cazul comisiei de muzică simfonică și de cameră (cea mai importantă la nivelul schimbărilor de limbaj, unde erau comentate de asemenea și lucrări în genul operei) – era următoarea:

Odată prezentată, o partitură se încredința unuia sau mai multor membri ai comisiei, pentru referate, apoi se asculta la pian sau pe bandă, după care se discuta în cadrul (...) comisiei, până se ajungea la o apreciere care se consemna în registrul de procese verbale, cu recomandarea de difuzare, tipar și achiziție, în cazurile cele mai fericite, nefiind deloc obligatorii acestea sau toate trei.<sup>21</sup>

Așadar, cenzura, fie ea doar estetică, nu și politică, putea fi operată la nivel financiar, lucrările tinerilor compozitori nefiind respinse de comisie, dar încadrate – la capitolul „achiziție” – în tarifele

<sup>19</sup> În Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, București, Editura Muzicală, 1991, p.41.

<sup>20</sup> Trebuie observată implicarea ideologică și în genurile de divertisment, așa-zisa muzică ușoară fiind și ea parțial tributară realismului socialist, iar jazz-ul fiind obstrucționat.

<sup>21</sup> Cosma, p.325.

minime. În cazul secției corale (ulterior, muzica ușoară se va desprinde de cea „de mase”, devenită, printr-un termen generic, corală), pe de altă parte, obligația de a scrie cântece patriotice pentru diverse ocazii oficiale unește compozitorii de aici prin aceleași preocupări. Desigur, genul coral românesc nu se va restrânge nicidecum la cântecul patriotic de circumstanță, vor exista și creatori ce vor inova cu talent limbajul coral; nu vom cita aici decât doi creatori de stil – prin sinteze importante în domeniul prelucrării folclorice: pe Alexandru Pașcanu (1920-1989) și pe Radu Paladi (1927-2013), compozitori specializați dacă nu exclusiv, oricum în mare parte pe lucrări corale.

În general, rolul comisiilor va fi acela de triere, de ierarhizare mai mult sau mai puțin subiectivă a partiturilor românești, dar și acela de dezbatere estetică. Deocamdată (îndeosebi până în anii '60), se observă din caietele de referate păstrate în cadrul acestor secții o rezistență clară a conducerii Uniunii la entuziasmul tinerilor față de dodecafonism.

Nu trebuie înțeles acest conflict numai drept o expresie a raportului dintre generații, pentru că au existat muzicieni care au sprijinit deschiderea spre avangardă a tinerilor, ca Mihail Andricu, în casa căruia se asculta muzica „decadentă” și „formalistă” a apusului Europei, inexistentă în cursurile oficiale de la Conservator. Iată unul din motivele pentru care Andricu este exclus din Uniune (1959-1962), în urma unei ședințe care „demască” o „jalnică epavă a trecutului”. Partidul comunist instrumentează această ședință, pentru a da un exemplu de intimidare compozitorilor, iar muncitori, ziariști, alți „intelectuali”, fără a-l cunoaște pe Andricu, acuză „abaterile sale foarte grave de la morala cetățenească și profesională”.<sup>22</sup>

Pe de altă parte, un creator și profesor ca Mihail Jora, chiar dacă nu era întotdeauna de acord cu experimentele tinerilor, aprecia noutatea în partituri (fie ele și dodecafonice) unde observa o bună temeinicie a scriiturii (la elevul său Dan Constantinescu, bunăoară). Iar afirmațiile publice din anii '50 ale unui alt profesor de compoziție, Leon Klepper, dezvăluie echilibrul poziției sale:

Unii spun că nu ar fi bine ca toți compozitorii să cultive același stil, același fel de armonizare, pe drept cuvânt: n-am recunoaște personalitatea compozitorului. Cealaltă extremă este că, dacă diversitatea ar fi atât de mare, n-ar mai exista o școală românească. Adevărul stă la mijloc și stabilirea limitei este o chestiune de bun-simț.<sup>23</sup>

Tot Klepper, întors în 1957 de la *Toamna varșoviană* unde participase doar ca spectator, se întreabă (retoric, probabil) cum de muzica românească nu era reprezentată acolo fie prin pagini ale clasicilor moderni precum Enescu, Silvestri, Paul Constantinescu, fie prin partituri ale tinerilor.

Discuțiile din jurul conceptului de „școală națională” devin, în presa muzicală de după 1954, mai deschise și mai nuanțate, fără a avea însă un rol hotărâtor în schimbarea atitudinii ideologice oficiale. Unii dintre cei care promovaseră înainte cu hotărâre (chiar cu agresivitate) principiile realismului socialist adoptă acum o optică diversificată. Este cazul lui George Bălan, estetician care

---

<sup>22</sup> Cosma, p.329.

<sup>23</sup> Cosma, p.274.

teoretizează necesitatea trecerii de la rapsodism (văzut ca etapa copilăriei unei mari culturi, cu necesarele clișee ale prelucrărilor melodice populare) la simfonism. Ceva mai târziu (1957), într-o polemică publicată, cu un compozitor academist, Nicolae Buicliu (1906-1974), pe a cărui Simfonie „a Republicii” (exponentă a realismului socialist) o criticase, Bălan va scrie:

Titlurile, singure, nu pot da înțelesul imaginilor muzicale. Acest adevăr este limpede și elementar pentru cei mai mulți... Îmi amintesc cum obișnuiam noi în trecut a aprecia în această privință orientarea muzicii românești. Se lua de pildă planul de creație al Uniunii Compozitorilor și se trecea rapid în revistă... Cutare scrie o simfonie – muzică abstractă! Cutare va compune un cvartet – ce fugă de realitate! A, iată un poem simfonic despre electrificarea satelor – în sfârșit muzică cu temă actuală. Ca și cum caracterul actual al compoziției stă în declarațiile verbale exterioare muzicii.<sup>24</sup>

Autorul citat va continua să argumenteze pledoaria sa în sprijinul muzicii moderne, noi și contemporane, cu exemple din Alban Berg, Dmitri Șostakoviți, Igor Stravinski sau cu partituri ale tinerilor compozitori români.

Anul 1957 reprezintă începutul afirmării noii orientări estetice promovate de tineri, cu semnale venind de la doi absolvenți ai Conservatorului din Moscova, Anatol Vieru cu *Concertul pentru orchestră*, și Tiberiu Olah cu *Cantata pentru cor de femei, două flaute, instrumente de coarde, percuție, pe versuri populare ceangăiești*. Este interesant de remarcat că, pentru aceștia doi, studiile în Uniunea Sovietică nu s-au finalizat nicidecum prin ideologizare, îndoctrinare comunistă, ci prin însușirea unor tehnici solide de compoziție (pentru care școala moscovită era renumită) la clasa unui Aram Hacıaturian sau Evgheni Messner.

Timp de câțiva ani, numele lor, alături de cele ale lui Ștefan Niculescu, Myriam Marbe, Dan Constantinescu, Aurel Stroe, Doru Popoviți, Adrian Rațiu, clujeanul Cornel Țăranu vor alcătui un grup compact, unitar, traversat de aceleași interese pentru muzica nouă. Majoritatea se revendică de la modernitatea lui George Enescu din ultima lucrare: la un an după moartea sa, în 1956, Silvestri dirijase prima audiție a *Simfoniei de cameră*, văzută de unii compozitori mai conservatori drept o desprindere de muzica națională (datorită laturii sale cromatice), drept o cale ce nu ar trebui luată ca model de tânăra generație. Alte surse studiate cu pasiune sunt muzica lui Bartók, școala a doua vieneză, muzica lui Paul Hindemith, Olivier Messiaen, Igor Stravinski (în măsura în care este posibil contactul cu partiturile acestora, dificil de procurat).

Există în interiorul acestui tânăr grup o solidaritate pe care nu o vom mai întâlni la nici o altă generație a muzicii românești: sunt prezenți la toate audițiile lucrărilor vreunui coleg, pe care le discută apoi ore întregi, participă cu opinii unitare la cenaclurile Uniunii (unde se prezenta în mare parte muzică românească, dar prin 1958 încep să fie auzite și câteva partituri moderne importante, de Berg, Stravinski, Prokofiev), experimentează serialismul în formule inedite, în care membrii biroului

<sup>24</sup> Citat de Cosma, p.304-305. Lăsat o vreme să-și expună teoriile, George Bălan va fi acuzat de modernism și trimis la Moscova în 1957, pentru un doctorat de estetică marxist-leninistă.

de muzică simfonică să nu poată număra primele 12 sunete cromatice din partitură. Interesantă este plasarea tipului de serialism practicat de ei în contextul mondial: poate fi mai degrabă comparat cu ceea ce întreprindea Milton Babbitt în S.U.A., decât cu serialismul integral al unui Boulez sau Stockhausen din muzica europeană, bineînțeles ca o manifestare de *Zeitgeist* și nu ca o imitare a curentelor contemporane din lume, practic prea puțin cunoscute în România. Desigur că, aici, acești tineri sunt doar sporadic programați în viața de concert, sunt în schimb încurajați să-și consolideze raportul cu doctrina realismului socialist, devenită acum ceva mai liberală, adică implicând o mai mare varietate de forme de realizare a conținutului umanist-socialist.

Trebuie însă subliniat faptul că toată această grupare nu reprezintă *global* o generație: alți compozitori de aceeași vârstă preferă o linie diferită, aceea post-enesciană, în sensul unei moderații între vechi și nou, al echilibrului între tradiția simfonică universală (mai cu seamă franceză) și principii ale folclorului românesc. Este vorba de alt grup de compozitori (apreciat mai favorabil de conducerea Uniunii din acea epocă, de Ion Dumitrescu Îndeosebi) – Pascal Bentoiu, Wilhelm Georg Berger, Nicolae Beloiu, Theodor Grigoriu, Dumitru Capoianu – care vor promova cu consecvență atitudinea unui *modern moderat*. Observăm așadar și în muzica românească atitudinile ce caracterizează în acei ani muzica universală:

Din punctul de vedere al istoriei muzicii, „modernul” s-a manifestat după mijlocul secolului (20, n.n.) cu prioritate în acel sens „radical” pe care, mai ales în evoluția compoziției seriale, l-a fundamentat ca pe o critică a tradiției devenită tradiție a Muzicii Noi. Totuși, „modernul” a continuat și în acel sens (fără precizie terminologică) al unui „modern moderat”, accesibil unui public mai larg și care a constituit partea principală a muzicii contemporane inclusă în repertoriile instituțiilor de concert și de operă.<sup>25</sup>

O precizare se impune aici: primul grup citat, acela al „modernului radical”, va genera mai degrabă urmași decât acesta, al „modernului moderat”, fie pentru că următoarele tinere generații vor fi permanent atrase de experiment, de nou, fie pentru că ele vor trece pe la clasele de compoziție din Conservator ale unui Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Dan Constantinescu, Myriam Marbe, profesori timp de decenii ai catedrei de compoziție din București, sau pe la cea condusă de Cornel Țăranu la Cluj.

Tehnicile de compoziție nu puteau fi controlate de Partidul comunist, dar aceasta nu înseamnă că ofensiva ideologică nu are accente, din când în când: în 1958 începe să se cristalizeze conceptul de „revoluție culturală”, prin intensificarea relațiilor intelectualilor cu „oamenii muncii”. Compozitorii sunt trimiși în diverse vizite de documentare, în anchete prin fabrici sau diverse alte colectivități, în stagii de „culturalizare” pe la sate, sunt solicitați pentru a îndruma formații de amatori (toate acestea în egală măsură inutile și absurde). Se va scrie o literatură muzicală „patriotică”, exclusiv corală, obligatorie în planurile și „șantierele de creație” ale Uniunii Compozitorilor, delimitată pe categorii

---

<sup>25</sup> Danuser, p.291-292.

de interpreți, bunăoară: copii pionieri, muncitori, țărani. Tot în 1958, Comitetul Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice adoptă o altă rezoluție în problemele muzicii, decretând-o nulă pe cea jdanovistă. Drept consecință, și Uniunea Compozitorilor din România va critica Rezoluția lui Socor din 1953. De altminteri, dezbaterile ideologice vor continua, în interiorul Uniunii, la începutul anilor '60, cu inevitabile confruntări între opiniile generațiilor vis-à-vis de modalitatea modernă de a scrie muzică, direcțiile exprimate fiind fie contra experimentalismului ca scop în sine, fie contra folclorismului.

Un capitol important al preocupării muzicienilor îl constituie interzicerea relațiilor cu străinătatea, la nivel de instituție sau la acela particular. Compozitorii români, în bloc sau individual, nu pot fi deocamdată membri ai nici unei organizații mondiale (și din cauza imposibilității de a plăti cotizațiile în valută, regimul deținerii de valută fiind extrem de restrictiv); existase în perioada interbelică o secțiune română S.I.M.C., desființată<sup>26</sup>, apoi se primise, în 1956, oferta acestei societăți, cu sediul la Paris pe atunci, de a se înființa din nou secțiunea națională, ofertă respinsă de conducerea Uniunii pe motiv că statutul S.I.M.C. ar veni în contradicție cu cel al Uniunii. Mai mult, România nu semnase convenții de *copyright* (legea dreptului de autor, concepută după model sovietic, funcționează din anii '50 până în anii '90, având aplicabilitate doar în interiorul granițelor țării și făcând dacă nu imposibilă, cel puțin dificilă relația bilaterală cu străinătatea), propaganda muzicală peste hotare este practic nulă, turneele formațiilor românești în străinătate nu includ în repertoriu lucrări românești semnificative. Mecanismul nu funcționează nici invers: nu se puteau cumpăra partituri, cărți de muzicologie, discuri occidentale, așadar accesul la informație este pe cât posibil limitat. Prin anii '60, când un reprezentant al editurii *Schott* a venit la București pentru a obține drepturi de tipar pentru creația românească în Occident, nu i s-a acceptat oferta<sup>27</sup>. În cele din urmă, fiecare compozitor, atunci când a putut pleca în fine la festivaluri internaționale (după 1965, mai ales), ajuns deja la vârsta maturității, a tratat în mod individual fie editarea propriei creații, fie înscrierea într-o societate de drepturi de autor (S.A.C.E.M., G.E.M.A.), sau a achiziționat din bani proprii cărți și partituri importante.

Remarcabil este faptul că, în acest context, concursuri internaționale prestigioase de compoziție premiază lucrări românești: Anatol Vieru obține în 1963 Premiul *Reine Marie-José*, Geneva, cu *Concertul pentru violoncel și orchestră*; Wilhelm Georg Berger va primi în 1964 Premiul I la secțiunea camerală a Concursului *Prințul Rainier III de Monaco*, apoi în 1965 Premiul I la Concursul *Reine Elisabeth* de la Liège, pentru *Cvartetul de coarde nr.6*; Alexandru Hrisanide (\*1936) este distins în 1965 cu Premiul Fundației *Lily Boulanger* din Boston pentru două lucrări camerale și exemplele pot continua.

---

<sup>26</sup> Consultând amplul volum semnat de Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich, Atlantis Musikbuch-Verlag, 1982, observăm că, în 1926, organizația număra 18 secțiuni, printre care și România - menționată în Anexa ce cuprinde secțiunile naționale ca funcționând între 1925-1935, apoi inactivă între 1948-1950. De-abia după 1989 va fi posibilă reînființarea secțiunii române.

<sup>27</sup> Cosma, p.357.

La aceste competiții internaționale, partiturile au putut fi trimise individual, prin poștă, cu sau fără acordul Uniunii; când a fost însă vorba de participarea efectivă a unor tineri compozitori la festivaluri internaționale (cu o procedură dificilă ce presupunea eliberarea pașaportului), Ion Dumitrescu a blocat orice inițiativă, nefiind de acord ca „muzica experimentală” a tinerilor să fie cunoscută în străinătate. În 1964, organizatorii *Toamnei Varșoviene* solicită Uniunii, pentru festival, partituri recente, specificând că ar programa *Coloana infinită* de Tiberiu Olah, piesă recomandată de Włodzimierz Kotowski (ce fusese de curând la București și avusese diverse contacte cu muzicienii). Uniunea întârzie cu răspunsul (făcând practic imposibilă programarea unei partituri românești la Varșovia), recomandând *Simfonia de cameră* de Enescu (oricum, rămasă necântată).<sup>28</sup> Alți compozitori ar dori să participe la *Darmstädter Ferienkursen für moderne Musik*, însă nu au nici o șansă în a obține pașaportul.

S-ar putea presupune că una din posibilele rampe de lansare internațională a muzicii românești ar fi putut-o constitui Festivalul și Concursul Internațional *George Enescu* (instituit după moartea lui Enescu, prin hotărârea Consiliului de Miniștri al Republicii Populare Române), cu prima ediție în 1958, a doua în 1961, a treia în 1964 (continuând apoi la intervale de timp aleatoare). Însă nu s-a întâmplat astfel, accentul de senzațional fiind pus mai mult pe concursurile de interpretare (pian, vioară, canto), iar invitații străini de prestigiu fiind, de asemenea, prioritar interpreți și nu compozitori sau muzicologi occidentali ce ar fi putut aprecia, eventual promova în străinătate partiturile românești cântate în Festival.

În tot acest context al impregnării de ideologie, al frustrărilor de tot felul pe care compozitorii din toate generațiile le suportă, al imposibilității schimbului de opinii, de idei cu confrății de după cortina de fier, se continuă seria partiturilor ce fundamentează școala actuală de compoziție, se configurează noi sisteme, teoretizate în studii importante, se cristalizează opțiuni care, în următoarele decenii, se vor dovedi la fel de moderne ca acelea din alte părți ale lumii. În paralel, în acești ani marcați de ideologia oficială a realismului socialist, a fost promovată o pseudo-cultură, o muzică a regresiei în sensul reîntoarcerii la clișeele stilistice ale unor perioade trecute ale istoriei muzicii. A fost produsă, pe de altă parte, o muzică a modernului moderat, în diverse ipostaze, sau o muzică modern radicală, avangardistă, ce urmează idei din dodecafonismul schönbergian și webernian pentru dezvoltarea unei discipline a gândirii abstracte.

Interesant rămâne faptul că două totalitarisme contrastante s-au manifestat simultan într-o aceeași Europă sfărțecată de corespondentele lor ideologice. Este vorba, în plan componistic, de realismul socialist estic pe de o parte, și de serialismul integral vestic pe de alta. Adoptarea de către tânără generație românească a tehnicii seriale altoite pe o tradiție polifonică, folclorică și bizantină extrem de vie semnifică, într-un plan al comentariului psiho-sociologic, dorința de evadare din „linia” stilistică trasată de la „centru”. Este o dovadă, cu alte cuvinte, a celebrei, mult-menționatei și disputatei

---

<sup>28</sup> Cosma, p. 368.

„rezistențe prin cultură” ce s-a dus în acest spațiu geografic și cultural după instalarea comunismului.<sup>29</sup>

Dar nu numai tinerii au fost exponenți ai noutății cromatice, aceasta provocând mutații estetice la compozitori din generația mai în vârstă. Se observă bunăoară, la începutul anilor '60, explorarea modurilor cromatice, provenite din cântarea bisericească, în ultima lucrare semnată de Paul Constantinescu, *Triplul Concert pentru vioară, violoncel și pian*, și prelucrate într-o scriitură lineară, complexă. Sau baletul lui Mihail Jora, *Întoarcerea din adâncuri*, cu o complicată structură cromatică (de esență modală, ca aceea a unui Bartók sau Enescu) și ritmică. Sau spectaculoasa transformare stilistică din creația lui Ludovic Feldman (1893-1987), din 1953 până în 1963 conducător al Biroului pentru muzică simfonică și de cameră al Uniunii Compozitorilor, convertirea sa de la un folclorism neoclasic la dodecafoniism, la „neoexpresionism”<sup>30</sup>. Însă în articole, studii și alte scrieri muzicologice, perspectiva conservatoare a unei aripi a compozitorilor predomină în discuțiile purtate în jurul noțiunilor de diatonic și cromatic, de tonalitate și dodecafoniie, cu conotațiile clare de „pozitiv”, respectiv „negativ”.

Dacă se consultă statisticile realizate de Uniunea Compozitorilor cu ocazia Conferinței naționale a compozitorilor din 1963<sup>31</sup>, cifrele oferite privind numărul de lucrări compuse din 1949 arată astfel: 300 de lucrări simfonice (incluzând concertele), 400 de piese camerale, 200 de lieduri, 18 opere și baleturi, desigur o cantitate impresionantă de cântece de masă și muzică ușoară.

## 2. MODALITĂȚI DE SUPRAVIEȚUIRE A MUZICII ROMÂNEȘTI SUB DICTATURA COMUNISTĂ, ÎN PERIOADA 1965-1989

Schimbările în interiorul Partidului Comunist Român, survenite în 1965, după moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej și ascensiunea lui Nicolae Ceaușescu, au determinat transformări în viața românească: poate că cel mai pregnant a rămas în amintirea generațiilor ce au trăit acea epocă sentimentul de speranță că se va schimba ceva în bine în România, că tânărul Ceaușescu este un pozitiv reformist. Într-adevăr, o anumită liberalizare s-a făcut simțită în jur de 1965: unii deținuți politici au fost eliberați sau reabilitați, situația economică a țării părea liniștitoare (măsurată în nivelul de trai al populației), s-a putut circula mai ușor spre Occident, iar poziția lui Ceaușescu față de invazia sovieticilor în Cehoslovacia anulului 1968 – singulară în blocul estic, și anume aceea de a nu participa cu trupe militare românești, de a nu aproba agresiunea sovietică – i-a atras simpatii pronunțate în context internațional.

<sup>29</sup> Valentina Sandu-Dediu; Dan Dediu, *Dan Constantinescu, Esențe componistice*, București, Ed. Inpress, 1998, p.53-54.

<sup>30</sup> V. și Dan Dediu, *Episoade și viziuni: Ludovic Feldman*, București, Editura Muzicală, 1991.

<sup>31</sup> Cosma, p.364. Autorul relatează cum, timp de 14 ani, Uniunea nu primise aprobarea conducerii de partid și de stat să organizeze această adunare generală.



Iluzia nu a durat decât câțiva ani, deoarece, în urma unor vizite în Coreea de Nord și China, în 1971, Ceaușescu va fi inspirat în a urma modelul regimului comunist asiatic, adaptat într-o dictatură proprie. Drept urmare, o nouă ofensivă ideologică marchează întreaga societate românească, în vederea „îmbunătățirii activității politice și ideologice de educare marxist-leninistă”<sup>32</sup>. Iată începutul unei continue degradări a vieții sociale, materiale, culturale, ce va ajunge la accente tragice în deceniul al nouălea.

„Revoluția culturală” inițiată, printre alte schimbări, din 1971, va însemna pentru muzicieni înființarea concursului de creație corală *Cântarea României*, cu participare organizatorică și de mediatizare intensă din partea Radiodifuziunii și a Televiziunii. *Cântarea României* se va transforma curând în mult-doritul fenomen de masă, dat fiind că desfășurarea sa anuală, sub forma unui concurs artistic între județe, promova cu insistență ansamblurile, îndeosebi corurile de amatori („oameni ai muncii”), îndrumate eventual de profesioniști. Și creația corală trebuia pliată pe astfel de cerințe interpretative. În acest context, trebuie observată totuși dezvoltarea remarcabilă în general a interpretării corale, prin numărul impresionant de formații – profesioniste, alăturate filarmonicilor din țară sau Radiodifuziunii, sau chiar câteva independente – și de amatori. În anii ‘80, agresivitatea acestor manifestări artistice se va remarca în montări fastuoase, pe stadioane, în spectacole costisitoare de televiziune care concureau pe acelea dedicate zilelor de festivități comuniste (bunăoară 23 august, dar și zilele de naștere ale „conducătorilor iubiți”, Elena și Nicolae Ceaușescu).

Noi valuri de lucrări de circumstanță sunt cerute acum *Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Socialistă România* și, așa cum la începutul anilor ‘50 abundau piese închinată lui Stalin, noii protagoniști obligatorii vor fi, alături de partid, Ceaușescu și soția sa. Se acceptă, bineînțeles, și alte subiecte „umaniste” preferate, precum cântarea frumuseților patriei sau a păcii. În ceea ce privește alte sectoare ale creației componistice, cenzura Ministerului culturii și a Partidului comunist veghează vigilentă și din ce în ce mai dură (mai ales în același deceniu nouă) la tentativa de depășire a limitelor impuse, este adevărat, mai ușor de detectat în literatură (inclusiv în cea muzicologică) decât în compoziție.

Dacă la sfârșitul anilor ‘60-începutul anilor ‘70, plecarea artiștilor în străinătate, contactul cu informația culturală păreau a reprezenta semne de liberalizare, acestea vor deveni în anii următori din ce în ce mai dificile, controlate îndeaproape, din umbră sau vizibil, de Securitate. Numeroși compozitori aleg calea exilului, constituind o diasporă românească, ale cărei opere vor fi recuperate, cunoscute după 1990. Alții găsesc modalități de supraviețuire artistică în țară, în funcție de opțiunile proprii, morale și estetice.

Privind comparativ situația muzicienilor cu cea a literaților atât în perioada stalinistă, cât și în cea poststalinistă, frapează multiple similitudini. Deosebirea esențială ar fi aceea că, în timp ce se spune că literatura a produs lucrări de referință, în mod paradoxal, între 1953-57, în plină dominație a realismului socialist<sup>33</sup>, nu s-ar putea afirma același lucru despre muzică, creațiile importante începând

---

<sup>32</sup> Cosma, p.415.

<sup>33</sup> v.Eugen Simion, op.cit.

să apară după 1957. Taxinomia propusă de criticul literar Eugen Simion cu privire la posibilitățile omului de cultură începând cu anii '50 se aplică, așadar, în mare parte, la situația particulară a muzicianului. Să cităm această clasificare:<sup>34</sup>

➤ să nu colaboreze, să tacă, să renunțe la vocația artistică, eventual să aștepte, să se resemneze în mod fatalist. Sau să fie băgat la închisoare pentru opt, zece, cincisprezece ani, să fie chiar condamnat la moarte și să scape miraculos (Ion Caraion). În momentele de dezgheț politic (1964-1965), supraviețuitorii au fost eliberați și unii au mai putut publica (Vasile Voiculescu, Constantin Noica, Nicolae Steinhardt, Ion D. Sârbu). Iată o atitudine radicală ce s-a manifestat însă mai cu seamă printre literați și filosofi, mai puțin printre compozitori, cu excepțiile notabile citate în capitolul anterior (Harry Brauner, Dimitrie Cuclin, Mihail Jora).

➤ să colaboreze, să devină scriitor – respectiv compozitor – oficial, să fie publicat, premiat, să meargă la casele de creație amenajate în fostele palate regale, să se bucure de x avantaje; toate acestea putând fi oricând oprite, dacă artistul se abate de la normele ideologice partinice;

➤ să părăsească țara, să se refugieze în Occident, în numeroase valuri ale exilului, din epoca de după război până în anii '80. Pentru scriitor (Emil Cioran, Mircea Eliade), schimbarea limbii înseamnă o schimbare de identitate, în timp ce, pentru compozitor, exprimarea personalității sale poate rămâne aceeași în limbajul universal al sunetelor (el putând să păstreze legături mai mult sau mai puțin subtile cu spațiul natal). În schimb, nu putem numi un muzician din diaspora românească (desigur, fără a-l socoti pe Enescu, dispărut deja în 1955) de talia unui Cioran sau Eliade.

➤ să nu se opună pe față regimului, să facă mici compromisuri, fără a trăda în esență arta. O categorie importantă de artiști și intelectuali a adoptat această atitudine, iar compromisul are diverse nuanțe, de la caz la caz. Cât de mare rămâne prețul acestui compromis, ce-a rămas de pe urma acestei strategii, cum s-a salvat cultura estului european astfel? Sunt întrebări la care e dificil de răspuns până în ziua de astăzi.

Eugen Simion definește, sintetizând și precizând necesitatea diverselor nuanțe în înțelegerea fenomenului, două culturi nu total dissociate, care au funcționat în istoria de după 1945:

➤ o cultură oficială, propagandistică,

➤ o cultură nu neapărat clandestină, dar care nu și-a abandonat criteriile, strategia sa bazându-se în principal pe obstinarea în estetic. Aceasta a devenit dominantă și a determinat chiar schimbarea de mentalitate în interiorul sistemului. Unul din cele mai ilustre exemple l-ar constitui filosoful Constantin Noica: ieșit din închisoare, va crea o cultură filosofică de performanță, va scrie despre filosofia ființei, rostirea românească, va atrage și forma discipoli importanți, retrăgându-se în cele mai modeste condiții, într-un orașel de munte (la Păltiniș). Diverse personalități au salvat astfel cultura română, într-un spațiu care nu este – conform criticului literar citat – nici o „Siberie a spiritului”, nici un paradis al spiritului, ci unul contradictoriu, cu sacrificii și compromisuri.

---

<sup>34</sup> idem.

### **1965-1977: deschideri și închideri**

Cum a evoluat acest traseu în lumea compozitorilor români putem observa tot din documentele Uniunii Compozitorilor. Deși încă din 1965 au existat promisiuni ale Ministerului Culturii și ale Partidului în vederea integrării Uniunii în organisme internaționale de percepere a dreptului de autor (S.A.C.E.M., G.E.M.A.), acestea nu s-au concretizat. Nici participarea membrilor Uniunii la manifestări muzicale internaționale nu a fost posibilă prea mult timp, așa cum o demonstrează restricțiile impuse peste câțiva ani în obținerea pașaportului și a mijloacelor financiare necesare călătoriilor sau studiilor în străinătate.

Toate acestea, adăugate la ideologizarea obligatorie (fiecare aniversare politică cerând, ca un fel de plată pentru existența breslei componistice, cântece patriotice și articole impregnate de politic), au făcut parte integrantă din viața cotidiană a muzicienilor. În astfel de condiții, s-au ivit și lucrări care nu numai că au sincronizat compoziția românească la avangarda europeană și americană, dar au lansat idei, concepte inedite. Apariția, în deceniul șapte, a unor ansambluri specializate (și) pe muzică contemporană – precum formațiile camerale *Musica Nova* (condusă de Hilda Jerea), *Ars Nova* (coordonată de Cornel Țăranu), corul *Madrigal* (sub bagheta lui Marin Constantin) – sau ascensiunea unor soliști extraordinari precum clarinetistul Aurelian-Octav Popa, pianistul Alexandru Hrisanide impulsionează creația, determină un anume avânt al experimentalismului. Acesta a reușit în piese camerale prin investigații asupra sunetului în zone acustice, în explorarea eterofoniei, iar în domeniul coral prin inovarea scriiturii vocale, timbralizare prin pseudo-instrumente sau instrumente mânuite de coriști, cromatizarea intensă a melodiei și armoniei.

La generația citată în capitoul anterior, ce-și avusese debutul la sfârșitul anilor '50-începutul anilor '60, se adaugă noi serii de tineri compozitori, născuți între 1935-45, mulți dintre aceștia propunând în deceniile 7-8 (și, desigur, continuându-și sau diversificându-și preocupările până în prezent) propriile orientări: spre muzica spectrală, cu insistența pe un sunet original, spre cea de meditație, incantatorie, spre extragerea unor principii de compoziție din morfologia folclorului românesc (unii compozitori fiind și cercetători în acest domeniu), ajungând la definierea unor arhetipuri, spre diverse modalități de integrare a aleatorismului (mai mult sau mai puțin controlat), a minimalismului, a teatrului instrumental sau a muzicii electroacustice. Îi putem numi astfel, într-o listă fragmentară, pe Nicolae Brânduș (\*1935), Mihai Mitrea-Celarianu (1935-2003), Ede Terenyi (\*1935), Nicolae Coman (1936-2016), Corneliu Cezar (1937-1997), Irina Odăgescu (\*1937), Lucian Mețianu (\*1937), Mihai Moldovan (1937-1981), Corneliu Dan Georgescu (\*1938), Liviu Glodeanu (1938-1978), Vasile Spătăreanu (1938-2005), Dieter Acker (1940-2006), Octavian Nemescu (\*1940), Dan Voiculescu (1940-2009), Dinu Ghezzo (1941-2011), Horațiu Rădulescu (1942-2008), Dan Buciu (\*1943), Costin Mioreanu (\*1943), Sabin Păutza (\*1943), Viorel Munteanu (\*1944), Iancu Dumitrescu (\*1944), Ulpiu Vlad (\*1945).

Scriitura pe texturi eterofonice, parțial aleatorice, preluată și din muzica poloneză a acelei perioade va fi caracteristică pentru multe din lucrările unora din acești compozitori, determinând adesea un anumit etos particular. Această tehnică de compoziție, precum și aspectele stilistice mai sus

enumerare le vom regăsi uneori și la mai tinerii (născuți între 1945-55) Maya Badian (\*1945), Costin Cazaban (1946-2009), Liana Alexandra (1947-2011), Valentin Petculescu (\*1947), Fred Popovici (\*1948), Irina Hasnaș (\*1949), Călin Ioachimescu (\*1949), Christian Alexandru Petrescu (\*1950), Adrian Iorgulescu (\*1951), Adrian Pop (\*1951), Doina Rotaru (\*1951), Maia Ciobanu (\*1952), Violeta Dinescu (\*1953), Sorin Lerescu (\*1953), Liviu Dănceanu (1954-2017), Șerban Nichifor (\*1954). Unii dintre ei vor manifesta, în perioade diferite, opțiuni individuale pentru un neo-tonalism (neoromantism), integrat unui curent tradiționalist. O privire stilistică globală asupra tuturor acestor compozitori menționați nu poate fi decât strict orientativă. Numele citate configurează o posibilă hartă a debuturilor succesive în compoziție a unor muzicieni marcanți pentru creația românească (incluzând pe acei stabiliți, între timp, în străinătate).

Treptat, liniile muzicii noi, ramificate în bună măsură prin experimentalism, s-au impus, cu toate limitele impuse uneori de birourile de creație ale Uniunii Compozitorilor:

Apare limpede că lupta compozitorilor ce reprezentau noul val nu a constituit o bagatelă, nu a fost lipsită de dramatism, de suferință, de frustrări. Tinerii susțineau că sunt ostracizați, hăituiți, marginalizați la achiziții și la drepturi, interziși, neprogramați, eliminați din anumite organisme, priviți cu suspiciune, urmăriți de Securitate, împiedicați să avanseze, libertatea lor era primejduită. Si totuși, nimeni nu a fost arestat pentru stilul muzical ori tehnica de avangardă folosită (...). Adevărat, aparatul ideologic represiv i-a șicanat, i-a intimidat, i-a denigrat. În articole, ședințe, erau arătați cu degetul. Faptul că, după 1971, o serie de compozitori tineri au ales calea exilului, demonstrează că existau motive să recurgă la acest gest dureros.<sup>35</sup>

Opoziția între conservatori și avangardiști rămâne și la sfârșitul anilor '60 o sursă de discuții, așa cum se observă din evenimentul anului 1968, și anume Adunarea generală a compozitorilor, unde participă elita politică a țării, inclusiv Nicolae Ceaușescu (aflat în plină glorie, imediat după invazia trupelor Tratatului de la Varșovia, minus România, în Cehoslovacia), și se consolidează poziția lui Ion Dumitrescu de conducător al Uniunii. În afara inevitabilelor cuvântări ideologice, luările de cuvânt ale compozitorilor ilustrează același conflict între tradiționaliști și reprezentanții muzicii noi, proiectat în relația dintre generații. Bunăoară, Ștefan Niculescu afirma:

Nu am văzut până acum și sper că nu văd în rândurile celor mai tineri cazuri de intoleranță față de stilul unui confrate mai vârstnic. Mă surprinde cu atât mai mult să constat, la unele dintre numele consacrate sau chiar la maeștrii venerați ai generațiilor mai vârstnice, cazuri de intoleranță față de realizările celor mai tineri.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Cosma, p.391.

<sup>36</sup> Citat de Cosma, p. 396.

Din fericire, în urma alegerilor Comitetului de conducere al Uniunii (cu toate că procesul electoral, ca de obicei în epoca comunistă, este impus după procedura de partid, adică se oferă delegaților o listă cu propuneri gata făcute), rândurile acestuia s-au întinerit.

La sfârșitul anilor '60, situația organizatorică și financiară a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor e înfloritoare sub conducerea lui Ion Dumitrescu: pe lângă sediul de la București, există filiale de creație la Cluj, Iași, Timișoara, cenacluri la Brașov, Târgu Mureș, Craiova, inspectorate pentru perceperea drepturilor de autor, repartizate prin toată țara; există apoi anexele ca întreprinderi autogestionate – Editura Muzicală și Magazinul Muzica (situat în plin centru al capitalei); încep să se acorde Premiile Uniunii pentru creație la diferitele secții, pentru prima oară la propunerea unui juriu instituit în acest scop, deci cu o oarecare autonomie estetică. Activitatea birourilor de secții ce avizau partituri, studii și volume de muzicologie, canalizată în principal pe aprecierea, filtrarea, selectarea, recompensarea lucrărilor rămâne în principal asemănătoare cu cea instaurată deja într-o perioadă precedentă. Se impuneau Filarmonicilor din țară programe de muzică românească, de asemenea elevii și studenții muzicieni abordează obligatoriu partituri de autori români (la examene, audiții, concursuri zonale sau naționale).

Am menționat deja deschiderea spre universalitate din jurul anului 1965: aceasta se manifestă prin prime participări ale compozitorilor români la *Toamna varșoviană* (Niculescu cu *Simfonia pentru 15 instrumente*, Stroe cu *Arcade* și Olah cu *Coloana infinită*), prin continuarea seriei de premii internaționale (bunăoară, W.G.Berger, cu *Concertul pentru vioară și orchestră*, în 1966 și Nicolae Beloiu cu *Simfonia I* în 1967 obțin Premiul *Reine Elisabeth* la Bruxelles; Bentoiu primește pentru opera radiofonică *Jertfirea Ifigeniei* premiul Radioteleviziunii italiene (RAI) în 1968, iar opera sa *Hamlet* va fi distinsă cu premiul *Guido Valcarenghi*, Roma 1970, tipărită în Italia, montată la Marsilia). Sunt posibile de asemenea plecările unor muzicieni la burse în străinătate: Dumitru Capoianu și Theodor Grigoriu beneficiază prin Uniune, timp de o lună, de burse oferite de Departamentul de Stat al U.S.A. (1967), iar la începutul anilor '70, Niculescu, Vieru, Olah, Stroe locuiesc câte un an la Berlin, în urma unor burse de creație D.A.A.D. Din 1966, devine posibilă participarea regulată la *Darmstädter Ferienkursen für moderne Musik*, fapt pozitiv dar survenit cumva prea târziu, atunci când strălucirea Darmstadt-ului începuse să pălească, iar epoca în care tineri estici erau propulsați în atenția internațională (așa cum se întâmplase cu polonezii, deja din anii '50) trecuse.

Apoi, odată cu instituirea „Revoluției culturale” din 1971, contactele muzicienilor cu străinătatea sunt din ce în ce mai represiv cenzurate: în 1972 apar măsuri politice care blochează editările de partituri pe cont propriu, altundeva decât în țară. Tot acum, orice inițiativă particulară de participare la festivaluri internaționale este prompt amendată, cum s-a întâmplat cu două partituri de Aurel Stroe (opera *Der Nobelpreis wird nicht verliehen*, p.a. la Opera din Kassel, 1971 și piesa simfonică *Canto II*, prezentată la Festivalul de la Royan în 1972). Acestea fuseseră apreciate de biroul simfonic – în contextul obișnuit al sistemului de achiziții –, dar autorul este criticat de conducerea *Uniunii* pentru că nu ceruse un aviz special pentru trimiterea lor în afara granițelor.

Iată semnele strângerii șurubului, simptom al resurecției ideologiei comuniste în toate compartimentele societății românești. Din 1971, dezbaterile tezelor formulate de Nicolae Ceaușescu va fi un punct principal al discuțiilor obligatorii al ședințelor la Uniunea Compozitorilor. Viața artistică va gravita, oficial, în jurul *Cântării României*, iar diverse semne îngrijorătoare vor călăuzi drumul spre degradare a situației culturale; un exemplu l-ar constitui eliminarea muzicii ca disciplină studiată în licee, cu consecințe în timp asupra publicului. Apoi, în 1974, Centrala editorială proaspăt înființată va prelua în subordinea sa numeroase edituri, inclusiv pe aceea muzicală, pentru a facilita cenzura asupra tiparului de orice natură. Trebuie însă spus că situația financiară a Editurii Muzicale – subvenționată integral de stat – a permis apariția unor lucrări componistice (muzicologice în mai mică măsură) de mare importanță, ceea ce a contribuit la consolidarea noilor orientări muzicale ale tinerei generații.

„Construirea societății socialiste multilateral dezvoltate” este lozinca ce trebuie adoptată și de muzicieni, cărora li se vor cere de acum înainte tot mai multe titluri de lucrări angajate politic, reflectând acel cult al personalității lui Ceaușescu ce ia amploare tragică în anii ‘80. Ca în toate instituțiile românești, și în cadrul Uniunii, „învățământul politic” obligatoriu dezbate permanent documentele Congreselor Partidului Comunist, iar ședințele conducerii nu sunt de conceput fără coloratura ideologică. Pe copertile Revistei *Muzica* – editată de Uniunea Compozitorilor – va apărea din ce în ce mai frecvent portretul lui Nicolae Ceaușescu, iar tematica militantă își va pune amprenta asupra unor serii de lucrări corale, vocal-simfonice sau simfonice, de operă, compuse atât de compozitorii obișnuiți ai genului, dar și de unii dintre reprezentanții avangardei (în grade inevitabile ale concesiilor). Într-un fel, acest fapt putea evita prea evidentă direcționare a muzicii românești în „angajată politic” (cu text) sau „neangajată” (fără text), respectiv tradiționalistă – experimentală.

Astfel de considerații trebuie nuanțate în funcție de personalitățile implicate: au existat compozitori ai unei muzici de consum, din care viitorul apropiat nu va mai alege nimic, dar au existat compozitori printre ale căror opusuri – abundând în titluri circumstanțiale – se numără și unele remarcabile, nealterate de tema politică și păstrându-și locul în istoria muzicii românești prin tehnici sau conținut inedit.

În 1976-77, accentuarea ideologizării se resimte la toate nivelurile. *Cântarea României* angrenează (fără drept de opțiune) muzicienii profesioniști ca îndrumători ai amatorilor din toată țara, ai formațiilor corale, instrumentale, ai brigăzilor artistice din fabrici și uzine, din gospodăriile agricole, licee, unități militare. Trebuie menționat că forul superior de partid ce aviza, cenzura sau aproba toate problemele importante de cadre din domeniul învățământului și culturii românești era cabinetul Elenei Ceaușescu. Tot aceasta hotărăște schimbări și numiri în funcții de conducere, după criterii aparent fără logică, dar promovând insistent oameni din ce în ce mai obedienți regimului. Astfel se întâmplă și la Uniunea Compozitorilor, unde Ion Dumitrescu este demis, conducerea de partid impunându-l ca președinte pe Petre Brâncuși (1928-1995). Acesta, profesor universitar și doctor în muzicologie, autor de articole și de cărți impregnate de ideologia comunistă, era în plină ascensiune politică și era deja rector al Conservatorului bucureștean (actuala Universitate Națională de Muzică). În această calitate, aplicase cu duritate politica oficială, desființase aproape toate formațiile

orchestrale și camerale importante ale instituției, acceptase cu zel cifrele mult diminuate de școlarizare ce se vor dovedi dezastruoase în viitorul apropiat.<sup>37</sup>

### **1977-1989: accente ideologice**

La începutul mandatului lui Petre Brâncuși, compozitorii (în special aceia ce fuseseră marginalizați de Ion Dumitrescu) speră într-o schimbare benefică a activității Uniunii, în revigorarea cenaclurilor de creație, în înființarea la București a *Zilelor muzicii românești*<sup>38</sup>, într-o mai bună apreciere și recunoaștere a tuturor stilurilor, tendințelor, generațiilor creatoare. Însă situația politică și socială în România se va înrăutăți constant, cu semne îngrijorătoare reflectate în viața muzicală. Bunăoară, un mare cutremur de pământ din martie 1977 va deveni pretext al oficialităților comuniste de a evacua Uniunea Compozitorilor, apoi și Muzeul *Enescu* din Palatul Cantacuzino (pentru reparații ce nu s-au efectuat, de fapt).

Cincisprezece ani, Palatul Cantacuzino a rămas pustiu, clădirea deteriorându-se pe zi ce trece. Cincisprezece ani, Uniunea Compozitorilor a fost exilată din sediul ei, ca urmare a unei atitudini disprețuitoare pentru muzicieni, pentru compozitori și muzicologi.<sup>39</sup>

Apoi, în rutina cotidiană a Uniunii s-au instaurat: trimiterea de telegrame de felicitare „conducătorului iubit”, cu ocazia diferitelor evenimente (telegrame practice de toate instituțiile țării, obligatorii în accentuarea cultului personalității); chipul lui Ceaușescu trece de pe copertile interioare ale Revistei *Muzica* pe cea exterioară; planurile de creație impun lucrări dedicate Congreselor Partidului comunist, altor aniversări istorice sau politice; discuțiile oficiale reiau dezbateri despre realismul și umanismul socialist, marcând, la sfârșitul anilor '70, accente neostaliniste.

În astfel de condiții, atitudinea compozitorilor nu poate fi judecată în bloc, fiecare operă avându-și istoria ei. Se poate vorbi de grade diferite de aservire politică, de compromis artistic. Unii compozitori erau specializați pe piese de circumstanță, dar și printre acestea se putea aprecia tipul de

<sup>37</sup> Cosma, p.444. În legătură cu situația Conservatorului, asemenea majorității institutelor de învățământ superior, numărul de studenți scade spectaculos în anii '80, admiterea la facultate devenind un eveniment traumatic pentru majoritatea tinerilor ce încearcă ani consecutivi să ocupe un loc, în urma unor examene dificile și adesea corupte. La sfârșitul anilor '80, Conservatorul avea în total, în patru ani de studiu, circa 100 de studenți. După absolvire, aceștia au perspectiva stagiului obligatoriu (de profesori de muzică sau inspectori culturali), de minim trei ani, în orașele sau sate, departe de centrul universitar unde studiaseră sau unde locuiau

<sup>38</sup> Idee promovată insistent, alături de colegii săi Aurel Stroe și Anatol Vieru, de Ștefan Niculescu, dar pe care acesta o va concretiza abia în 1991, înființând *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi*.

<sup>39</sup> Cosma, p. 449. Trebuie adăugat faptul că diverse zvonuri au circulat în legătură cu destinația acestei somptuoase clădiri, din care cel mai insistent era acela al utilizării sale de către moștenitorul „dinastiei” Ceaușescu, Nicu. Totuși, nu s-a putut trece peste testamentul Mariei Cantacuzino, ce-și donase proprietatea statului pentru a servi exclusiv muzicii, memoriei lui Enescu.

scriitură corală (banală sau cu elemente inovatoare), modul de a armoniza (tonal, modal, sau prin fuziunea acestora), arcurirea formei (în tipare simpliste sau evolute). Alți creatori se mențin pe linia muzicii noi, experimentând idei asimilate din Occident și configurându-și sisteme proprii. Unii dintre aceștia scriu pasager coruri sau cantate patriotice, fie din necesități financiare, fie pentru că breasla necesită trepte ale compromisului din partea membrilor săi, spre a supraviețui. Fiindcă aici găsim mentalitatea generalizată a artiștilor sub dictatură, în inventarea soluțiilor pentru supraviețuire. Mai mult, dacă în ceea ce-i privește pe scriitorii, cazurile de dizidență sunt binecunoscute și cu ecouri pregnante în vest (bunăoară, poetul Mircea Dinescu), nici un muzician nu a afișat o atitudine protestatară evidentă la adresa regimului comunist. Dar nu puțini au fost compozitorii care au încifrat în partituri (mai cu seamă de operă sau genuri vocal-instrumentale) aspecte de critică a dictaturii; le descoperim în *Orestia* de Aurel Stroe, *Iona* și *Praznicul calicilor* de Anatol Vieru, *Les oiseaux artificiels* de Myriam Marbe.<sup>40</sup>

Anii '80 marchează alte restricții, de la scăderea dramatică a cifrei de școlarizare în liceele și institutele de învățământ superior muzicale, până la presiunile tot mai vizibile ale Ministerului de interne: un ordin al acestuia controla legătura cetățenilor români cu cei ai altor state, românii având obligația de a scrie note informative unde să descrie în detaliu ce s-a discutat, cine a mai participat la vreo întâlnire cu un cetățean străin. Pe aceeași linie, acordarea pașaportului de călătorie devine din ce în ce mai dificilă. Ideologizarea se intensifică prin datoria fiecărui cetățean de a se înscrie dacă nu în rândurile Partidului comunist, atunci în alte foruri democratice, precum Frontul Unității și al Democrației Socialiste, dealtminteri tot o structură creată și subordonată P.C.R.<sup>41</sup>

În interiorul Uniunii Compozitorilor, degradarea treptată a activității publice se manifestă prin scăderea numărului cenaclurilor de creație<sup>42</sup> până la dispariție, pe de altă parte prin accentuarea ideologică a ședințelor comitetului de conducere. Nici schimbarea președintelui, în 1982, cu Nicolae Călinoiu (1926-1992, absolvent al secției de pedagogie a Conservatorului, la fel ca Petre Brâncuși, de altminteri), nu aduce transformări spectaculoase. Deși mai bun administrator, mai maleabil și mai deschis decât predecesorul său<sup>43</sup>, Nicolae Călinoiu va trebui (și în calitatea sa de Rector al

<sup>40</sup> Vezi Valentina Sandu-Dediu, „Protest sau disimularea mesajelor anticomuniste? Vocile lui Aurel Stroe și Anatol Vieru”, în *În căutarea consonanțelor*, București, Humanitas, 2017.

<sup>41</sup> O.L.Cosma – din 1979 secretar de partid al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – descrie această situație în cazul muzicienilor, oferind un exemplu concret al refuzului de înregistrare ideologică, acela al lui Aurel Stroe (care, nefiind membru de partid, nu acceptă să semneze înscrierea în FDUS în 1981), p.478.

<sup>42</sup> Cenaclurile rămăseseră un spațiu singular al dezbaterilor strict profesionale, fără implicații ideologice (în afara celor cu o temă politică anunțată), ceea ce trebuia împiedicat. Se remarcă de asemenea faptul că, în cadrul lor, erau programate creații (pentru a fi audiate în general în înregistrări) aparținând celor mai diverse generații și orientări. Deși compozitoarele apăreau de asemenea cu regularitate în programe, lor li se dedicau și cenacluri speciale, mai ales în jurul datei de 8 martie – „Ziua femeii”.

<sup>43</sup> Actualul președinte al Uniunii, Adrian Iorgulescu, într-o privire retrospectivă asupra istoricului instituției, îl caracteriza astfel pe Nicolae Călinoiu: „un activist abil, dotat cu simț practic, care va urma consecvent o strategie asemănătoare, desi mai nuanțată decât a predecesorului său, în fond singura recomandată și permisă de către partidul unic.” (Revista *Muzica* 4/1995, pag.10).



Conservatorului bucureștean) să păstreze linia oficială a ideologizării permanente a membrilor Uniunii.

Este semnificativă – pentru ilustrarea tipului de cenzură ideologică ce acționa cu din ce în ce mai mare virulență în favoarea naționalismului agresiv – încercarea de a valorifica tradiția muzicii vechi românești. Bunăoară, biroul de muzicologie al Uniunii va declanșa (în ‘83-‘84) căutarea și identificarea manuscriselor de muzică religioasă aflată pe teritoriul românesc, spre a le include într-un plan editorial. Dat fiind că exista o listă cu termeni prohibiți oficial (care nu puteau fi pronunțați la Radio, Televiziune, nu puteau fi tipăriți în editoriale, reviste cărți), printre care figurau „religios”, „bisericesc”, va rămâne pentru acest tip de muzică sacră terminologia de „bizantină” sau, după caz, „gregoriană”, sub genericul vag și atotcuprinzător de „izvoare”.<sup>44</sup> Au fost astfel publicate facsimile, transcrieri de vechi cântări, uneori fără textul ce conținea, desigur, prea frecvente referiri la „Dumnezeu”, „Iisus”, „Maica Domnului” etc. Pe aceeași linie, culegerile, transcrierile, analizele stilistice de folclor – de altfel binevenite în contextul ideologic ce accentua spiritul național, țărănesc – se aflau în dificultate când era vorba de ritualul funebru (nu se permitea pronunțarea cuvintelor „moarte”, „funebru”). Un exemplu strălucit este o amplă lucrare tipologică (semnată în 1987 de Mariana Kahane și Lucilia Georgescu) despre muzica acestui ritual, intitulată însă *Cântecul zorilor și bradului*, după tematica predominantă a cântecelor respective.

Compozitorii evitau cu mai multă ușurință cenzura, mai cu seamă în muzica fără text, abstractă. În acest domeniu, tehnica de compoziție, procedeele moderne, experimentale își păstrează altitudinea, se mențin într-un permanent dialog (virtual) cu tendințele occidentale. În mod firesc, multe din noile tehnici sunt experimentate și cu ajutorul interpreților, pentru că și în această perioadă continuă să apară, să se impună alte ansambluri de muzică nouă, de la Trio-ul din Timisoara *Contraste* (1983) la grupări bucureștene fondate de compozitori, ca *Hyperion*, condus de Iancu Dumitrescu (1976), *Traiect*, coordonat de Sorin Lerescu (1982) sau „Atelierul de muzică nouă *Archaeus*”, condus de Liviu Dănceanu (1985).

Spre sfârșitul anilor ‘80, în viața muzicienilor se observă aceeași experiență paralelă pe care au trăit-o majoritatea românilor: nimeni nu mai crede în demagogia comunistă, viața cotidiană devine din ce în ce mai dificilă, dar mulți își găsesc refugii personale în alte planuri ale existenței. Pentru a înțelege în ce mod supraviețuiesc artiștii în mediul înconjurător trebuie amintite doar câteva coordonate ale sistemului ceaușist. Se demolează nu doar casele Bucureștiului, pentru a reconstrui

---

<sup>44</sup> Trebuie observată inventivitatea, în general caracteristică intelectualilor și artiștilor români, de a găsi modalități de camuflare a interzisului sub o aparență acceptabilă oficial. Apăreau tot felul de titluri (uneori poate absurde) care treceau de cenzură. Printr-un cod cunoscut în mod complice de comunitate, cititorii știau în principiu ce se poate ascunde în conținutul acestor lucrări, nu de puține ori mutilate de cenzorii de la Consiliul Culturii (aflat în subordonarea Elenei Ceaușescu, responsabilă cu învățământul, cercetarea, arta, în calitatea sa de „intelectual” al familiei Ceaușescu). Traducerile din muzicologia universală, de altfel extrem de puține care să nu fi fost axate în principiu pe spațiul sovietic, au adesea aceeași soartă: spre sfârșitul anilor 80 apare cu dificultate și într-o versiune incompletă cartea lui Antoine Goléa, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, de unde se tăiaseră toate referirile negative la diverși muzicieni ruși și sovietici.

capitala după model nord-coreean<sup>45</sup>, dar și biserici, mănăstiri prin țară, supunând populația la dislocări, mutări forțate transformate în tragedii personale; megalomanul plan de a face Bucureștiul (aflat la 250 de km de Marea Neagră) un oraș portuar (printr-un canal ce l-ar lega de Dunăre) nu s-a îndeplinit până în 1989, și nici ideea de „reconstrucție a satelor”. Trebuie remarcat că avântul demolărilor și al construcțiilor proclama unele aspecte pozitive, de la crearea de locuri de muncă la edificarea rețelei de metrou a Bucureștiului, a cărei extindere necesară a stagnat aproape total după 1989. Însă monstruoza estetică a majorității blocurilor, „cutii de chibrite” înlocuind farmecul vechilor case, nefuncționale pentru o conducere ce adusesse masiv populația de la sat la oraș în vederea industrializării forțate, așadar trebuind să o cazeze undeva, compromise aspectul capitalei în cele mai multe dintre cartierele sale.

Privațiunile zilnice înseamnă oprirea curentului câteva ore pe zi (eventual după-amiaza, seara<sup>46</sup>), lipsa gazului și a celorlalte resurse pentru termoficare, în consecință frigul și lipsa apei calde din locuințe și instituții iarna, în unele situații chiar lipsa apei reci; înseamnă cozile interminabile la alimente, dis-de-diminează. Climatului cultural oficial se definește prin ore întregi la Radio și Televiziune dedicate *Cântării României*, cultului personalităților celor doi Ceaușescu, sau prin cenzura ce operează adesea absurd, când te aștepti mai puțin și care a născut strategii memorabile de evitare a sa. Accesul la informație, călătoriile în străinătate sunt din ce în ce mai greu de obținut. Se cunosc numeroase cazuri de eforturi pentru obținerea pașaportului; bunăoară ansambluri de muzică nouă, solicitate la festivaluri sau în alte manifestări culturale, în ultimul moment se vedeau nevoite să plece fără unul sau mai mulți membri (ceea ce genera situații absurde). Iar anecdota cu gust amar ce circula printre muzicieni povestea cum un oficial comunist, solicitat să permită unui cvartet de coarde deplasarea în străinătate, a replicat că pot să plece foarte bine doar trei membri ai formației și să cânte mai tare, pentru a-l suplini pe cel absent.

Pentru unii însă, oportunismul devine modalitate de supraviețuire cu succes, fie prin scrierea de articole politice ocazionale în Revista *Muzica*, fie prin omagierea lui Ceaușescu în nenumărate lucrări corale<sup>47</sup>. Alături de cazurile de oportunism „moderat”, au existat însă unele agresive, accentuate după evenimentele din decembrie 1989. Bunăoară, a schimba versurile patriotice cu unele religioase pe aceeași muzică, după 1990, devenise o practică relativ frecventă, acum fiind la modă repudierea ateismului comunist printr-o afișare patetică a spiritului religios. Mai mult decât atât, compozitorul Șerban Nichifor, ce scrisese lieduri pe versuri de Mircea Dinescu (tânăr poet devenit în '89 un cunoscut dizident al regimului Ceaușescu) anunță retragerea lor din circulație atunci când orice legătură cu poetul putea fi periculoasă pentru cariera sa. La scurtă vreme, același Șerban Nichifor, imediat după revoluția din decembrie 1989 și căderea regimului Ceaușescu, cere președintelui

<sup>45</sup> Un reper semnificativ rămâne fosta *Casă a poporului* ce deschidea bulevardul *Victoria socialismului*, clădire enormă ce a devenit astăzi nu numai punct de atracție turistică, dar și un loc funcțional, Palatul Parlamentului, cu săli de concert și alte facilități. Dealtfel, aici s-a ținut o mare parte a Festivalului Internațional *George Enescu*, ediția din 1995.

<sup>46</sup> Când fiecare putea lucra la lumina lumânărilor, eventual a lanternei.

<sup>47</sup> Așa cum, în anii 50, există o listă impresionantă de creații dedicate lui Stalin, găsim acum un șir impresionant de coruri scrise pentru Ceaușescu.

Uniunii să nu i se mai difuzeze toate cântecele de masă pe care le-a scris „împotriva voinței mele, ca urmare a unor insuportabile presiuni”<sup>48</sup>. Iată un semnificativ exemplu de conduită ce se poate oferi din acei ani (fără legătură, de altfel, cu valoarea muzicală propriu-zisă a creației acestui compozitor).

Deceniul de după 1990 va aduce o anumită reevaluare a creației trecutului apropiat, fără implicarea ideologică, comandarea politică a partiturilor dispărând, dar lăsând loc altor constrângeri, cele mai multe de natură economică.

### III. 1990-2000: „DECENIUL TRANZIȚIEI” DIN SOCIETATEA ROMÂNEASCĂ REFLECTAT ÎN CREAȚIA MUZICALĂ

După zece ani de la evenimentele politice din 1989, idealurile și așteptările societății românești păreau la fel de îndepărtate. Nici pentru muzicieni lucrurile nu stau diferit. La începutul anilor '90 s-a observat o sensibilă micșorare a numărului de lucrări românești incluse în programele săptămânale de concert din țară. Deplina libertate de opțiuni repertorială a orchestrelor a condus așadar la excluderea muzicii contemporane românești, ca reacție la trecutul apropiat, când filarmonicilor și operelor li se impuseseră un procent obligatoriu de piese românești. Din cauza muzicilor ocazionale, impregnate de ideologia comunistă, ce abundau în programele dinaintea de 1989, publicul dobândise la rândul său o alergie la creația românească, aproape fără discernământ.<sup>49</sup> Nu s-a mai făcut distincție între acele muzici de circumstanță și primele audiții care ar fi putut demonstra calitatea compoziției românești moderne. Este adevărat, înainte de 1989, o parte a publicului se resemnase cu ideea că programul serii simfonice cuprinde la început o piesă românească. Uneori o primea cu politețe, alteori o evita întârziind la concert, dar nu puține erau situațiile când publicul tradiționalist era plăcut surprins de o muzică nouă românească. După 1990, însă, nu i s-au mai oferit prea des astfel de ocazii.

Încetul cu încetul, situația s-a îmbunătățit relativ, mai ales datorită înființării unor festivaluri specializate în muzică contemporană, la București, Bacău, Cluj. Director fondator al *Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi*, cu prima ediție la București în 1991, Ștefan Niculescu afirma la finalul anilor '90:

În actuala lume românească, arta e lăsată pe ultimul loc, iar muzica, la coada artei. Mai ales muzica nouă (simfonică, de cameră, operă) se află la noi într-o criză de recepție. Nu e vorba doar de creația românească (programată mai degrabă în străinătate decât în țară), ci de întreaga cultură muzicală a secolului XX. Melomanii și majoritatea profesioniștilor noștri n-au cum să se familiarizeze cu acest de acum vast domeniu. Căci muzica veacului ce se încheie e, la noi, practic inexistentă. Nu e de găsit în librării printre partituri, cărți sau

<sup>48</sup> Citat de Cosma, p.508.

<sup>49</sup> V. Michaela Roșu, anchetă în *Muzica* 2/1992, p.1-4: „Creația românească în repertoriul instituțiilor muzicale”.

discuri, nu e de auzit în concerte decât rar și accidental, nu e predată în învățământul muzical, inclusiv universitar, decât cu salutare și prea puține excepții. Intrăm astfel în secolul XXI cu o gaură neagră în cultura română: neasimilarea și deci absența muzicii unui întreg veac, al XX-lea.

Și totuși, în ciuda proporțiilor unei asemenea crize de recepție sau public, nu există la noi și o criză de creație. Dimpotrivă, personalități creatoare din toate generațiile continuă cu mare vigoare să compună, chiar și fără vreo speranță în normalizarea situației.<sup>50</sup>

Într-adevăr, numeroși compozitori își continuă sau diversifică preocupările, unii sunt din ce în ce mai frecvent programați în străinătate. Circulația formațiilor de muzică contemporană, a compozitorilor – deși încă limitată prin sistemul vizelor de călătorie în străinătate – s-a intensificat, oferind multiple posibilități de informare dintr-o direcție într-alta. Tinerii compozitori, unii dintre ei debutanți în anii '80, beneficiază poate în cea mai mare măsură de această deschidere spre occident, prin burse sau premii de creație. Iată pe câțiva dintre ei, născuți în jur de 1960: Livia Teodorescu (\*1959), Ana-Maria Avram (1961-2017), George Balint (\*1961), Mihaela Stănculescu-Vosganian (\*1961), Dana-Cristina Probst (\*1962), Nicolae Teodoreanu (1962-2018), Dora Cojocaru (\*1963), Christian-Wilhelm Berger (\*1964), Adrian Borza (\*1967), Iulia Cibișescu (\*1967), Dan Dediu (\*1967), Irinel Anghel (\*1969). Elevi la clasele de compoziție din București sau Cluj, tinerii menționați s-au desprins treptat de sub influența profesorilor lor și caută în continuare drumuri stilistice proprii. Explorarea folclorului românesc, balcanic sau extra-european, scriitura eterofonică, tehnici electronice, spectrale, dialogul creator cu tradiția clasică într-un postmodernism inedit: toate aceste tendințe se regăsesc în piesele acestor compozitori.

Aproape toți și-au încheiat studiile universitare înainte de 1990 și, din fericire, nu putem afirma că nu au avut ce învăța în acea perioadă destul de întunecată din punct de vedere politic-social, în care însă cultura putea genera oaze intelectuale. Iată o situație fericită a tinerilor români, cel puțin în comparație cu ceea ce se afirmă de exemplu în istoria recentă a muzicii ruse-sovietice:

În fine, generația cea mai tânără, a anilor '60, a fost educată înainte de 1985, în epoca „stagnării”. Această generație a fost aproape complet despărțită de moștenirea culturală tradițională. De la cine ar fi putut învăța, din momentul în care cei mai vârstnici compozitori ai primei generații – între care și Șostakovici – muriseră deja, iar generația de mijloc încă nu ajunsese la nici o recunoaștere? Nici unul dintre tineri nu a produs până acum o creație absolut remarcabilă. Semnele caracteristice ale acestei generații sunt: lipsa unei poziții clare, lipsa de independență și nesiguranța încercărilor stilistice.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Valentina Sandu-Dediu, „Dialog cu compozitorul Ștefan Niculescu”, în *Muzica* 4/1999, p.55-56.

<sup>51</sup> Grigori Pantijelew, „Wege zu sich selbst. Zur Stilfindung junger sowjetischer Komponisten”, în *Neue Musik im politischen Wandel*, hg. von Hermann Danuser, Mainz, Schott, 1991, p.23-31.

Cadrul instituțional – U.C.M.R. – este din ce în ce mai absorbit în acești zece ani de latura economică, de supraviețuirea breslei. Cei doi președinți care s-au succedat, amândoi compozitori prestigioși, Pascal Bentoiu (primii doi ani) și Adrian Iorgulescu, au reușit să aducă la zi legislația necesară (bunăoară, aplicarea legii dreptului de autor), să organizeze eficient activitatea financiară și artistică a instituției. Sediul Uniunii a revenit în Palatul Cantacuzino (restaurat din fonduri proprii), ce adăpostește, firește, și Muzeul *George Enescu*. U.C.M.R. s-a implicat în susținerea concertelor și festivalurilor de muzică nouă, cu precădere românească, a înființat *Studioul de muzică electronică și de înregistrări*, condus de Călin Ioachimescu, dotat cu aparatură adecvată, în scopul realizării unor documente sonore de un nivel profesional. Aceeași instituție patronează două reviste de specialitate și a susținut reînființarea secțiunii române a S.I.M.C. (Internationale Gesellschaft für Neue Musik), al cărei prim președinte după 1990 a fost Nicolae Brînduș, precum și organizarea ediției din 1999 a festivalului *world music days* în România.

În ambianța politică și economică a tranziției românești spre economia de piață, prea puțin coerentă, eforturile breslei compozitorilor de afirmare artistică și de supraviețuire financiară sunt cu atât mai dificile, cu cât bugetul de stat pentru cultură rămâne la cote infime. Toate acestea au fost subliniate, alături de rememorări ale istoriei muzicii românești, într-un moment festiv, acela al celebrării a 75 de ani de existență a U.C.M.R. (1920-1995). Interesant apare, din această perspectivă, modul cum este privită retroactiv societatea românească din timpul comunismului, deși muzicologii români nu s-au grăbit încă să elaboreze o analiză a ideologiei și esteticii muzicale din ultima jumătate de secol. Oricât de necesar și totodată seducător ar fi fost un asemenea proiect, teama de reacțiile confrăților compozitori a fost, se pare, mai puternică.

Datorate ocaziei aniversare, pozițiile clare exprimate public de cei doi președinți ai Uniunii de după 1990, compozitori din generații diferite, rămân sugestive pentru mentalitatea muzicienilor din deceniul pe care-l evocăm aici:

Pascal Bentoiu:

Îmi pare că, după 75 de ani de existență, organizația noastră profesională se poate mândri cu un bilanț larg pozitiv, pe care nu reușesc să-l întunece nici chiar acele perioade nefaste și dure, apărute în urma aplicării jdanovismului asupra culturii noastre, și nu-l pot umbri în nici un caz dificultățile materiale evidente cu care ne-au procopsit cei 6 ani de la Decembrie '89 încoace. Uniunea nu se putea nicicum înscrie între profitorii „tranziției” și corupției generalizate. Ea a încercat – și încearcă – să afirme pe toate căile dreptul la existență al artei muzicale românești, drepturile inalienabile ale autorilor, dreptul la protecția socială, demnitatea artistului.<sup>52</sup>

Adrian Iorgulescu:

Obiectivitatea ne obligă să semnalăm în acel context orwellian și două evenimente pozitive: apariția în 1950, după o nedorită întrerupere de 25 de ani, a unei noi serii a

<sup>52</sup> „Ce a însemnat pentru mine Uniunea Compozitorilor”, în *Muzica* 4/1995, p.26-28.

revistei *Muzica*, editată de către Uniune (desigur, masiv infiltrată ideologic) și înființarea în 1952 a magazinului *Muzica*. (...) Referitor la triada autor-Uniune-putere, lucrurile sunt complexe, și iată de ce: neîndoielnic, partidul a încercat aservirea Uniunilor de creație, pentru a impune astfel artiștilor modelul realismului socialist. S-a întâmplat însă că nici presiunea materială, nici campaniile propagandistice n-au avut rezultatul scontat, întrucât Uniunile și-au construit încă din anii '60 propriile surse de venit, iar tam-tam-ul pompiestic s-a dovedit totalmente contraproductiv. Spre argumentare: autofinanțarea a permis instituției noastre să confere membrilor – grație unei gestiuni corecte a drepturilor de autor și sistemului de achiziție a operelor – să se bucure, exclusiv din practicarea meseriei, de un nivel de viață decent. Ca urmare, compozitorii nu au fost obligați să scrie la comandă pentru a-și asigura supraviețuirea. Au făcut compromisuri – și subliniez acest lucru – numai aceia care (din motive pe care nu le comentez aici) au agreeat compromisul, din acest punct dezbateră intrând în zona eticii profesionale.<sup>53</sup>

Un subiect în general puțin atins – cel al compozitorilor aparținând minorităților naționale (germani, evrei, unguri) – este evocat în același context festiv de un cunoscut critic muzical român-evreu, Iosif Sava:

Haosul, confuzia, exagerata dorință de putere scot la suprafață complexații, inerții, incapabilii, răii, paranoicii, din care s-au recrutat întotdeauna șovinii, primitivii, xenofobii. În fața unor asemenea fapte, aș vrea să subliniez elevația, generozitatea, noblețea, drept leitmotiv al istoriei de 75 de ani a Societății Compozitorilor și Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. (...) Paul Richter, Wilhelm Georg Berger, Theodor Fuchs, Ludovic Bacs, Max Eisicovits, Richard Bartzer, Cziky Boldiszar, Andras Benkö, Alfred Mendelsohn, Victor Bickerich, Hilda Jerea, Harry Brauner, Ludovic Feldman, Leon Klepper, Richard Oschanitzky, Elly Roman, Erwin Junger, Ede Terenyi, Zoltan Aladar, Adalbert Winkler, zeci de asemenea nume pot fi găsite în cataloagele Uniunii și nimeni dintre creatorii de real talent nu a încercat să-i „minoritizeze”, să-i umilească.<sup>54</sup>

Aceste extrase din simpozionul aniversar al U.C.M.R. se alătură amplului volum de documente ce parcurge istoria instituției (volum adeseori citat în paginile de față), tipărit în 1995 de Octavian Lazăr Cosma (vicepreședinte al Uniunii). Iată surse importante care nu vor rămâne însă unicele în privirea globală asupra compoziției românești.

De altminteri, U.C.M.R. – care se implică activ în organizarea anualului Festival Internațional de muzică nouă de la București – nu pare a avea mijloacele necesare pentru alte activități de anvergură ce ar putea încerca să scoată muzica românească modernă din anonimat. Este adevărat, nici nu primește vreun ajutor semnificativ din partea altor instituții. Un exemplu grăitor rămâne Festivalul Internațional *George Enescu*, al cărui renume și a cărui finanțare atrage, o dată la trei ani, soliști și

<sup>53</sup> Cuvântul lui Adrian Iorgulescu, idem, p.8-11.

<sup>54</sup> Iosif Sava, „Societatea Compozitorilor – tribună a antișovinismului”, idem, p.64.

dirijori celebri în lume, în consecință și public numeros în sălile de concert bucureștene. Dar, deși se află sub patronajul simbolic al marelui compozitor român, acest festival nu a întreprins în primii zece ani după 1990 mai nimic pentru compoziția românească, fie ea interbelică – așadar contemporană lui Enescu –, fie cea actuală. Aceste zone sunt doar vag reprezentate în programele de concert ce pun accentul pe interpretări de referință, ale muzicii europene clasico-romantice, pe prezența marilor personalități interpretative ale lumii, binevenite de altfel într-un peisaj românesc lacunar și din acest punct de vedere.

În consecință, întrebarea pe care ne-am pus-o mereu în acest deceniu – de ce muzica românească nu poate ieși din izolarea sa să spunem geografică, după căderea cortinei de fier? – nu pare a ne conduce nicăieri. Când citeam, în 1991, comentariile Giselei Gronemeyer<sup>55</sup> cu privire la prezența sa la prima Săptămână Internațională a Muzicii Noi de la București, nu ne imaginam că ele își vor păstra actualitatea mult timp, ilustrând modul de receptare a muzicii românești în Occident, precum și situația reciprocă.

Toate acestea întăresc de fapt senzația că românii nu sunt aproape deloc interesați în momentul de față de muzica occidentală, în timp ce compozitorii încearcă, la rândul lor, să-și întindă antenele lor spre vest. Dezinteresul se bazează pe o relație de reciprocitate: nimeni de aici (Germania, n.n.) nu este interesat de muzica românească. În cadrul festivalurilor noastre, la care participarea din Uniunea Sovietică a fost din ce în ce mai intensă, întâlnirile cu românii nu au avut prea mare căutare. Numele celor din generația veche sunt vag cunoscute; este adevărat, cursurile de vară de la Darmstadt s-au preocupat puțin și de ei, Anatol Vieru a păstrat relațiile sale cu Berlinul, făcute pe perioada bursei D.A.A.D., Myriam Marbe a devenit oarecum cunoscută prin scena muzicii feminine, iar Aurel Stroe trăiește acum la Mannheim. Dar aceste întâlniri au mai degrabă o natură sporadică, iar Anatol Vieru se plânge de exemplu că, la începutul anilor '70, compozitorii români erau cu mult mai prezenți în Germania, chiar și în Donaueschingen. Restricțiile de călătorie care au crescut din nou au înrăutățit izolarea. Din această cauză, românii – ca și compozitorii din fosta R.D.G. – au de suferit de pe urma reputației că muzica lor nu ar fi „la modă”, tocmai din cauză că în răsărit ceasurile au mers după un alt ritm. În schimb, muzica din Uniunea Sovietică este receptată aici (în Germania, n.n.) ca un lucru exotic.

Sporadice sunt și scrierile despre muzica românească apărute în același spațiu german, majoritatea semnate de români: unele simpozioane tipărite conțin studii de Anatol Vieru sau Corneliu Dan Georgescu, în revista *MusikTexte* a apărut o privire de ansamblu asupra compozitorilor români actuali, aparținând lui Fred Popovici și Mihaelei Marinescu, de asemenea un portret al lui Ștefan Niculescu. Pe de altă parte, binecunoscutul volum actualizat al lui Ulrich Dibelius face referiri sumare la câțiva compozitori români, iar edituri mici au publicat cărți dedicate lui Enescu (Dieter

<sup>55</sup> v. Gisela Gronemeyer, „Prima Săptămână a Muzicii Noi de la București”, în *Muzica* 4 / 1991, p. 172.

Nowka) sau Myriam Marbe (Thomas Beimel).<sup>56</sup> Toate aceste încercări – desigur doar o selecție din bibliografia de limbă germană dedicată muzicii românești moderne și contemporane până în anul 2000 – rămân insuficiente pentru a impune în afara granițelor românești, în repertoriul *mainstream* de concert, nume de compozitori români. Nici eforturile pasionate ale unor interpreți francezi sau englezi ce promovează constant și cu pasiune muzica românească nu o pot salva din anonimat, deși Daniel Kientzy a impulsionează o literatură impresionantă de opusuri (îndeosebi concerte) pentru saxofon, încă din anii '80, lui Pierre-Yves Artaud i s-au dedicat numeroase piese de flaut (flaute) iar lui Barrie Webb de trombon.

Evocând titlul Festivalului *Wien Modern* din 1998, România se află, privită fiind cu ochii unui occidental, *An den Rändern Europas* (la marginile Europei). Conceptul de „margină” este larg dezbătut, iar ambiguitățile sale fin subliniate în substanțialul caiet-program al festivalului vienez. Geografic, nu ne situăm pe vreo graniță a continentului, dar cultura noastră este adesea percepută ca „marginală”, „provincială”, nu are cum să beneficieze de suportul politic acordat puternicei Rusii sau de legăturile tradiționale ale Poloniei, Cehiei sau Ungariei cu țări vest-europene. Poziția noastră culturală în context balcanic s-a consolidat, în schimb, așa cum arată numeroase asociații, forumuri alcătuite în ultima vreme cu scopul de a crea o rețea de informații în această zonă.<sup>57</sup>

Revenind însă la comentariile binevenite pe această temă din cadrul festivalului *Wien Modern*, articolul destinat României (una din temele portretizate în festival, alături de țările baltice, Ucraina, Scandinavia, Rusia, Spania, Portugalia și Irlanda) reia sintetic unele aspecte ale muzicii românești. Autorul său, Lothar Knessl, pune totodată întrebări mai mult sau mai puțin retorice, acelea ce au preocupat intens pe muzicienii români în ultimii zece ani. Această grijă a rămas însă, în România, la un nivel al discuțiilor sterile, de suprafață, fără să se urmărească o sistematizare și explicații coerente ale problemei „marginalizării”.

---

<sup>56</sup> Titlurile citate sunt, în ordine alfabetică, următoarele: Thomas Beimel: *Vom Ritual zur Abstraktion. Über die rumänische Komponistin Myriam Marbe*, Tokkata Verlag für Frauenforschung, 1994; Ulrich Dibelius: *Moderne Musik nach 1945*, München, Piper Verlag, 1998; Corneliu Dan Georgescu, „Neue Tendenzen in der zeitgenössischen Rumänischen Musik“, in *Gegenwelten. 10 Jahre Kulturinstitut Komponistinnen Heidelberg. Eine Dokumentation herausgegeben von Roswitha Sperber*, Hofheim, Wolke Verlag, 1997, p.147-163; *MusikTexte*, Zeitschrift für Neue Musik, 92, Februar 2002, Köln; Dieter Nowka: *George Enescu und die Entwicklung der rumänischen Musik*, Sinzheim, Pro Universitate Verlag, 1998; Fred Popovici und Mihaela Marinescu: „Tradition und Erneuerung. Zeitgenössische Musik der mittleren und jüngeren Generation in Rumänien“, in *MusikTexte* 57/ 58, März 1995, p.16-20; Anatol Vieru: „Zur Entwicklung der Neuen Musik in Rumänien“, Referat zum Kongress *Komponistinnen: gestern – heute*, Heidelberg, 1987. Veröffentlicht in *Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa*, hrsg. von Detlef Gojowy, Berlin Verl. A. Spitz, 1990 (Osteuropaforschung, Bd.29), p. 67-78.

<sup>57</sup> Din punct de vedere muzical, a apărut recent o carte în limba engleză, cu articole despre trăsăturile caracteristice ale culturilor muzicale balcanice: *Art Music in the Balkans*, ed.by Prof. Sokol Shupo, Tirana, Ed. ASMUS, 2001. Îmi aparține sinteza despre muzica românească: „Modern Music in Romania: A Historical Sketch“, p.106-136 (English version by Stella Tinney).



S-a ajuns oare, cu toate acestea, la margine? Se simte oare compozitorul român, cum scrie Ștefan Niculescu, un european de mâna a doua și de aceea aflat la o margine neglijată (de unde și constituirea unui obstacol al sentimentului de inferioritate, nu rar întâlnit în Europa de sud-est)? Condiționează concepte precum Valahia sau Balcani, cu o încărcătură tradițional-negativă, o perspectivă a marginii? Stalinismul rigid, cei 45 de ani de comunism „socialist”, dintre care 25 de ani de dictatură ceaușistă saturată de securiști, au înăbușit toate acestea gândirea liberă, au zăvorât această regiune altădată atât de deschisă, au zidit în conștiință oare atât de profund sentimentul dureros al marginii?<sup>58</sup>

Șirul acestor întrebări poate continua. De ce întârziem să recuperăm muzica românească interbelică, dat fiind că alături de Enescu au creat și alți compozitori de valoare comparabilă cu a sa? A propulsa școala muzicală actuală în afara granițelor unei țări înseamnă a-i cunoaște și aprecia tradiția în primul rând în interiorul granițelor, a-i arăta continuitatea sau eventualele discontinuități. Se organizează simpozioane la momente aniversare, despre importanți compozitori interbelici, dar ele nu se publică. Vorbim cu mândrie despre avangarda interbelică, despre poziția activă a României într-o Europă muzicală, și nu numai datorită naturalizaților francezi Marcel Mihailovici sau Stan Golestan, datorită faimei de interpret a lui George Enescu, dar și prin compozitorii activi la București, după ce absolviseră studii în universități germane, de exemplu. Unde circulă toate aceste date – și multe altele –, în ce publicație, în ce limbi europene? Câte antologii de CD-uri cu mostre din această avangardă interbelică au apărut după 1990 și până în 2000? Efortul breslei compozitorilor se îndreaptă, firește, spre realizarea de astfel de antologii cu creațiile prezentului, însă nici acestea nu au difuzarea largă necesară.

Trebuie menționat aici, deși nu face obiectul cercetării noastre, proliferarea genurilor de muzică mult mai accesibilă și pe gustul tinerilor – de la *pop-rock* la *hip-hop*. Americanizarea societății românești în anii '90 este vizibilă în preluarea entuziastă a tuturor modelor și modelelor acestor genuri. În paralel, un anumit soi de melodii balcanic-țigănești s-au bucurat de un succes crescând, fiind chiar teoretizate în etnomuzicologie drept „muzică de metisaj pan-balcanic”<sup>59</sup>. Este interesant că atât moda americană, cât și această „balcanizare” sunt produse ale globalizării în perimetrul sud-est european. Nu s-au studiat încă efectele globalizării asupra muzicii culte în deceniul dintre 1991-2000, de fapt nu a apărut o astfel de necesitate. Compozitorii români își continuă, în general, preocupările pe căile afirmate și înainte de anii '90.

---

<sup>58</sup> Lothar Knessl, „Rumänien – ein anderes Europa? Lebendige Tradition fördert musikalisch Neues”, in *An den Rändern Europas*, WIEN MODERN '98, p.063.

<sup>59</sup> v. Speranța Rădulescu, „Musique de métissage pan-balkanique en Roumanie”, *Muzica* nr.4/ 1998, Bukarest, p.143-146, comunicare susținută în cadrul colocviului internațional *La diffusion des musique du monde*, organizat de *Zone Franche*, l'Institut du Monde Arabe et l'Université de Bourgogne, Paris, 15-17 mai 1998.