STUDII

Cum circulă ideile componistice în regimuri totalitare
Mic studiu de caz: URSS-România[1]

Valentina Sandu-Dediu

Istoria instituțiilor și parcursul individual al muzicienilor din Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste (URSS) și din România celei de-a doua jumătăți a secolului XX arată (cum era de așteptat) destule asemănări care încă sunt neglijate la noi în relatările despre peisajul național. Am putea să privim cu mai multă atenție decât am făcut-o până acum (noi, muzicologii autohtoni) similitudinile între compozitorii sovietici și români în încercările lor de distanțare față de ideologia oficială, de accesare a avangardelor occidentale, de a procura informații interzise pe canale neoficiale și inventive – despre noua școală vieneză și alte modernisme vest-europene, despre impactul asupra lor a festivalurilor inaccesibile până după mijlocul anilor ’60, ca Darmstadt sau Toamna varșoviană.

Citind narative recente despre compozitorii sovietici din generația care a marcat hotărâtor drumul muzicii postbelice (cei născuți în jur de 1920-1930), numeroase detalii frapează prin asemănarea cu spațiul românesc. Desigur, evidentă este legătura între români care au studiat la Moscova și Leningrad cu colegii lor ruși, precum prietenia dintre Anatol Vieru și Alfred Șnitke. Dar analogiile pot merge mai adânc decât ce se vede în crusta de la suprafață: grupuri compacte de tineri

[1] Studiul a fost prezentat în data de 10.11.2024, în cadrul Simpozionului de muzicologie *Rădăcini* coordonat de Vlad Ghinea, desfășurat sub egida Festivalului Internațional Meridian.

muzicieni care studiază la Conservatoare în anii ’50, în România, URSS, dar și în Ungaria sau Polonia, împărtășesc aceleași năzuințe de a se ralia ideilor seducătoare ale avangardei europene[1]. La Moscova sau la București, tatonează dodecafonismul lui Schönberg și sunt seduși de serialismul integral al lui Pierre Boulez, își găsesc mentori care să-i informeze în particular despre asemenea (și alte) tehnici neconforme cu realismul socialist (doar două nume menționez aici: Filip Herșcovici, respectiv Mihail Andricu). Relația acestor tineri cu generația mai vârstnică de la uniunile de creație și alte instituții oficiale este, în general, tensionată, însă Ștefan Niculescu, Dan Constantinescu, Miriam Marbe, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Anatol Vieru pe de o parte, și Edison Denisov, Andrei Volkonski, Alfred Șnitke, Sofia Gubaidulina, Valentin Silvestrov, Arvo Pärt pe de alta strâng în jurul lor discipoli entuziaști, în mare măsură prin catedrele pe care majoritatea le dețin în Conservatoare. Notăm și diferențe deloc neglijabile: tinerii români nu au o figură uriașă ca Dmitri Șostakovici în mijlocul lor (până în 1975), față de care să dezvolte sentimente amestecate de iubire-ură, și nici spiritul prezent încă al lui Serghei Prokofiev (cel care murise în aceeași zi cu Stalin). Se plasează însă manifest în umbra lui George Enescu și se delimitează clar de generațiile imediat precedente, ale profesorilor lor, Mihail Jora sau Paul Constantinescu. Iar după 1970, găsim mai multe diferențe decât asemănări în opțiunile estetice ale celor care se aflau de acum în al cincilea deceniu de viață, la București, Moscova, Kiev sau Tallin.

Realismul socialist și Uniunile de creație

Măsurile politice care reabilitează istoria națională rusă conduc în cele din urmă la elaborarea doctrinei realismului socialist în 1934 și a sloganului unei culturi „națională în formă, socialistă în conținut”. Toate – strict controlate de Stalin însuși. Impactul asupra muzicienilor nu întârzie să apară, la nivel instituțional formându-se o unică uniune de creație care înglobează toate grupările de acest fel de până atunci, dizolvate și reformulate pentru a fi mai ușor controlate. Este vorba de

[1] Vezi Valentina Sandu-Dediu, „Muzici postbelice ale fostului spațiu comunist”, *În căutarea consonanțelor*, București, Humanitas, 2017, p. 129-174.

Asociația de Muzică Contemporană fondată în 1923 de compozitorii ruși interesați de legăturile cu avangarda europeană vestică, apoi obligată să-și înceteze activitatea în 1929, la presiunea Asociației Ruse a Muzicienilor Proletari. Orice delimitare (simțită în anii ’20) între muzica de avangardă și cea pentru mase ia astfel sfârșit, și toți sunt absorbiți în Uniunea Compozitorilor în 1932, revista acesteia (*Sovieţkaia Muzika*) devenind porta-voce a liniilor ideologice ferm trasate: genurile cu text și muzica programatică trebuie să fie preponderente, iar simplitatea, popularitatea și conținutul eroic-ideologic să guverneze exprimarea muzicală. Muzicologia va trebui să-și asume, în consecință, rescrierea istoriilor naționale, pentru a fi în concordanță cu patriotismul sovietic. La fel va proceda imediat după al Doilea Război Mondial proaspăta Uniune a Compozitorilor Români din Republica Populară Română (din 1949, moștenitoarea Societății Compozitorilor Români fondată în 1920) cu revista *Muzica* (de asemenea, revigorată în 1950 dintr-o publicație mai veche), unde membrii Uniunii ghidează breasla prin articole de fond, arătând căile ideologice oficiale pe care trebuie să o apuce compoziția și muzicologia.

Muzicologia pe drumul mitologizărilor și naționalismului

Ca disciplină în sistemul de educație și în institutele de cercetare, muzicologia din URSS se impune în anii ’20 și va produce în următoarele decenii o literatură masivă, consistentă, inevitabil impregnată de constrângerile ideologice ale cenzurii. La început, se ocupă prudent de trecutul muzical rus, mitologizând figuri ale secolului al XIX-lea, mai ales pe Mihail Glinka. Imaginea acestuia va fi instrumentalizată adesea după cum bate vântul politicii oficiale dintr-un anumit moment (într-un mod asemănător, poate, cu ce s-a întâmplat cu George Enescu în muzicologia românească). În aproape un secol, scrierile despre Glinka îl vor prezenta mai degrabă simplist și dihotomic: fie ca pe un diletant genial, fie ca pe un profesionist meșteșugar, un iubitor sau un inamic al operei italiene, un monarhist sau un revoluționar ascuns[1]. Cauzele sunt de găsit în

[1] Daniil Zavlunov, „Glinka in Soviet and Post-Soviet Historiography: Myths, Realities and Ideologies”, în *Russian Music since 1917. Reappraisal and*

sursele păstrate, mai precis în scrierile proprii compozitorului și cele ale altora despre el. Toate furnizează argumente pentru a construi orice versiune a lui Glinka, în funcție de agenda ideologică a fiecărui autor. Muzicologii prezentului pledează pentru a traversa dincolo de caracteristicile ruse ale muzicii lui Glinka, disecate până la saturație, și a explora mai mult pe europeanul Glinka[1]. Pe aceeași lungime de undă, George Enescu ar merita o mai accentuată integrare în stilurile europene contemporane lui, dat fiind că stilul său național a fost cu supra de măsură dezbătut[2].

Alteori, muzicologii s-au concentrat pe analize structuraliste, așa cum de altminteri observăm și în muzicologia românească din anii ’60-90: evitarea contextului istoric al producerii unei partituri poate oferi o iluzorie libertate de opinie celui care se concentrează exclusiv la limbajul muzical, la morfologia partiturii.

În Conservatoarele sovietice, disciplinele de istoria muzicii „străine” (occidentale, universale) și ruse sunt separate – o practică implementată și încă vie în instituțiile echivalente românești –, imaginea occidentului fiind construită în campania contra cosmopolitismului din finalul anilor ’40, cu opoziția între „rus” și „străin”[3]. Distorsiunile și falsurile din manuale se prelungesc până în anii 2000 (recunoaștem din nou asemănarea cu situația românească). În general, analizele comparative și de context, precum și spiritul critic sau discuțiile interdisciplinare sunt evitate.

Aceeași politică guvernează și scrisul despre muzică în România postbelică, muzicologia fiind controlată strict de noua Uniune a

---

Rediscovery, edited by Patrick Zuk și Marina Frolova, Oxford University Press, 2017, p. 249-250.

[1] Zavlunov, p. 249-250

[2] Din fericire, tineri muzicologi reiau astăzi lectura lui Enescu, vezi Vlad Văidean, „Permanențe și inovări ale paradigmei austro-germane în muzica lui George Enescu”, în *Tangențe și intersecții: România și Germania în dialog componistic*, ed. Valentina Sandu-Dediu, București, Editura Muzicală, 2024, p. 117-136.

[3] Olga Manulkina, „‘Foreign’ versus ‘Russian’ in Soviet and Post-Soviet Musicology and Music Education”, in *Russian Music since 1917. Reappraisal and Rediscovery*, edited by Patrick Zuk și Marina Frolova, Oxford University Press, 2017, p. 221.

Compozitorilor din Republica Populară Română care aderă, prin glasul președintelui Matei Socor la realismul socialist. Nou înființata secție de critică și muzicologie ține pasul cu toate meandrele prezentului, în perioada sovietizării masive (din 1950 până la începutul anilor ’60) sau în cea a emancipării naționale, cu accentul pus de regimul lui Nicolae Ceaușescu pe naționalismul comunist (după 1971). Începând din 1954 există o arhivă a acestei secții muzicologice, care dezvăluie metodele de „*îndrumare și control* față de membrii breslei, evaluând nivelul *profesional și ideologic* al proiectelor sau lucrărilor acestora”[1]. Se propun teme, se fac planuri de lucru, se oferă sume de bani consistente unor autori privilegiați, se insistă asupra delimitării dintre național și universal, până la absurd (în 1957, un reputat istoriograf găsea similitudini între Mozart și muzica populară românească!)[2]. Traduceri sunt foarte puține, pentru că principalul efort este dedicat cercetărilor istoriografice și monografice asupra compozitorilor români. Pe de altă parte, investigații temeinice – structuraliste, estetice, semiotice – ale limbajelor muzicale apar în special după 1970, și se datorează în mare parte compozitorilor din generația avangardei postbelice[3].

Compozitorii „neoficiali” și avangarda postbelică

M-aș opri aici asupra acelui grup de tineri compozitori care, în anii ’50-’60, testează limitele acceptării stilistice a tehnicilor de avangardă într-o societate guvernată de realismul socialist din epoca poststalinistă. Perioadele de „dezgheț” ideologic sunt diferite în URSS și în România, astfel poate fi măsurat și impactul pe care l-au avut asupra compoziției. Dat fiind faptul că documentația oficială rămasă în epoca postsovietică nu era suficientă pentru cuprinderea unei asemenea teme,

---

[1] Florinela Popa, „Politizarea muzicologiei românești. Profilul ideologic al muzicologiei românești în comunism”, în *Muzică și ideologii în secolul XX*, București, Editura Muzicală, 2022, p. 212.

[2] Popa, p. 216.

[3] Vezi și Valentina Sandu-Dediu, „A scrie despre muzică în România postbelică: surse sovietice, naționalism, structuralism”, în *Octave paralele*, București, Humanitas, 2014, p. 181-194.

în cartea sa intitulată *Câtă libertate, fie și numai muzicală: muzica sovietică neoficială în timpul dezghețului*, Peter Schmelz apelează și la istoria orală, intervievând în anii ’90 compozitori, interpreți, auditori, pentru a putea configura – evident, coroborând mărturiile cu cercetarea de arhivă și de publicații, precum și cu analiza de partituri – imaginea *muzicii noi* din URSS[1]. De la bun început, „muzica sovietică neoficială” înseamnă (precizează autorul) creația unui grup inițial compact de șase muzicieni care s-au afiliat manifest, în atitudinea lor estetică, avangardei vestice: Andrei Volkonski, Alfred Șnitke, Sofia Gubaidulina, Edison Denisov, Arvo Pärt și Valentin Silvestrov. „Datorită unui grup mic, dar dedicat de interpreți, în anii 1960 această muzică a devenit centrul unei subculturi neoficiale de concerte”[2]. Perioada studiilor în Conservatoare și a debuturilor componistice este echivalentă cu decada între venirea lui Nikita Hrușciov la putere (1953) și cea a lui Leonid Brejnev (1964). Drumurile lor se despart pe la mijlocul anilor ’60, tot atunci lucrările lor încep să se facă auzite în festivaluri internaționale de profil (Bienala de la Zagreb, Toamna varșoviană, Cursurile de vară de la Darmstadt, Zilele muzicale de la Donaueschingen).

Studiile celor șase muzicieni se petrec în Conservatoarele care, asemenea societății sovietice postbelice, erau divizate între o cultură oficială și una neoficială: Stravinski era interzis, dar existau profesori liberali care îl prezentau studenților (alături de în egală măsură proscrișii Claude Debussy, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Paul Hindemith), Schmelz menționându-i pe Visarion Șebalin (la Moscova), Boris Liatoșinski (la Kiev) și Mihail Druskin (la Leningrad). Muzicile occidentale interzise oficial pătrund, pe diverse canale, în mediul tinerilor care le studiază avid: fie primesc partituri și înregistrări de la rude și prieteni din străinătate, fie de la cei câțiva studenți străini aflați în Conservatoarele sovietice (pianistul Gérard Frémy sau muzicologul Richard Taruskin). Acela care îi cunoscuse personal pe cei trei vienezi și studiase cu Berg și Webern, Filip Herșcovici (originar din România) devine „un manual viu”[3], cu o puternică influență în special asupra

---

[1] Peter Schmelz, *Such Freedom, if Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw,* Oxford University Press, 2009.
[2] Schmelz, p.6.
[3] Schmelz, p. 52-53.

carismaticului Andrei Volkonski, primul serialist sovietic, care îi polarizează în jurul său pe numeroși colegi din mediul artistic (muzical, vizual, literar).

În 1958, Declarația din mai revocă Rezoluția din 1948[1], drept urmare mai multe muzici ale modernității europene devin disponibile public. Oaspeții străini încep să (re)vină pe scenele sovietice cu o frecvență sporită la finalul anilor ’50-începutul anilor ’60: Glenn Gould, Leonard Bernstein, Igor Stravinski, Nadia Boulanger, Luigi Nono, ba chiar Pierre Boulez (cu Orchestra BBC în 1967), vizite cu efecte considerabile asupra lărgirii orizontului tinerilor autohtoni. O asemenea internaționalizare și deschidere către muzici noi se va observa și în România, ceva mai târziu, în a doua jumătate a deceniului șapte. Așadar, dacă dezghețul sovietic de după moartea lui Stalin durează cam până în 1965, acesta ar fi tocmai anul în care semne de relaxare încep să devină vizibile în societatea românească. Abia din 1966 li se dă voie compozitorilor români să participe în premieră la Cursurile de la Darmstadt, la alte festivaluri internaționale, sau să beneficieze de burse de creație în centre vest-europene. Tinerii din anii ’50 se află deja la vârsta maturității artistice, debutanți acum, în jurul vârstei de 40 de ani, pe scene internaționale. Știau însă încă din studenție, cu remarcabilă acuratețe, ce se întâmpla în muzica de avangardă occidentală, informarea venind – asemenea colegilor lor de la răsărit – pe canale obscure.

Cel mai notoriu dintre aceste canale îl constituie audițiile cvasi-clandestine din casa lui Mihail Andricu, unul dintre fondatorii Societății Compozitorilor Români în 1920 și profesor de compoziție la Conservatorul din București. Educat în Franța și cu o atitudine declarată filo-franceză, Andricu a practicat în perioada interbelică un neoclasicism cu accente folclorice, ceea ce i-a facilitat tranziția estetică, el adaptându-se cu ușurință la noile reguli de creație stabilite de realismul socialist după cel de-al Doilea Război Mondial (accesibilitate, influențe folclorice). Personalitate dificilă, pe de o parte atașat de valorile europene, pe de

[1] Declarație a Comitetului Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice de modificare și anulare a Rezoluției din 10 februarie 1948 și restabilirea demnității și integrității compozitorilor sovietici atacați în acea rezoluție. Vezi Schmelz, p. 27.

altă parte dispus la compromisuri (a scris o cantată pentru Stalin), fiind descris în istoriografia românească drept arogant și convins de propria-i valoare, Andricu nu a acceptat indicația oficialităților de a întrerupe relațiile sale strânse cu diplomații străini. Prin aceste contacte, primește partituri și înregistrări cu muzici interzise, de la jazz la partituri ale modernității radicale din epocă. De asemenea, își invită tinerii studenți de la Conservator la el acasă și le împrumută toate aceste surse. Atitudinea lui Andricu nu numai că a dus la persecutarea sa de către Securitate, dar și la faptul că autoritățile culturale comuniste au decis să-l dea drept exemplu și să-l expună într-un proces public, de tipul „demascărilor" practicate în 1959[1].

Ștefan Niculescu și Aurel Stroe au evocat adesea – în mărturii scrise, în interviuri – semnificația pe care acele audiții din casa Andricu (profesorul lor la Conservator) a avut-o asupra formării lor: copiau de mână partiturile pe care le repartizau unui grup de colegi (și ei participanți la întâlnirile respective), lăsau să circule apoi între ei acele transcrieri pentru a le analiza în cele mai mici detalii și a le discuta[2]. La rândul lor, Anatol Vieru și Tiberiu Olah au frecventat în anii '50 cursurile Conservatorului de la Moscova, revenind în România cu o solidă bază componistică și o asumată deschidere către modernitate. În mod sigur, colegii de aceeași vârstă de acolo au comunicat cu studenții români, cel puțin Vieru lăsând în urmă mărturii despre prietenia sa de o viață cu Alfred Șnitke, și despre alte întâlniri cu Edison Denisov sau Sofia Gubaidulina[3].

Inițial, i-a unit aceeași dorință de a fi în pas cu lumea interzisă, iar prima încercare trebuia făcută pe terenul serialismului care guverna avangarda vestică postbelică. Dacă această tehnică este tatonată de

---

[1] Vezi recenta teză de doctorat a Benedictei Pavel, *Reflectarea ideologiilor, tendințelor stilistice și a tehnicilor componistice din muzica românească în documente de arhivă (1949-1989). Studii de caz: Mihail Andricu și Grigore Nica*, UNMB, 2023, care sintetizează aceste aspecte ale biografiei lui Andricu, după parcurgerea miilor de file ale dosarului său aflat la CNSAS.

[2] Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, București, Editura Muzicală, 1991, p. 33-34.

[3] Vezi articolele lui Anatol Vieru provenite din emisiuni radiofonice, în *Atlas muzical*, București, Editura UNMB, 2006 („Muzică de Alfred Șnitke", „Edison Denisov").

tinerii români - cu o consecvență arătată doar de Dan Constantinescu[1] -, ea e mai amplu dezvoltată la Moscova, cel puțin de Andrei Volkonski și Edison Denisov. Cel dintâi (cu origini nobiliare, asemenea lui Dan Constantinescu, și elev în copilărie al lui Dinu Lipatti, la Geneva) semnează prima compoziție sovietică dodecafonică în 1956-57, intitulată *Musica stricta* pentru pian. Cel de-al doilea (cu studii de matematică în tinerețe) teoretizează și analizează partituri seriale (cu o preferință pentru cele ale lui Luigi Nono), dar și trecerea către aleatorism, pe urmele lui Boulez.

De la cantata *Le soleil des incas* (1964), dedicată lui Pierre Boulez și inspirată de acesta, Denisov urmează neabătut drumul modernismului occidental, și rămâne legat de serialism chiar și în anii ’70, atunci când colegii săi se îndreaptă spre alte zone stilistice. Pärt, Șnittke, Silvestrov și Gubaidulina experimentaseră cu instrumente seriale dar, după 1964, își individualizează stilurile componistice prin diverse aliaje între rigoare-spontaneitate, integrează tot mai frecvent pasaje tonale în lucrările lor (ca citate, de preferință), și se îndreaptă manifest către tematici sacre (de altminteri, Gubaidulina se va converti la ortodoxie, și Șnitke la catolicism). Polistilismul lui Șnitke, fascinația Sofiei Gubaidulina pentru instrumentele de percuție, pentru timbre neconvenționale descoperite prin investigații etnografice, și infiltrarea profundă în muzica sa a sacrului, minimalismul inspirat de subiecte religioase și tehnica de *tintinnabuli*[2] a lui Pärt – toate acestea constituie mărci stilistice pregnante și definitorii.

În România paralelă, serialismul nu a constituit decât o modă pasageră, pe de o parte investită cu semnificația unui protest (disimulat, discret) față de naționalismul muzical-folcloric care guverna discursurile oficiale, pe de alta țintind către sincronizarea permanentă a compoziției românești cu avangarda occidentală. Marbe, Niculescu, Olah, Stroe,

---

[1] Vezi Valentina Sandu-Dediu și Dan Dediu, *Dan Constantinescu, esențe componistice*, București, Editura Muzicală, 2013.

[2] *Tintinnabuli* (termen provenit din latină, *tintinnabulum* însemnând un clopot mic) desemnează o tehnică dezvoltată de compozitorul estonian pe la mijlocul anilor ’70, care trasează legături cu muzicile vechi, medievale și renascentiste, unde armonia era un parametru cumva secundar, format din confluența liniilor polifonice.

Vieru sunt însă atenți la configurarea unor voci distincte, „românești”, în compoziție. Combină ingenios idei extrase din cercetările etnomuzicologice (moduri populare, scriitura eterofonică, ritualuri folclorice, sisteme diferite de acordaj) cu tehnici adoptate din matematică, din logică, din lingvistică, și chiar din informatica aflată în zorii istoriei sale. Să ne oprim la câteva exemple.

Muzica bizantină a reprezentat încă din anii ’60 o sursă importantă pentru compoziția lui Niculescu, mai precis, tehnica isonului, devenită o marcă a stilului niculescian în anii ’70, alături de eterofonie. Acest tip de scriitură a creat o modă de nestăvilit în compoziția românească a ultimelor trei decenii din secolul trecut, poate echivalentă doar cu impactul pe care l-au avut ideile lui Aurel Stroe despre clasele de compoziții și morfogeneză. Preocupat constant de fundamentarea logico-matematică a compoziției, Stroe se numără printre pionierii utilizării computerului în muzică, descoperă fondul arhaic al culturilor orale și al sistemelor de acordaj (într-un fel de „folclor planetar”), se lasă sedus de idei științifice contemporane (teoria catastrofelor sau teoria structurilor disipative). Drept urmare, configurează și explică propria sa abordare catastrofico-termodinamică a compoziţiei muzicale, muzica *morfogenetică* și, indiferent de tehnici și faze parcurse, rămâne mereu impregnat de gândirea structuralistă.

În ceea ce-l privește pe Tiberiu Olah, în anii ’60 explorează muzicile orale tradiționale (în special din Transilvania) și își configurează un sistem armonico-polifonic imediat recognoscibil, printr-o personală filtrare a sistemului modal folcloric, idei de verticalitate sonoră extrase din școala vieneză (mai cu seamă Anton Webern) și complicatele suprapuneri eterofonice din partiturile lui Enescu. Treptat, în anii ’70-’80 se cristalizează în muzica lui Olah alte idei de formă și limbaj, existente de altminteri în germene în lucrări anterioare: multidimensionalitatea spațiului sonor (structuri care se pot suprapune fie cu ele-însele, fie cu altele), reformularea unor structuri simple, vechi, elementare, ca trisonul major și pentatonia. Tot de la tradiții orale se desprinde și drumul ales de Myriam Marbe, mai precis din ritualul folcloric reconstruit cu mijloacele sonore ale avangardei și cu tehnici aleatorice.

Personalitate nonconformistă, cu un gust aparte pentru ironie, grotesc și satiră, Vieru și-a transmis părerile despre lumea înconjurătoare în majoritatea operelor sale, a experimentat insolite

modalități de a crea muzică de cameră și a revenit la suflul șostakovician în unele din cele șapte simfonii. Vieru propune un model matematic extras din teoria mulțimilor; pe baza acestuia creează și dezvoltă moduri, arcuiește inedite forme muzicale – de „clepsidră”, „sită”, „ecran”, „psalm”.

Toate aceste scurte (și inevitabil lacunare) descrieri ale stilurilor compozitorilor din avangarda sovietică și românească a anilor ’50-’70 conduc spre o serie de întrebări la care, cândva, putem spera că s-ar concentra vreun muzicolog:

1. Cum arată concepția dodecafonică, serială și apoi înglobând elemente de aleatorism în lucrările lui Andrei Volkonski, Dan Constantinescu, Edison Denisov?
2. În ce fel transportă Myriam Marbe și Sofia Gubaidulina sonorități specifice tradițiilor etnice, orale, în limbajul muzicii noi?
3. Ce tipuri de structuri, genuri muzicale, limbaje sonore și tehnici adoptă compozitorii care optează declarat pentru conținuturi sacre: Ștefan Niculescu, Arvo Pärt, Sofia Gubaidulina, Alfred Șnitke?
4. Cât de relevant este citatul muzical – ca punte cu trecutul muzical evitat de avangarda severă – pentru Șnitke, Vieru sau Olah? Și ce procedee concrete întâlnim în absorbirea citatului în muzica proprie?

Lista rămâne deschisă, putând fi completată cu alte perspective asupra compoziției postbelice de avangardă. Intenția deschiderii unor asemenea cercetări nu trebuie nicidecum confundată cu vânătoarea de întâietăți (cine a descoperit și lansat primul o tehnică anume), și nici cu stabilirea de „influențe”. Mult mai importantă este punerea în context a ideilor și observația asupra modului în care acestea circulă într-o lume în care tocmai libertatea circulației este dramatic îngrădită.

Un caz aparte și demn de semnalat ar fi de pildă același concept al meta-muzicii pe care îl întâlnim la Valentin Silvestrov și Octavian Nemescu, cel mai probabil fără ca unul să știe de celălalt (un motiv în plus de a investiga acest exemplu de *Zeitgeist*). Pornind de la reflecția asupra opoziției stilistice între serialism și aleatorism, Silvestrov se

îndreaptă spre conținuturi dramatice (puse în scenă), alegorice, cu rădăcini în trecutul muzical, tonal.

> Silvestrov a spus că ceea ce face el „ar putea fi numit poezie în muzică" sau un „stil metaforic" (sau un „stil alegoric") sau „meta-muzică". […] Punctul culminant al acestei evoluții a fost Simfonia a V-a (1980-82), *Post-Simfonia*, în care Silvestrov – fără îndoială influențat de Simfonia I a lui Șnitke (*Antisimfonia*) – s-a concentrat pe ideea de „postludiu", pe „ceva care nu începe atât de mult, cât răspunde la ceva deja rostit".[1]

Similitudinea este frapantă cu concepția lui Nemescu despre arhetipurile care duc către o dimensiune metastilistică (opusă însă polistilismului) reliefată, bunăoară de *Nonsimfonia a V-a, a Sfârşiturilor* (1992), *Presimfonia a VI-a, a Începuturilor* (2000), *Postsimfonia a II-a* (2007). Poate că premizele estetice și realizarea componistică diferă, însă titlurile acestor „simfonii" sunt grăitoare prin ele-însele, deoarece toate denotă despărțirea manifestă de genul tradițional al simfoniei, negarea acestuia.

> Există și comentariile scrise ale autorului despre aceste simfonii (sau *aproape-simfonii*), care reprezintă documente esențiale în înțelegerea concepției de ansamblu a compozitorului, ce utilizează în toate aceste *paro-simfonii* același arsenal material specific stilului său esențialist: cadențe tonale decontextualizate, cele patru specii de trisonuri, ritmul iambic, armonicele sunetului, tăcerea, gesturile fulgurante și bruște, sonoritățile de greieri.[2]

În fine, alte subiecte din devenirea generației „neoficiale" sovietice pot îndemna la reflecția asupra societății totalitare și închise în care

---

[1] Schmelz, p. 262.

[2] Dan Dediu, „Tipologii ale simfoniilor românești după 1950", în *Muzica simfonică românească între 1950-2020*, ed. Florinela Popa, București, Editura UNMB, 2023, p. 26.

trăiesc compozitorii respectivi și colegii lor români: raportarea la Uniunea Compozitorilor, receptarea în lumea muzicală occidentală, destinul emigranților și al celor rămași în țară, sau situația adaptării la *perestroika*, respectiv la perioada de după 1990.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Dediu, Dan „Tipologii ale simfoniilor românești după 1950", în *Muzica simfonică românească între 1950-2020*, ed. Florinela Popa, București, Editura UNMB, 2023, p. 9-33.

Manulkina, Olga, „'Foreign' versus 'Russian' in Soviet and Post-Soviet Musicology and Music Education", în *Russian Music since 1917. Reappraisal and Rediscovery*, edited by Patrick Zuk și Marina Frolova, Oxford University Press, 2017, p. 221-243.

Pavel, Benedicta, *Reflectarea ideologiilor, tendințelor stilistice și a tehnicilor componistice din muzica românească în documente de arhivă (1949-1989). Studii de caz: Mihail Andricu și Grigore Nica*, Teză de doctorat, UNMB, 2023.

Popa, Florinela, „Politizarea muzicologiei românești. Profilul ideologic al muzicologiei românești în comunism", în *Muzică și ideologii în secolul XX*, București, Editura Muzicală, 2022, p. 209-259.

Sandu-Dediu, Valentina și Dan Dediu, *Dan Constantinescu, esențe componistice*, București, Editura Muzicală, 2013.

Sandu-Dediu, Valentina, „A scrie despre muzică în România postbelică: surse sovietice, naționalism, structuralism", *Octave paralele*, București, Humanitas, 2014, p. 181-194.

Sandu-Dediu, Valentina, „Muzici postbelice ale fostului spațiu comunist", *În căutarea consonanțelor*, București, Humanitas, 2017, p. 129-174.

Sava, Iosif, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, București, Editura Muzicală, 1991.

Schmelz, Peter, *Such Freedom, if Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw,* Oxford University Press, 2009.

Văidean, Vlad, „Permanențe și inovări ale paradigmei austro-germane în muzica lui George Enescu", în *Tangențe și intersecții:*

România și Germania în dialog componistic, ed. Valentina Sandu-Dediu, București, Editura Muzicală, 2024, p. 117-136.

Vieru, Anatol, *Atlas muzical*, București, Editura UNMB, 2006.

Zavlunov, Daniil, „Glinka in Soviet and Post-Soviet Historiography: Myths, Realities and Ideologies", în *Russian Music since 1917. Reappraisal and Rediscovery*, ed. Patrick Zuk și Marina Frolova, Oxford University Press, 2017, p. 244-266.

SUMMARY

Valentina Sandu-Dediu

How compositional ideas circulate in totalitarian regimes
A short case study: USSR-Romania

The institutional history and individual paths of musicians in the Union of Soviet Socialist Republics (USSR) and in Romania in the second half of the 20th century show (as expected) many similarities that are still neglected in our accounts of the national landscape. We could take a closer look than we have hitherto at the similarities between Soviet and Romanian composers in their attempts to distance themselves from official ideology, to access Western avant-garde, to procure forbidden information through unofficial and inventive channels. This text deals with socialist realism and creative unions, with musicology on the road of mythologizations and nationalism, and, in particular, with a possible parallel between six Soviet "unofficial composers" and six Romanian contemporaries of theirs.