

STUDII

„Interacțiunile care leagă devin vizibile”. Muzica nouă ca mediator de „public diplomacy” între România și Germania în a doua jumătate a secolului XX¹

Dörte Schmidt

În *Raportul anual privind politica culturală pe 1987/88*, Departamentul cultural al Ambasadei Germaniei la București caracteriza România drept „unică în multe privințe: o țară socialistă care nu numai că nu dorește niciun contact cu Occidentul, dar nici nu vrea să aibă de-a face cu statele sale surori din Est”.² Izolarea autoimpusă a țării, constatată de diplomați cu puțin timp înainte de prăbușirea regimurilor

¹ Acest text are la bază o prelegere susținută la conferința „Punți componistice între Germania și România”, XXXII Săptămâna Internațională a Muzicii Noi, ed. 32, New Europe College, București. Pentru implicarea în istoria muzicii românești în general, pentru această invitație în particular și pentru numeroasele discuții purtate la București și la Berlin, mulțumesc din suflet doamnei Valentina Sandu-Dediu, rector NEC.

Această privire asupra României se datorează în mare măsură contextului de cercetare al proiectului finanțat de DFG „Ereignis Darmstadt” (Evenimentul Darmstadt), la crearea căruia Gianmario Borio a avut o contribuție importantă, în special prin perspectiva Susannei Heiter asupra contactelor internaționale ale cursurilor de vară și prin perspectiva lui Pietro Cavallotti asupra dimensiunilor politice ale acestora. Arhiva Cursurilor de vară de la Darmstadt, îndeosebi Thomas Schäfer și Sylvia Freidank au oferit cu multă generozitate acces la materialele de acolo și au permis tipărirea de surse. Multe mulțumiri adresez Arhivei Politice a Ministerului Federal de Externe, în special lui Knud Piening, pentru tot ajutorul acordat în obținerea accesului la sursele de acolo. Lucas Ligeti mi-a dat permisiunea de a cita din corespondența tatălui său, György Ligeti. Sunt îndatorată arhivei programului DAAD Artists-in-Berlin, și anume Silviei Fehrmann și lui Kaspar Aebi, pentru accesul generos la dosare.

² Berlin, *Arhiva politică a Ministerului Federal de Externe (PA AA)*: BAV 50 Buka 24608: Raport anual 1987/88.

politice comuniste, exprima clar frustrarea factorilor de decizie din domeniul culturii. Se înscria, de asemenea, în întreaga tradiție de diagnostice diferit motivate puse „cazului special al României”. Chestiunea, dezbătută acum pe larg, a eventualelor breșe în așa-numita „cortină de fier”, precum și a interacțiunilor dincolo de separarea blocurilor politice, pe care politica culturală externă miza atât de mult, nu pare să se aplice în acest caz, ba mai mult: evaluarea citată adaugă o dimensiune importantă acestor dezbateri, care sunt printre cele mai interesante și complexe nu numai în istoria (cultural) politică a Europei, concentrându-se atât pe relațiile Est-Vest, cât și pe semnificația dinamicii interne a așa-numitelor state din „blocul estic”.

Faptul că acest așa-numit „bloc estic” nu a fost nici atât de consecvent, nici atât de strict separat de Occident pe cât ar fi dorit uneori istoriografia Războiului Rece (de ambele părți ale „cortinei de fier”) este, nu fără motiv, un subiect tot mai des dezbătut în ultimii ani: imaginea lui György Péteri privind „cortina de nailon” a avut un impact puternic, fiind reluată și dezvoltată în repetate rânduri.¹ Keith Hitchens remarcă la rândul său: „Totuși, cortina de fier a fost mai permeabilă, chiar și în cazul României, decât este adesea recunoscut”.²

Faptul că textul mult citat al lui Péteri din 2010 a servit drept editorial pentru un număr cu tematică muzicală al revistei *Slavonica*, intitulat „Across and Beyond the East West Divide I: Transnational and Transsystemic Tendencies in East Central Europe's Music and Musical

¹ György Péteri, „The Nylon Curtain. Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe,” în: *Slavonica* 10 (2004) 2, pp. 113-123. Istoricul contemporan Michael David-Fox afirmă cu referire directă la Péteri: „Dacă investigarea Războiului Rece cultural ca o relație simbiotică dincolo de diviziunea est-vest a devenit o industrie în creștere, o a doua linie de investigație care transcende cortina de fier abia acum devine o componentă serioasă a agendei istorice.” (Michael David-Fox, „Iron Curtain as Semi-Permeable Membrane. The Origins and Demise of the Stalinist Superiority Complex,” în: Patryk Babiracki și Kenyon Zimmer (eds.), *Cold War Crossings: International Travel and Exchange Across the Soviet Bloc, 1940s-1960s*, College Station 2014, pp. 14-39, aici p. 18). El susține teza conform căreia Uniunea Sovietică a lui Stalin a ridicat nu atât o „cortină de fier”, cât o „membrană semipermeabilă”, după cum subliniază în titlul textului său, și înlocuiește metafora larg răspândită a cortinei cu una nouă, care subliniază nu numai permeabilitatea materială condiționată, ci mai ales capacitatea de a transmite vibrații.

² Keith Hitchens, *A Concise History of Romania*, Cambridge 2014, p. 292.

Life under the Communist Era” [Peste și dincolo de diviziunea Est-Vest I: Tendințe transnaționale și transsistemice în muzica și viața muzicală din Europa centrală și de est în era comunistă], poate fi interpretat ca un indiciu al faptului că muzica a reprezentat unul dintre cele mai importante mijloace diplomatice în acest domeniu.¹ Nu întâmplător, având în vedere importanța economică a relațiilor dintre cele două blocuri în ceea ce privește interesele comerciale germano-germane (Republica Federală Germană – Republica Democrată Germană, nota trad.) și Târgul Industrial German de la Berlin, Péteri concluzionează:

Cortina era făcută din nailon, nu din fier. Nu numai că era transparentă, dar se preta, de asemenea, la puternice tendințe osmotice care globalizau cunoștințele dincolo de prăpastia sistemică cu privire la cultură, bunuri și servicii. [...] În cele din urmă, dar în mod evident, trebuie precizat că nailonul, spre deosebire de fier, este simbolul modernității industriale în primele decenii postbelice.²

Evident, el face astfel referire la o variantă a funcției de politică externă caracteristice perioadei postbelice, și anume legătura dintre economie și cultură. Având în vedere perspectiva dublă asupra relațiilor interne și externe ale blocurilor, Germania devine un caz de studiu deosebit de interesant. Iar dacă istoricul contemporan Peter Ulrich Weiß își îndreaptă atenția în mod specific asupra relației triumphiulare dintre România și cele două state germane (RFG și RDG, nota trad.) și discută politica lor culturală externă din anii 1950 până la începutul anilor 1970, el acordă muzicii pe bună dreptate o atenție deosebită. În orice caz, pentru anii 1967-1972, Weiß o identifică chiar ca fiind „domeniul cel mai continuu al auto-reprezentării culturale” (nu doar) a Republicii Federale

¹ Textele care urmează introducerii lui Péteri (inclusiv cele ale lui Danielle Fosler-Lussier, a cărei lucrare se concentrează pe rolul muzicii în politica culturală a Războiului Rece) se concentrează, după cum sugerează titlul, asupra țărilor din Europa centrală, precum Ungaria și Cehoslovacia. Țările din sud-estul Europei, cum ar fi România sau Bulgaria, nu au fost incluse aici. Referindu-se în mod repetat la Péteri, Lisa Jakelski afirmă, de asemenea, cu privire la Festivalul de toamnă de la Varșovia, că „cortina de fier nu era poate atât de impenetrabilă până la urmă” (Lisa Jakelski, *Making New Music in Cold War Poland: The Warsaw Autumn Festival, 1956-1968*, Oxford 2017, p. 134).

² Péteri, „The Nylon Curtain...”, p. 115.

în România.¹ În mod evident, din perspectiva RFG, muzica ar fi trebuit să fie un mijloc de „public diplomacy” care să vizeze construirea unor legături pe termen lung, bazate pe comunicarea (culturală).² Chiar dacă, în ansamblu, repertoriul tradițional predomină – așa cum rezumă și Weiß –, muzica contemporană joacă și ea un rol specific.

Poziția specială a României, de la proclamarea Republicii Populare Române până la sfârșitul regimului Ceaușescu, pe care nu doar Hitchins o consideră o eră distinctă, s-a manifestat inițial ca o ruptură față de orientarea vest-europeană urmărită până atunci. Nu întâmplător alege Valentina Sandu-Dediu, în remarcabila sa prezentare cuprinzătoare în limba germană a muzicii românești din a doua jumătate a secolului al XX-lea, schimbarea alianței din 1944 ca punct de plecare, și dedică spațiului de acțiune politică în care s-au concretizat poziționările estetice și compoziționale o secțiune detaliată separată, fără de care aceste poziționări nu pot fi înțelese într-un context european.³

Reorientarea politică a României după 1944 și proclamarea Republicii Populare au fost însoțite, pe parcurs, de aderarea la un stalinism dur, asociat deja din anii 1950 cu constituirea unui regim de

¹ Peter Ulrich Weiß, *Kulturarbeit als diplomatischer Zankapfel. Die kulturellen Auslandsbeziehungen der beiden deutschen Staaten und Rumäniens von 1950 bis 1972*, München 2010, p. 311.

² Pentru contextul discutat aici, prefer noțiunea de „public diplomacy” celei de „soft power”, deoarece se bazează pe observarea eforturilor de înțelegere reciprocă și comunicare pentru a construi relații pe termen lung, și include importanța instituțiilor și inițiativelor societății civile în acest sens (Johannes Paulmann, „Auswärtige Repräsentationen nach 1945: Zur Geschichte der deutschen Selbstdarstellung im Ausland,” în: Paulmann, edit., *Foreign Representations. Deutsche Kulturdiplomatie nach 1945*, Cologne et al. 2005, pp. 1-32, aici p. 1 și urm., precum și Claudia Auer, Alice Scrugies și Martin Löffelholz, „Schlüsselbegriffe der Internationalen Diskussion,” în: Kurt-Jürgen Maaß edit., *Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, a treia ediție complet revizuită și extinsă, Baden-Baden 2015, pp. 38-45, aici p. 40).

³ A se vedea Valentina Sandu-Dediu, *Rumänische Musik nach 1944*, Saarbrücken 2006. De asemenea, în eseul său „Rumänische Komponisten zwischen der 'gemäßigten', der 'radikalen' Moderne und der Postmoderne”, publicat în același an, în: *Musicology. Journal of the Serbian Academy of Sciences and Arts* 6 (2006), pp. 147-164, aici în special p. 164, unde afirmă că „estetica de ambele părți ale 'cortinei de fier' s-a sincronizat abia în anii 1970” și propune utilizarea unor concepte generale pentru a descrie situația.

securitate și supraveghere fără precedent până atunci.¹ Ambele au supraviețuit atât eforturilor de destalinizare ale lui Hrușciov, cât și retragerii ultimilor consilieri sovietici în 1964. În același timp, atitudinea ideologică a noilor elite politice române, care s-a intensificat după venirea la putere a lui Ceaușescu în 1965, era legată de o speranță orientată spre progres, de modernizare (în special economică) și de îmbunătățirea condițiilor de viață, proiectând puternic în prim-plan interesele naționale. Acest lucru explică și deschiderea observabilă de la preluarea mandatului, care s-a încheiat însă rapid, la începutul anilor 1970. La nivel ideologic și economic, România și-a croit astfel o cale proprie printre statele blocului estic. Această poziție specială a întărit inițial și speranțele Occidentului privind contactele (în special economice). Pe plan intern, însă, ea a favorizat o mobilizare centralizată (și controlată) a culturii și științei, în primul rând a istoriografiei, pentru o producție a identității „românești”, ceea ce a declanșat, mai ales în literatură, forme specifice de rezistență și subversiune intens discutate – un proces căruia Hitchins îi dedică o analiză aprofundată sub expresia-cheie de „luptă culturală”.² Având în vedere prăbușirea structurilor autocratice, el insistă mai ales asupra mecanismelor cenzurii atunci când diagnostichează un fel de „paradox post-tranziție”.³ Ierarhia valorilor valabilă anterior nu pune sub semnul întrebării doar pozițiile (de conținut, politice, estetice), ci mai ales modalitățile de adoptare a acestor poziții. Consecința a fost că mecanismele de atribuire a sensului au intrat în mișcare. În același timp însă, așa cum remarcă și Hitchins în acest context, tendința de restabilire a vechilor relații strânse cu Europa (de Vest) rămâne totuși evidentă.

I. „România – un caz special?” Europa și muzica nouă înainte și după 1989

„Singura abordare valoroasă și promițătoare ar putea fi inițiată prin prisma muzicii românești contemporane, deoarece în aceasta continuă să se manifeste elemente pe deplin originale, care se

¹ Hitchins, *Concise History*, p. 227.

² Ibidem, pp. 245-291.

³ Ibidem, p. 304 f.

detașează de tendințele de dezvoltare din Europa Centrală”, constata jurnalistul Ulrich Dibelius în *Süddeutsche Zeitung*, în legătură cu interpretarea lucrărilor compozitorului George Enescu din cadrul festivalului de la București care îi poartă numele, în articolul său din 1970 despre „Șansele muzicii românești”.

Un aspect deosebit de îmbucurător al celei de-a 5-a ediții a Festivalului Enescu din acest an a fost, prin urmare, includerea muzicii românești moderne: se disting interacțiuni care creează legături, iar modelele comune sunt scoase în evidență tocmai prin diversitatea interpretării. [...] Și, cu uimire, nu putem decât să ne întrebăm de ce în afara României se știe atât de puțin despre toate acestea.¹

După ce a participat la Săptămâna Internațională a Muzicii Noi din 1991, fondată de Ștefan Niculescu la București, jurnalista Gisela Gronemeyer a observat într-o recenzie pentru revista *Musik Texte*, referindu-se la repertoriu, un dezinteres remarcabil, din punctul ei de vedere, față de evoluțiile actuale din Europa de Vest. „Lipsa de interes se bazează (...) pe reciprocitate”, a declarat ea. „Nimeni de aici nu este interesat de compozitorii români.” Gronemeyer a văzut în acest lucru o reacție la faptul că „publicul românesc nu manifestă în prezent aproape deloc interes pentru muzica occidentală, în timp ce, pe de altă parte, compozitorii încearcă să se apropie de Occident.”

Totuși, și în această privință interesul față de România este redus, continuă Gronemeyer:

Numele generației mai în vârstă le știm în treacăt, cursurile de vară de la Darmstadt s-au ocupat puțin de ei, Anatol Vieru încă mai are contacte în Berlin de pe vremea când era bursier DAAD. Myriam Marbe a devenit cunoscută prin intermediul scenei muzicale feminine, iar Aurel Stroe locuiește acum în Mannheim. Dar aceste întâlniri sunt sporadice, iar Anatol Vieru se plânge, de exemplu, că la

¹ Ulrich Dibelius, „Die Chancen der rumänischen Musik. Eindrücke vom Enescu-Festival in Bukarest,” în: *Süddeutsche Zeitung* 17/18, octombrie 1970.

începutul anilor 1970 compozitorii români erau mult mai prezenți în Germania, chiar și în Donaueschingen.¹

În timp ce relatarea lui Dibelius lega atribuirea unei specificități muzicii românești de observarea unor practici artistice comune și vedea tocmai în aceasta o bază pentru interacțiuni productive, pentru care solicita în textul său atenția publicului german, Gronemeyer constata, la relativ scurt timp după prăbușirea regimului Ceaușescu, că această legătură sperată nu părea să reziste dincolo de sfârșitul regimului. La prima vedere, e dificil să admitem în mod explicit lipsa de recunoaștere semnalată de Dibelius și Gronemeyer — cel puțin în ceea ce privește Cursurile de vară de la Darmstadt, pe care le menționează și Gronemeyer. Cu atât mai mult, cu cât atenția ne este atrasă și de istoriile de migrație complet diferite ale persoanelor prezente acolo. Să dau doar trei exemple:

Adriana Hölszky își începuse studiile la București, sub îndrumarea lui Ștefan Niculescu, venise în Germania împreună cu familia în 1976 și își finalizase studiile de compoziție la Stuttgart, sub îndrumarea compozitorului provenit din Iugoslavia, Milko Kelemen — care, la rândul său, venise în Franța și Germania încă din perioada studenției, la sfârșitul anilor 1950, și participase și la Darmstadt. Între 1978 și 1986, Hölszky a fost prezentă regulat la Darmstadt.

Horățiu Rădulescu, discipol al lui Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu și Aurel Stroe, s-a mutat la Paris în 1969 și a menținut legături strânse cu Germania, nu doar la Köln, ci, începând din 1969, participând activ și la Darmstadt. De la mijlocul anilor 1980, a locuit timp de un deceniu la Freiburg și Berlin.

Carmen Maria Cârnecki, studentă a lui Dan Constantinescu, care locuiește acum din nou la București, venise în 1985 cu o bursă DAAD în clasa lui Klaus Huber de la Freiburg, s-a mutat la Darmstadt, locuise acolo mult timp și fusese prezentă la Cursurile de vară până în 1990.

Peisajul era deci variat și românii au fost întâlniți în mod repetat, în diverse moduri, pe scena muzicii noi din Germania, dar se pare că nu

¹ Gisela Gronemeyer, „Meilensteine. Die 1. Internationale Woche neuer Musik in Bukarest,” în: *Musik-Texte* 40/41 (august 1991), pp. 115-116, aici p. 116, cf. și Sandu-Dediu, *Rumänische Musik*, p. 46. Nota trad.: articolul a fost publicat în românește în *Muzica* 4/1991, pp.169-173, dar traducerea de aici îmi aparține.

au fost percepuți ca un grup, ci mai degrabă ca parte a unei avangarde ce se considera deja internațională: în orice caz, după 1989 (și nu numai), spre deosebire de alte țări est-europene, nu au rezultat de aici discuții reciproce privind interferențele și particularitățile.

În numeroasele analize privind rețelele de migrație și comunicare dintre Europa de Est și emisfera occidentală din perioada post-comunistă, România este absentă – s-ar putea spune, deloc surprinzător.¹ Una dintre puținele excepții o constituie, nu întâmplător, volumele de reportaje „Europäische Meridiane”, părute în cadrul „Grazer Musikprotokoll” și editate de Susanne Niedermayr și Christian Scheib.² Acestea includeau în mod explicit în spațiul de cercetare acele țări care, la momentul respectiv, se orientau atât cultural, cât și politic către Europa. Printre acestea s-au numărat inițial, în 2002, Ungaria, Slovenia, Slovacia, Polonia, Bulgaria și Croația, dar un an mai târziu, într-un al doilea volum, cercul s-a extins cu Serbia, Cehia și, în mod special, România, precum și fostele republici sovietice baltice Lituania, Estonia și Letonia.

În prezentările din aceste volume se reflectă, într-un anumit sens, imaginea în continuă schimbare a Europei sau – așa cum o formulează Niedermayer și Scheib – „ansamblul de experiențe, opinii, tradiții, judecăți și prejudecăți care provin din diverse constelații (istorice) și care generează identități și percepții despre sine în continuă schimbare”.³ Atât adoptarea, cât și respingerea par să reflecte geografia

¹ În plus față de numărul tematic din *Slawonica* menționat anterior, a se vedea, de asemenea, Anna Fortunova și Stefan Keym (eds.), *Eastern European Emigrants and the Internationalisation of 20th Century Music Concepts*, Hildesheim 2022; reiau aici propria contribuție în acest volum pentru a mă concentra tocmai asupra acestei lacune.

² Susanna Niedermayr și Christian Scheib (edit.), *European Meridians. New Music Territories. Reportagen aus Ländern im Umbruch*, o coproducție line_in:line_out și musikprotokoll im steirischen herbst, 2 vol., Saarbrücken 2002 și 2003.

³ Niedermayer/Scheib, „Abstract Monarchy. Musikszenen im ehemaligen ‘Ostblock’ und ihre Transformation. Eine Serie von Momentaufnahmen und Musikgeschichten zum Zeitpunkt eines Umbruchs” (Vortrag im Rahmen von Wien Modern 2003), in: *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2008 (= Symposien zu Wien Modern, Bd. 4), S. 463-489, S. 463.

muzicală și culturală puternic identitar-politică ce s-a dezvoltat în Europa de Est în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, de asemenea în Statele Unite, și care a rămas importantă în politica de alianță postbelică – Annegret Fauser a discutat acest aspect în detaliu.¹

Nu este o coincidență faptul că festivalul Wien Modern, fondat în 1988, cu mult înainte de aderarea Austriei la Uniunea Europeană în 1995, a acționat ca un seismograf pentru tentativa de reorganizare a Europei după căderea comunismului. La cea de-a cincea ediție, în 1992, au fost interpretați în total șapte compozitori români, alături de György Ligeti, de obicei considerat un exilat maghiar, dar născut în Transilvania, și pe care caietul-program îl numără printre compozitorii care „au deja dreptul la patrie în acest festival”, și Iannis Xenakis, care a trăit la Paris și a crescut în Grecia din 1932: „Din punct de vedere național, în jurul lui Xenakis (născut în România) se grupează câțiva compozitori români”.² În mod evident, acest grup a fost prezentat în context european. Cvartetul cu pian al lui Xenakis a fost încadrat într-o seară de triouri de coarde de Miriam Marbe și Dan Dediș.³ Reînnoind, într-un fel, axa tradițională București-Paris, filosoful și compozitorul Costin Mișeanu, cetățean francez din 1977, a fost prezent alături de Xenakis, Luc Ferrari și François-Bernard Mâche în cadrul unei serii de clavecin. Simfonia de cameră de George Enescu a deschis emblematic un întreg program cameral românesc: au urmat lucrări de Ana Maria Avram, Dan Dediș, Doina Rotaru și Ștefan Niculescu, în interpretarea *Ensemble 20. Jahrhundert* din Viena, sub conducerea lui Peter Burwik. Concertul a fost precedat de o convorbire publică a secretarului general al Wiener Konzerthaus, Karsten Witt, cu compozitorii români. Dintre aceștia,

¹ Annegret Fauser, „Lessons in Musical Geography. Imagining Eastern Europe in the United States during World War II,” în: Valentina Sandu-Dediș (edit.), *Music in Dark Times. Europe East and West 1930-1950*, București, Editura UNMB, 2016, pp. 19-60.

² Lothar Knessl (edit.), *Almanach Wien Modern. 24 octombrie - 27 noiembrie 1992*, Viena 1992, p. 4.

³ N.B. Compoziția lui Dediș a fost sponsorizată de Fundația Alban Berg din Viena (Knessl, *Almanach*, p. 137), fundație care îi permisesese deja compozitorului de origine română Filip Herschkowitz să părăsească Uniunea Sovietică în 1987. Rolul lui Gottfried von Einem, care a fost președinte al acestei fundații din 1986 până în 1995, ar merita un studiu separat.

Niculescu s-a remarcat prin trei concerte în total și a putut prezenta, pe lângă muzică de cameră, și o piesă orchestrală. Importanța celei din urmă a fost subliniată și în discuția menționată, a lui Karsten Witt cu György Ligeti și Stefan Niculescu, care a precizat legăturile dintre cei doi.¹

Abstract Monarchy Trio, numele ansamblului maghiaro-austriac de la care Niedermayr și Scheib au împrumutat titlul cercetării lor asupra festivalului din 2003, indică în mod clar efectele persistente ale vechilor sfere de influență habsburgice care sunt evidente și aici.² În același timp, pentru România, vechea și noua legătură cu Parisul (alternativă la Viena și zona habsburgică), vizibilă și astăzi în peisajul urban al Bucureștiului, se impune ca permanent punct de referință. Acest lucru pune într-o lumină nouă rolul special al României în așa-numitul bloc estic, subliniat în repetate rânduri de diferite părți și din diverse perspective.

II. Două expoziții în Germania și România în jurul anului 1970

Cât de mult erau încărcate diplomatic relațiile muzicale dintre Republica Federală Germania (RFG) și România în cursul anilor 1960 o demonstrează două expoziții muzicale organizate de RFG în România și de România în RFG în anii 1969 și 1970, pe care nu întâmplător Peter Ulrich Weiß le pune în prim-plan.³ Editorul Karl Vötterle, directorul editurii Bärenreiter, pe care Robert Machold îl citează în raportul său din 1970 ca fiind inițiator al ambelor expoziții, invocase în discursul său de deschidere de la București „misiunea muzicii de a uni popoarele”.⁴ Wolfram Schwinger, cel care împreună cu Heinrich Lindlar și Alfons Ott selecționase exponatele pentru proiectul german, relatează într-o scurtă notă din 1969, în revista Bärenreiter *Musica*:

¹ Dan Dediu, implicat în acest festival, a proiectat recent mai multă lumină asupra acestei legături, odată cu publicarea corespondenței inedite dintre Ligeti și Niculescu din perioada 1989-1997 (Dan Dediu, „Ștefan Niculescu - György Ligeti. Corespondență inedită,” în: *Generația de aur a avangardei muzicale românești*, edit. de Antigona Rădulescu, București, Editura UNMB, 2021, pp. 93-122).

² Niedermayer/Scheib, „Abstract Monarchy...”, p. 263 și 273.

³ Weiß, *Kulturarbeit...*, p. 319.

⁴ Robert Machold, „Zwei Musikausstellungen in Rumänien und in der Bundesrepublik Deutschland,” în: *Mitteilungen der Südosteuropa-Gesellschaft* (1970) H. 2, pp. 69-73, aici p. 70.

În numele președintelui Institutului Goethe, al fostului ambasador Peter H. Pfeiffer și al ambasadorului Germaniei la București, Erich Straetling, Dr. Karl Vötterle a inaugurat expoziția cu un discurs în care, pornind de la afirmația lui Joseph Haydn – „limba mea este înțeleasă de întreaga lume” –, a descris universul muzicii ca pe o țară fără frontiere, și a prezentat întâlnirea dincolo de granițele ridicate de istorie, confesiuni și sisteme politice ca o posibilitate reală de înțelegere.¹

Goethe-Institut a alcătuit și trimis expoziția germană, iar din partea română, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea Compozitorilor din România au colaborat cu Ambasada României în Germania și Institutul pentru Relații Externe. Amploarea acestor proiecte se reflectă și în lista participanților la vernisajele respective. Machold menționase, la deschiderea expoziției de la București din anul precedent, pe lângă ambasadorul german la București, alte personalități de seamă ale artei și muzicii românești, și anume pe vicepreședintele Uniunii Compozitorilor, Zeno Vancea.² Cu ocazia vernisajului expoziției românești de la Köln, din 21 aprilie 1970, la care Vancea a ținut discursul festiv, Machold indică, din partea română, pe ambasadorul României în Germania, pe vicepreședintele și secretarul Uniunii Compozitorilor din România, iar din partea germană, pe lângă reprezentanții Ministerului de Externe și ai orașului Köln, pe ministrul afacerilor federale al landului Baden-Württemberg (care era președintele consiliului de administrație al Institutului pentru Relații Externe din Stuttgart), precum și reprezentanți ai Asociației editorilor de muzică germani și ai Societății pentru Europa de Sud-Est.

Faptul că inițiativa acestor expoziții a venit din partea industriei editoriale germane se înscria în contextul practicii de a oferi cărți cadou și al eforturilor simultane, în cele din urmă eșuate, ale ambasadorului la București de a înființa un institut cultural german al cărui obiectiv principal ar fi fost crearea unei biblioteci care ar fi oferit, de asemenea,

¹ Wolfram Schwinger, „Deutsche Musik in Rumänien. Eindrücke in Bukarest gesammelt,” în: *Musica* 23 (1969) 4, pp. 376-377, aici p. 376.

² Machold, „Zwei Musikausstellungen...”, p. 70 și urm.

un loc pentru evenimente culturale.¹ Nu este o coincidență faptul că Wolfram Schwinger a dedicat o secțiune specială producției editoriale în scurta sa recenzie:

Ceea ce s-a văzut în expoziție poate fi numit cu adevărat o secțiune reprezentativă a activității editorilor germani de muzică de după ultimul război: partituri, de la ediții individuale de studiu până la cele mai importante ediții complete, cărți de muzică și enciclopedii, reviste și discuri erau expuse sub fotografii de format mare ale compozitorilor contemporani, ale noilor săli de concert și de teatre de operă din Germania. Vizitatorii au profitat din plin de posibilitatea de a răsfoi volumele și de a asculta discurile. [...] După expoziție, exponatele au fost puse la dispoziția instituțiilor muzicale române.²

Machold a relatat așadar cum întregul material al expoziției, constând în principal din cărți, partituri și discuri, a fost „înmânat Republicii Române ca dar”.³

Zeno Vancea fusese deja în Germania înainte de deschiderea expoziției. Încă din 1968, cu ocazia vizitei sale la Stuttgart, s-a evidențiat modul în care interesele politicii externe (culturale) române reprezentate de Vancea (care viza o legătură între „identitatea națională” și stadiul contemporan al tehnicii) și cele ale Germaniei (care se bazau pe o bază comună de înțelegere culturală) se întrepătrundeau. Conform raportului lui Wilhelm Reiter, Vancea considera că „îmbinarea elementelor stilizate ale muzicii populare cu tehnica contemporană de

¹ Weiß, *Kulturarbeit*, pp. 265-273.

² Schwinger, „Deutsche Musik...,” p. 376.

³ Machold, „Zwei Musikausstellungen”, p. 70. În 1967, anul premierei *Lontano* (Donauesschingen) și a Concertului său pentru violoncel (Berlin), de exemplu, compozitorul György Ligeti, care emigrase la Viena, a devenit cetățean austriac, apoi a locuit la Berlin în perioada 1969-1973, a colaborat cu editura germană Schott (György Ligeti, *Verzeichnis seiner veröffentlichten Werke*, Mainz 2022, p. 4). Ambele piese au fost lansate și pe disc de Wergo în 1969 (WER 60 036 și WER 60 045). Editura berlineză Bote & Bock îl avea în palmaresul său pe Iannis Xenakis. Nu s-a clarificat încă dacă partiturile lor au făcut parte din expoziție și nici dacă Wergo, care a fost preluată de Schott-Verlag în 1970, era deja implicată, deși industria discografică germană nu a participat la expoziție.

compoziție” și „alinieră muzicii românești la tendințele internaționale existente ale muzicii moderne” erau „în mare măsură realizate”.¹

Prin urmare, și „impresiile culese la București” de Schwinger se concentrează în special pe muzica nouă:

Este deosebit de îmbucurător faptul că și românii manifestă un interes puternic pentru promovarea muzicii lor în Germania – ansamblul bucureștean *Musica Nova* a dat startul cu lucrări ale compozitorilor români de avangardă la ediția de anul trecut a Zilelor muzicale de la Kassel [Kasseler Musiktagen, n. trad.] (...). O completare importantă a expoziției au constituit cele două concerte de la București (cu același program), în care Mircea Basarab a dirijat Orchestra Filarmonicii, interpretând exclusiv muzică germană contemporană. (...) Deoarece lucrările interpretate nu erau tocmai recente,² subsemnatul a putut profita de ocazia favorabilă a două conferințe cu exemple discografice, la Uniunea Compozitorilor Români și la Conservatorul din București, pentru a prezenta cele mai noi compoziții germane.³

Și Robert Machold subliniază în mod expres în raportul său: „a fost o satisfacție să constat că mulți dintre muzicienii români – tineri și mai în vârstă – erau foarte bine informați cu privire la cele mai moderne tendințe din țările occidentale”.⁴ Evidențiază de asemenea percepția internațională asupra scenei românești actuale: „unii dintre compozitorii mai tineri au câștigat mai multe premii internaționale (Berger⁵, Vieru⁶),

¹ Wilhelm Reiter, „Musikgeschichte und Musikleben Rumäniens. Württembergische Staatsoper in Bukarest. Besuch von Professor Zeno Vancea in Stuttgart”, în: *Mitteilungen der Südosteuropa-Gesellschaft* 8 (1968) H. 1/2, pp. 71-72, p. 71.

² Pe lângă Simfonia a II-a de Hans Werner Henze (1949), Schwinger menționează o fugă pentru orchestră de coarde de Karl Höller (1948), *Concertante Musik* de Boris Blacher (1937) și Concertul pentru orgă de Hindemith (1962) (Schwinger, *Deutsche Musik*, p. 377).

³ Schwinger, *Muzica germană*, p. 376 f.

⁴ Machold, „Zwei Musikausstellungen...”, p. 70

⁵ Berger a primit premiul de compoziție al Prințului Ranier al III-lea de Monaco, la Monte Carlo, în 1964.

⁶ Vieru a primit Prix international de composition musicale Reine Marie-José, la Geneva, în 1962.

sau au fost deja de multe ori invitați oficiali ai Festivalului de la Darmstadt (Hrisanide, Olah, Țăranu).¹

Deciziile estetice și tehnice de compoziție, precum și evaluarea lor publicistică și științifică se dovedesc, în lumina contextului discutat aici, o poziționare într-un peisaj marcat de poli politici și estetici.

III. România la Darmstadt

Punând accentul pe perioada din jurul anului 1970, secțiunea aceasta va analiza Cursurile de vară de la Darmstadt, evidențiate de Machold (și, după cum am arătat la început, menționate de Gronemeyer în 1991 ca actor important al acestei perioade). Corespondența dintre Institutul internațional de muzică din Darmstadt (IMD) și Departamentul cultural al Ambasadei RFG la București, precum și dosarele proprii ale ambasadei oferă o perspectivă asupra cadrului cultural-politic global în care acționau finanțatorii, fără de care un astfel de schimb cultural (impresionant și din punct de vedere numeric), care a început în a doua jumătate a anilor 1960 și a continuat în cele mai dificile condiții până la sfârșitul regimului Ceaușescu, nu ar fi fost de conceput.

O sinteză realizată de Inge Kovács în cadrul proiectului *Im Zenit der Moderne* [La zenitul modernismului] despre participanții „din ‚blocul estic’ și Iugoslavia”, menționează pentru prima dată participanți din România abia în 1966 (adică ultimul an al cercetării sale). Kovács subliniază faptul că Serviciul german de schimb academic (DAAD) a încurajat participarea prin burse în 1964 și 1966, iar de acestea au beneficiat în special maghiarii și cehii.²

¹ Machold, „Zwei Musikausstellungen...”, p. 71.

² Inge Kovács, „Die Ferienkurse aus Schauplatz der Ost-West-Konfrontation,” în: *Im Zenit der Moderne*, ed. de Gianmario Borio și Hermann Danuser, Freiburg 1997, vol. 1, pp. 116-139, aici p. 138. Despre anii următori, de asemenea, Dörte Schmidt și Susanne Heiter, „Ereignis Darmstadt - Bedingungen einer Geschichte der Ferienkurse, 1961 bis 1994,” în: Schmidt și Heiter (ed.), *Ereignis Darmstadt. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1962-1994*, München 2024, pp. 19-109, aici pp. 70-79; Susanne Heiter, „Die Ferienkurse unter Friedrich Hommel, 1981 bis 1994,” în: ibidem, pp. 277-479, aici pp. 405-407. Cu privire la programele de schimb ale DAAD pentru cercetători și universitari din România, printre altele, vezi și Weiß, *Kulturarbeit*, pp. 203-210.

Correspondența IMD arată că primii compozitori români au luat legătura cu Darmstadt în 1965. Totuși, materialele de arhivă relevă că acesta nu a fost primul contact oficial: deja în 1958, în contextul unei politici culturale post-staliniste și al concurenței culturale dintre statele Pactului de la Varșovia, foarte probabil ca urmare a acesteia, este consemnată deja o corespondență cu Wolfgang Steinecke (inițiatorul și directorul Cursurilor de vară de la Darmstadt, nota trad.). În 1956 fusese fondată Toamna varșoviană, iar România a participat la prima ediție.¹ Doi ani mai târziu a avut loc primul Festival și Concurs Internațional Enescu. Evident, și la București creștea interesul pentru crearea unei rețele internaționale prin intermediul muzicii, dincolo de „cortina de fier”.² În martie 1958, adică imediat înainte de desfășurarea primei ediții, secretarul Concursului Enescu s-a adresat lui Wolfgang Steinecke și i-a cerut recomandări pentru ediția inaugurală din rândul actualilor și foștilor participanților la Cursurile de vară.³ Evident, partea română avea la dispoziție și fonduri pentru cheltuielile de deplasare ale muzicienilor recomandați. La sfârșitul lunii aprilie, secretarul a confirmat trimiterea de alte broșuri și partituri pentru piesele românești obligatorii la concurs, greu de procurat în Germania.⁴ Steinecke a acceptat această ofertă și a trimis o listă internațională de 17 nume, dintre care cinci femei.⁵

¹ Orchestra Filarmonicii George Enescu din București a susținut cel de-al doilea concert cu un program care poate fi citit ca o diplomatie culturală: Suita op. 9 de Enescu a fost urmată de Mica Suită de Lutoslawski, ca reverență la țara gazdă, apoi de *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss și, în final, de Simfonia nr. 2 de Hacıaturian, ca reverență către URSS (Jakelski, *Making New Music*, Appendix One, p. 173). Cu toate acestea, prezențe românești nu au existat în edițiile următoare. Abia în 1962, un compozitor român, Aurel Stroe, avea să fie interpretat acolo (ibidem, p. 124 și urm.).

² Weiß rezumă încercările diplomatice de apropiere dintre România și Bonn din această perioadă, care au fost flancate de schimburi comerciale și culturale (Weiß, *Kulturarbeit*, pp. 114-115).

³ O.D., Arhiva Institutului Internațional de Muzică Darmstadt (IMD): IMD-A100067-202158-05. Acest festival a fost unul dintre proiectele de schimb fixate în planurile culturale pentru unul și doi ani, care includeau trimiterea de ansambluri mai mari și participarea la festivaluri (Weiß, *Kulturarbeit*, p. 296).

⁴ 25.4.1958, IMD-A100067-202158-06.

⁵ 6.5.1958, IMD-A100067-202158-04. Unul dintre cei recomandați inițial a fost, după cum se poate observa dintr-o notă scrisă de mână pe copia dactilografată, eliminat

Se pare însă că schimbul de la sfârșitul anilor 1950 nu a dus la stabilirea unor contacte durabile între IMD și România. Acestea au fost reluate abia în 1965, la inițiativa părții române, după ce relațiile diplomatice dintre RFG și România păreau să se fi pus în mișcare odată cu alegerea lui Ceaușescu. Deși RFG deschisese deja un consulat onorific în 1961, abia în ianuarie 1967 au fost stabilite oficial relații diplomatice, ceea ce a dus la deschiderea unei ambasade în luna iulie a aceluiași an.¹

Era destul de evident că și scena muzicală din România miza pe un interes crescut din partea statului pentru stabilirea de contacte. Decizia lui Ceaușescu de a nu sprijini intervenția militară de la Praga a întărit cu siguranță speranțele RFG pentru legături culturale și diplomatice cu România. Faptul că legătura dintre Cursurile de vară și artiștii români s-a realizat în perioada dintre 1965 și începutul anilor 1970, în contextul consolidării relațiilor diplomatice generale, are o conexiune și cu încheierea unui „Acord de cooperare economică și culturală” între cele două state în iunie 1973. *Raportul anual de politică culturală* al Ambasadei Germaniei din 1973 afirma cu optimism (în retrospectivă – destul de derutant):

Dintre țările socialiste din Europa de Est, România este singura legată în mod natural de Europa de Vest: prin limba sa – de familia popoarelor romanice, și prin minoritatea germană – de țările din spațiul cultural german și mai ales de Republica Federală. Acest lucru oferă de la bun început oportunități favorabile activității culturale a tuturor țărilor occidentale și, prin urmare, și nouă.²

Faptul că aceste oportunități, pe care Dibelius le evocase și el în 1970 în *Süddeutsche Zeitung*, erau oricum ambivalente ca fețele lui Ianus, reiese clar din sursele de la Darmstadt. O trecere în revistă a

ulterior, deoarece acesta, un violonist, obținuse o bursă pentru cursurile de vară care aveau loc în același timp.

¹ A se vedea în detaliu, de exemplu, Weiß, *Kulturarbeit*, precum și informațiile de inventar privind ambasada din Arhiva politică a Ministerului Federal de Externe (PA AA), <https://politisches-archiv.diplo.de/invenio/direktlink/14938690-74b6-4e6b-a86a-2647d572c35f/>.

² PA AA: BAV 50 BUKA 13353, Raport anual privind politica culturală 1973, p. 24.

anilor 1966-1969 arată că primii patru participanți din 1966 – Alexandru Hrisanide, Aurel Stroe, Tiberiu Olah și Ștefan Niculescu – erau reprezentanți de frunte ai avangardei românești. Formularele de înscriere îi identifică pe Hrisanide, Olah și Niculescu ca beneficiari ai unor burse integrale oferite de DAAD, iar pe Stroe de asemenea ca „beneficiar al unei burse integrale”, fără vreo mențiune despre proveniența bursei.¹ Evident, programul de finanțare al DAAD s-a aplicat și artiștilor români și a acționat ca un motor al schimburilor.² Numărul participanților români înscriși a crescut semnificativ între 1966 și 1969. Chiar dacă o primă privire de ansamblu nu este poate completă, deoarece naționalitatea nu este întotdeauna menționată în documentele de înregistrare și trebuie verificat după nume și adresă, se poate totuși forma o imagine: Costin Mioreanu a venit pentru prima dată în 1967, Eugen Wendel, Cornel Țăranu și Myriam Marbe în 1968, iar compozitoarea și pianista Hilda Jerea, care fondase Ansamblul *Musica Nova* din București în 1966 și concertase deja în RFG, a participat în 1969. Ea se străduia să alcătuiască programe cu un repertoriu în mare parte avangardist care, într-un fel, consacra muzica unora dintre primii participanți la Cursurile de vară de pe scena muzicii noi din Germania de Vest. În 1972, acest ansamblu a susținut un concert cameral în cadrul Cursurilor de vară de la Darmstadt, cu muzică de Olah, Marbe, Brînduș, Stroe și Nemescu. Doar conferința anunțată a lui Radu Stan despre „Muzica nouă în România” nu a putut avea loc.

¹ IMD: A-100399-201653-08 (Hrisanide), A100401-201733-03 (Olah), A100401-201728-11 (Niculescu), A100402-201793-03 (Stroé).

² În prezentarea sa privind schimburile științifice și universitare din această perioadă, Weiß menționează, pe baza rapoartelor anuale, că la mijlocul anilor 1960 au fost depuse primele cereri de burse românești la DAAD, însă țara se afla pe ultimul loc în statistica DAAD privind bursele acordate în Europa de Est (Weiß, *Kulturarbeit*, p. 203). Faptul că aceste statistici au fost publicate în mod detaliat în aceste rapoarte demonstrează interesul public pentru acest aspect. A se vedea: „Stipendienaufenthalte ausländischer Wissenschaftler: Wissenschaftler aus Ost- und Südosteuropa,” în: Deutscher Akademischer Austauschdienst (ed.), *Jahresbericht 1966*, Bonn 1967, pp. 21-24. Acest lucru se potrivește, de asemenea, cu listele detaliate privind Europa de Est și de Sud-Est găsite în arhiva Darmstadt, a se vedea și Dörte Schmidt, „Emigration and Transfer of Ideas,” în: Fortunova/Keym, *Eastern European Emigrants*, pp. 195-209.

Sursele arată, de asemenea, că încă din 1967 un număr semnificativ dintre participanții admiși și cărora li s-au acordat burse (de către partea germană) nu au putut călători și au fost nevoiți să renunțe.¹ Corespondența din perioada premergătoare participării documentează în detaliu situația din ce în ce mai complicată cu privire la permisele de ieșire din țară. Probabil că în acest context compozitorul Eugen Wendel (cărui i se permisesse deja să călătorească în 1968 și 1969) a contactat în prealabil Ambasada RFG la București și a informat-o că aceste invitații au fost emise. Departamentul cultural s-a adresat apoi lui Ernst Thomas (director al festivalului de la Darmstadt între 1962-1982, nota trad.):

Compozitorul român Eugen Wendel a informat ambasada că se va deplasa la Darmstadt pentru cursurile de vară din acest an. În afară de el, au fost invitați o serie întreagă de colegi.

Până în prezent, ambasada nu era la curent cu acest fapt îmbucurător. Ea se străduiește de ceva vreme să organizeze o săptămână de muzică electronică pentru România. Prin urmare, participarea românilor la cursurile dumneavoastră de vară prezintă aici un interes deosebit.²

Atașatul cultural responsabil, Franz Keil, a cerut o listă a participanților, iar Thomas a profitat de această ocazie pentru a sublinia dificultățile:

Din 1966, muzicieni români participă regulat și în număr tot mai mare la Cursurile de vară pentru muzica nouă din Darmstadt. Având în vedere că printre aceștia se află o serie de compozitori extrem de talentați, am intensificat tot mai mult relațiile și, în acest an, am acordat 23 de burse pentru România. Vă atașez lista participanților români, cu datele lor de contact. Pe listă sunt menționate separat numele celor care au primit o

¹ Problemele legate de permisele de ieșire din țară pentru bursieri nu erau, evident, un caz izolat, după cum reiese din faptul că Kurt Müller, șeful Departamentului pentru relații culturale externe din cadrul Ministerului Federal al Afacerilor Externe, a menționat acest lucru în mod specific, într-un discurs rostit la deschiderea Societății Europei de Sud-Est în 1978, a se vedea: Kurt Müller, „Kulturaustausch mit Südosteuropa” (prelegere cu ocazia adunării generale anuale a *Südosteuropa-Gesellschaft* din 11 februarie 1978), în: *Südosteuropa-Mitteilungen* (1978) H. 1, pp. 3-12, p. 9, a se vedea și: Weiß, *Kulturarbeit*, p. 208 și cu referire la Müller, p. 392, nota 7.

² Ernst Thomas către Franz Keil, Ambasada Republicii Federale Germania la București, 25 august 1969, IMD-A100120-201346-12.

bursă, dar care se pare că nu primesc pașaport românesc care să le permită călătoria la Darmstadt.¹

În octombrie 1970, Keil a solicitat din nou o listă a participanților invitați în acel an, inclusiv a celor care au fost nevoiți să anuleze.² Lista a fost trimisă ambasadei prin poștă la 5 noiembrie 1970. Aceasta arată că raportul dintre participanți și anulări se schimbase acum hotărâtor în direcția anulărilor (cinci participanți față de nouă „români înscriși și acceptați care nu au călătorit”, inclusiv Tiberiu Olah și Radu Stan, de exemplu).³

O privire în arhiva Cursurilor de vară arată pe de o parte că, începând din 1966, artiști români au activat în mod regulat la Darmstadt, dar și, pe de alta, ce dificultăți au întâmpinat cei care călătoreau acolo.

IV. György Ligeti și rețeaua românească

Artiștii au migrat în mod repetat (uneori pentru a-și continua studiile) către Europa de Vest. Locuri precum Darmstadt au devenit astfel un fel de placă turnantă, un loc de întâlnire pentru românii cu domiciliul în România și pentru emigranți. Dacă poziționările artistice sunt întotdeauna înțelese ca localizări în peisaje estetico-politice determinate și determinabile, va fi util pentru dezbateri să privim diferențiat astfel de procese de migrație. După cum a arătat deja exemplul Wien Modern, se dovedește a fi deosebit de revelatoare întrebarea după ce criterii și considerente sunt grupați protagoniștii în fiecare caz. Cine ar fi, de exemplu, compozitor român la Darmstadt? În cartea sa, Valentina Sandu-Dediu numește artiști care au emigrat,

¹ Ernst Thomas către [Franz] Keil, 10 septembrie 1969, IMD-A100120-2011346-10. Despre Keil și implicarea sa în facilitarea schimburilor, și despre eforturile Departamentului cultural al Ambasadei României de a înființa un institut cultural german la București începând cu sfârșitul anilor 1960, vezi și Weiß, *Kulturarbeit*, în special pp. 261 și 265-273.

² [Franz] Keil, Ambasada Republicii Federale Germania, către Ernst Thomas, 22 octombrie 1970, IMD-A100120-201346-07.

³ Anexa la scrisoarea lui Ernst Thomas către Franz Keil din 5 noiembrie 1969, IMD-A100120-201346-08. De ce plecările nu au fost posibile în fiecare caz este o întrebare care trebuie urmărită mai departe în arhivele românești, mai ales, probabil, în arhivele Ministerului Afacerilor Externe din București.

precum Violeta Dinescu, Adriana Hölszki și Horațiu Rădulescu. Ea nu-l include printre compozitorii „români” pe György Ligeti, născut în minoritatea evreiască-maghiară din Transilvania și educat la Conservatorul din Cluj – în conformitate cu poziționarea larg împărtășită a lui Ligeti ca maghiar în exil.

O scrisoare adresată lui Ernst Thomas în 1966 arată că formarea timpurie la Cluj a lui Ligeti și mai ales contactele personale rezultate din aceasta au jucat totuși un rol important în contextul prezentat aici. Într-un moment în care Ligeti era demult consacrat la Darmstadt (unde participase pentru prima dată în 1957), când locuia la Viena (din 1959), și cu un an înainte de a obține cetățenia austriacă, el a intervenit în favoarea unui muzician din orașul său natal:

Acum permiteți-mi să vă adresez o rugămintă cu totul diferită. Am primit recent o scrisoare de la domnul Wilhelm Demian (...), care m-a rugat să-i facilitez accesul la materiale informative (partituri, cărți) despre noile tendințe muzicale europene. Dacă ați putea să-i trimiteți seria de *Darmstädter Beiträge* [Contribuții din Darmstadt, n. tr.] v-aș fi foarte recunoscător. Domnul Demian este dirijorul principal al Operei din Cluj-Napoca și este foarte interesat de muzica nouă (îl cunosc din tinerețe, deoarece am cântat sub bagheta sa în Cluj-Napoca, când eram membru al orchestrei). Având în vedere că politica muzicală din România se liberalizează treptat, consider că ar fi important contactul cu persoane precum domnul Demian. Deocamdată, în România nu se pot cumpăra partituri sau cărți de specialitate din Occident. Concertele de muzică nouă, care au început cu mare intensitate în București cu un an în urmă, se limitează deocamdată doar la București – în acest sens, viața muzicală din Transilvania, și astfel din Cluj-Napoca, este încă izolată; ceea ce este permis în București este încă în mare parte interzis în Transilvania.

Tocmai de aceea cred că nu este vorba doar de persoana domnului Demian, ci, prin intermediul lui, de un grup mai mare de muzicieni înfometați de tot ce este nou. Domnul Demian însuși este un compozitor conservator și de mică importanță, dar ca dirijor și profesor este excelent și are o vastă influență.

Am scris în același timp și domnilor Petschull și Schlee, pentru ca Peters și UE [Universal Edition, nota trad.] să trimită partituri la Cluj, dar cred că *Darmstädter Beiträge* (inclusiv

vechile ediții) ar fi materialul cel mai important – de aceea vă scriu atât de detaliat.¹

Aici se vede nu doar prin angajamentul personal al lui Ligeti cât de mult erau așteptate cu nerăbdare cărțile și partiturile – fondurile expoziției din 1969 ar fi trebuit să răspundă tocmai acestei nevoi, întrucât o parte din ele vor fi trimise la Conservatorul din Cluj.² Este pe cât de evident, pe atât de probabil că Ligeti a promovat și la Darmstadt, dar și în general, o perspectivă diferențiată asupra României. Thomas, în orice caz, a reacționat imediat. La 20 octombrie, Wilhelm Demian confirmă într-o scrisoare adresată lui Thomas primirea contribuțiilor de la Darmstadt și a catalogului bibliotecii. Și, într-adevăr, în anii următori apar și înscrieri la Cursurile de vară din Cluj, începând din 1968 cu Cornel Țăranu. Aplicațiile din 1969 sunt documentate în lista prezentată pentru Ambasadă, pe care figurau în total cinci bursieri din Cluj. În acest an, pe lângă Țăranu, se găsesc formulare de înscriere și pentru Harald Enghiurliu și Horațiu Cenariu (care, totuși, au fost nevoiți să se retragă), Dieter Acker, Vasile Herman și Erwin Junger.

V. Programul DAAD pentru rezidențe artistice în Berlin și Cursurile de vară de la Darmstadt

O incursiune în Programul DAAD pentru rezidențe artistice în Berlin, care prezintă în mod repetat interacțiuni revelatoare cu Cursurile de vară (explicate și prin legături personale din cadrul juriului și al evaluatorilor),³ confirmă importanța contactelor de la Darmstadt pentru

¹ György Ligeti către Ernst Thomas, 12 aprilie 1966, IMD-A100032-200663-07.

² Celelalte universități avute în vedere au fost Iași și București, Machold 1970, p. 70. Este foarte probabil ca printre acestea să se fi aflat și *Darmstädter Beiträge*, ca produse ale editurii Schott, precum și partituri de la editurile germane.

³ Cu privire la legătura dintre DAAD, în special programul pentru artiști, și cursurile de vară, a se vedea și Schmidt/Heiter, „Ereignis Darmstadt”, p. 31 și urm. și p. 37 și urm. Remarcabile sunt observațiile programatice detaliate privind orientarea programului și prezentările din ce în ce mai lungi ale evenimentelor din rapoartele anuale ale DAAD între 1966 și 1970, care arată cât de mult se dorea să se obțină un impact extern. De asemenea, este de remarcat faptul că, începând din 1969, se menționează care artiști

compozitorii români. În concordanță cu statutul politic special al Berlinului de Vest în acest proces diplomatic, programul artistic a jucat un rol deosebit de important și complex în schimbul cu Europa de Est.¹

Din runda de selecție pentru anul 1971 s-a păstrat, de exemplu, o notă a lui Peter Nestler (directorul programului la acea vreme), conform căreia acesta ar fi primit prin telefon informații de la Ligeti despre nouă candidați, Ligeti descriindu-l pe Aurel Stroe ca fiind „de cea mai înaltă clasă”.² Astfel de aprecieri, bazate cu siguranță și pe contacte personale, erau decisive în domeniul muzicii. Friedrich Wilhelm Hellmann, în calitate de reprezentant al DAAD, nu a adus, de exemplu, nicio propunere de muzician din călătoria sa exploratorie în România în 1968.³ Filologii de la Universitatea din București, în schimb, potrivit raportului său, s-au arătat foarte interesați de bursele anuale și de cursurile de vară, iar redacția revistei *Neue Literatur*⁴ a menționat imediat numeroase nume concrete pentru programul artistic, printre care Nicolae Breban, Ioan Alexandru, Ingmar Brantsch, Oskar Pastior și alții.⁵ Și totuși, Olah în 1969 și Niculescu în anul următor au fost primii bursieri din România (cu excepția lui Roman Vlad, care în 1964 era deja demult considerat italian).⁶ Abia apoi, din 1971, programul artistic a inclus și scriitori. Nu este surprinzător faptul că tocmai primii bursieri de la Darmstadt, care avuseseră deja contact cu DAAD prin finanțarea sederii lor acolo, apar și în Programul DAAD pentru artiști. Hrisanide, de asemenea unul dintre primii participanți la Darmstadt, a ratat la un pas

își păstrează reședința în Berlin după expirarea bursei, printre aceștia fiind menționat în 1970 și György Ligeti. (DAAD, *Jahresbericht 1970*, Bonn 1971, p. 60).

¹ Weiß, *Kulturarbeit*, p. 264 și urm.

² Arhiva programului artistic al DAAD din Berlin: dosar Stroe, fila 37.

³ Hellmann a vizitat în detaliu Conservatorul „Ciprian Porumbescu” după ce DAAD îl invitasese deja pe directorul acestuia, Victor Giuleanu, în Germania. Friedrich Wilhelm Hellmann, „Bericht über eine Dienstreise nach Bukarest und Sofia 13-25 mai 1968”, p. 8 și urm., PA AA: BAV 50 BUKA 13349. Pe pagina de gardă, raportul este marcat în mod expres "Confidențial!".

⁴ Revistă de literatură publicată în limba germană la Timișoara. N.trad.

⁵ Cf. Hellmann, „Bericht...”, p. 9, 11 și urm.

⁶ A se vedea, de exemplu, DAAD, *Jahresbericht 1964*, Bonn 1965, p. 16, unde Koellreuter este etichetat „Germania/Brazilia”, iar scenografa și actrița Dagmar Hader (ca actriță sub numele Dagmar Lassander), născută la Praga într-o familie germano-chiliană, este etichetată „Germania/Chile”, ca emigrant, a se vedea ibid. p. 15.

invitația în cadrul selecției din 1974, ocupând locul opt pe listă (șapte participanți au fost invitați, el ar fi fost primul „supleant”).¹

Cu un an înainte ca Olah să vină la Berlin în 1969, odată cu Ligeti, în calitate de bursier, ansamblul *Musica Nova* din București interpretase lucrări ale avangardei românești, printre care și de Olah, la Biblioteca Memorială Americană din Berlin (un loc emblematic pentru schimburile muzicale internaționale). După cum reiese din corespondența sa cu Nestler, acesta fusese deja la Berlin în aprilie 1967, imediat după prima sa vizită la Darmstadt.² Olah își prezentase atunci piesa *Columna infinită*, inspirată de Brâncuși, a cărei aspirație spre înalt atrăsese atenția lui Hans-Heinz Stuckenschmidt.³

Într-un mod similar contactelor cu Darmstadt, și cele cu Programul de rezidențe pentru artiști de la Berlin pot fi urmărite până la sfârșitul anilor 1980. Chiar și în 1988, când doar un singur compozitor român, Horațiu Rădulescu, stabilit demult în Europa de Vest, a mai beneficiat de o bursă, DAAD și-a folosit resursele financiare pentru a invita în mod repetat alumni români la Berlin, iar noul director al cursurilor de vară, Friedrich Hommel, a continuat să se intereseze de avangarda românească. Pentru anul 1982, în arhivă se găsește o listă intitulată „Cereri de burse pentru Europa de Est”: din cele 78 de cereri aflate acolo, 53 proveneau din România, iar al doilea grup ca mărime, cu 12 cereri, era format din unguri.⁴ În 1984, la Darmstadt, muzicieni români au participat la Forumul Compozitorilor, au fost incluși în programele concertelor și în conferința despre tonalitate.⁵ După cum

¹ A se vedea: „Berliner Künstlerprogramm. Protokoll der Jury-Sitzung am 27./28. März 1973 (Kopie)”, Anhang zu Karl Ruhberg an [Manfred] Steinkühler, Botschaft der Bundesrepublik Deutschland, 30.5.1973, PA AA: BAV 50 BUKA 13349.

² A se vedea Olah către Nestler, 5 mai 1967, *Archiv des Berliner Künstlerprogramms des DAAD: Akte Olah*, fila 15 și urm., precum și scrisoarea sa de cerere (nedatată), filele 17-26, aici 21, ibid.

³ A se vedea comentariul său radiofonic: Stuckenschmidt, extras din scenariul emisiunii „Gehört und beurteilt”, emisiune RIAS din 13 aprilie 1967, copie tipărită, în: *Akte Olah*, fila 27.

⁴ „Stipendiengesuche Osteuropa”, IMD-A100420-202510-19.

⁵ Costin Mioreanu, alături de Johannes Fritsch și Kevin Volans, a fost unul dintre vorbitorii din introducerea Congresului despre tonalitate din 21 iulie 1984, iar Anatol Vieru a ținut acolo o conferință în ziua următoare. Carmen Cârneci și Doina Rotaru au vorbit la Forumul Compozitorilor, iar pe 24.7. cvintetul de suflători al Radiodifuziunii

reiese dintr-o traducere în limba engleză din arhiva Cursurilor de vară de la Darmstadt, Anatol Vieru a scris un raport lung și detaliat pentru revista bucureșteană *Muzica* despre impresia sa despre cursurile din 1984, care l-a interesat pe Hommel atât de mult, încât a fost realizată special această traducere.¹

Iar pentru 1986, o listă intitulată „Participanți înscriși/anunțați din țările blocului estic (candidați la burse)” indică 27 din totalul de 51 de candidaturi din România (printre care se aflau 12 compozitori, incluzând nume consacrate precum Niculescu, Marbe și Stroe).² O notă de planificare a programului, întocmită de Hommel pentru același an, privind participanții din Bulgaria, Republica Socialistă Cehoslovacă, Iugoslavia, Polonia, România și Ungaria menționează șase nume pentru România: [Costin] Cazaban, M[iriam] Marbe, [Horațiu] Rădulescu, [Anatol] Vieru, și adăugate ulterior în creion: [Călin] Ioachimescu și [Radu] Stan.

Pentru a înțelege mai clar ce însemnau aceste adnotări și cifre, trebuie citite dosarele Ambasadei de la București. Raportul lui Matthias Serwo de la Institutul Cultural al RFG din 1985/86 începe cu fraza:

Izolarea și frustrarea caracterizează impresiile după un an petrecut în București. Izolarea: este interzis cetățenilor acestei țări să vorbească cu străinii. Acest lucru merge atât de departe, încât vecinii de pe stradă nu răspund la un salut. Nu există vizite la domiciliu. La instituții, acestea sunt rare și de obicei anunțate în prealabil.³

București a susținut un concert nocturn cu un program românesc, printre care și o lucrare a Violetei Dinescu, care trăia în Germania din 1982. A se vedea cronologia cursurilor din 1984, Susanne Heiter, Kim Feser, Pietro Cavallotti, Dörte Schmidt: *Chronologie der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, 1967-1994. Entstanden im Rahmen des Projekts „Ereignis Darmstadt”* (Universitatea de Arte din Berlin, 2011-2022), <https://internationales-musikinstitut.de/de/chronik/ferienkurse-1984/>.

¹ Articol de Anatol Vieru pentru *Muzica*, traducere în limba engleză, IMD-A1002014-2000029-16. Se pare că acest articol nu a apărut la acea vreme în *Muzica*, ci abia mai târziu: Anatol Vieru, „Darmstadt – 1984”, în *Cuvinte despre sunete*, București 1994, p. 387. Nici acolo nu există vreo mențiune despre o tipărire anterioară. Îi mulțumesc Valentinei Sandu-Dediu pentru această informație.

² IMD-A100429-202571-14. Au fost incluși doi compozitori din RDG (inclusiv tânărul Steffen Schleiermacher).

³ O.D. (ștampilă de primire ambasadă 24 iulie 1986), p. 1, PA AA: BAV 50 BUKA 24608.

În următorul raport din 1986/87 se arată: „*Rien ne va plus*, aceasta este impresia pe care o ai ca șef al Institutului Cultural din București. Noi acordăm burse, bursierii nu au voie să călătorească în străinătate”.¹ Și mai jos, la punctul „Planificare ulterioară”: „Cu onestitate ar trebui să spunem că, dacă atâtea țări doresc un I[nstitut] G[oethe] și totuși nu pot obține unul, de ce să rămânem aici, unde suntem doar tolerați cu reticență?”² Și, în cele din urmă, în *Raportul anual privind politica culturală* al Ambasadei din 1987/88, citat deja, se poate citi chiar la început constatarea lipsită de speranță: „Dar cel mai grav lucru pentru oamenii intelectuali este frica”.³

*

Având în vedere sursele păstrate, celebrele întâlniri din zilele de luni de la București cu „maestrii din generația de aur” (adică Niculescu, Olah, Marbé, Stroe și Vieru), despre care povestește de exemplu Irina Hasnaș, capătă o perspectivă mai largă.⁴ Reprezentanților aceluși grup avansat care, în calitate de călători, mențineau legătura cu Berlinul și Darmstadtul, le revenea, într-un fel, rolul de cronicari de voiaj în ambele „lumi”, atât în Germania (de Vest), cât și în România. La întâlnirile „de luni” de la București probabil că s-or fi discutat stiluri și curente componistice, dar altceva este fundamental: bursierii din Darmstadt și Berlin au adus la Ateneul din București posibilitatea unei culturi a dialogului de la Darmstadt, Berlin etc. Credibilitatea lor se baza pe poziționarea estetică și politică, iar percepția internațională i-a pus în

¹ Raport anual 1986/87, fără dată, fără ștampilă, p. 1, PA AA: BAV 50 BUKA 24608.

² Ibidem.

³ PA AA: BAW 50 BUKA 24608.

⁴ „Unii compozitori serveau drept paravan, drept scut, iar sub acesta se petreceau toate lucrurile importante. [...] Aveau loc aceste întâlniri de luni, te întâlneai cu un maestru din ‘generația de aur’ și aveau loc discuții și dezbateri despre ceea ce era nou, îndrăzneț. În fiecare luni, la ora cinci, ne întâlneam la Ateneu.” Irina Hasnaș, citată în: Niedermeyer și Scheib, p. 474.

lumina reflectoarelor, ceea ce le-a permis să creeze un camuflaj în care astfel de dezbateri au devenit posibile.¹

Privirea asupra acestor rețele de interacțiuni culturale oferă o perspectivă instructivă asupra relațiilor dintre compozitorii germani și cei români și, în lumina realității sumbre a regimului Ceaușescu aflat în plină desfășurare, prezintă argumente diferite față de afirmația că o astfel de „izolare” politică duce, printr-o deconectare de la situația generală atât din Europa de Vest, cât și Est, la o dezvoltare guvernată de propriile legi și, în cadrul acesteia, la una specific românească. Nici nu se poate, se pare, ajunge la esența acestei istorii doar prin încercări de sistematizare estetică.

Dacă ne întoarcem în acest moment la aprecierile menționate la începutul studiului de față, descrierea situației făcută de Gisela Gronemeyer în 1991 apare într-o lumină nouă. Când scria că românii „suferă mai ales de reputația că muzica lor nu este ‘la zi’, pentru că ceasurile din Est pur și simplu ticăiau altfel. Muzica din Uniunea Sovietică, prin contrast, este percepută aici ca exotică”, asemenea formulări relevă la rândul lor că privirea care categorisește astfel este ea însăși vulnerabilă la exotism. Situația neclară de după reunificarea germană era acum în centrul atenției unei priviri „occidentale”, ale cărei speranțe de clasificare și ordine implicau, cu siguranță, și perspective hegemonice. Lipsa de interes din partea românilor, remarcată în diverse ocazii, ar putea fi interpretată ca o strategie de a se sustrage de la acestea. Rolul particular al României, adesea evidențiat, capătă în acest context o nouă dimensiune. Sursele discutate arată cum s-a dezvoltat această încredere în sine, care îi determinase deja pe Niedermeyer și Scheib, în raportul lor din 2003, să concluzioneze: „În România, oamenii nu caută să recupereze timpul pierdut; ei știu de zeci de ani că sunt în frunte”.²

Traducere din limba germană: Valentina Sandu-Dediu

¹ Nu întâmplător Niedermeyer și Scheib afirmă că întâlnirile de luni, care au loc într-un loc vizibil, permit să se observe „cum se ascunde cineva în lumină”; Niedermeyer și Scheib, p. 474.

² Niedermeyer/Scheib, *Abstract Monarchy*, p. 474.

Nota traducătoarei

Acest studiu, publicat de curând cu titlul „*Verbindende Wechselwirkungen werden erkennbar*“. *Neue Musik als Medium der „public diplomacy“ zwischen Rumänien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, în *Die Musikforschung*, Bd. 79 Nr. 1 (2026), a pornit, într-adevăr, cum precizează autoarea, de la o comunicare ținută în cadrul unui simpozion din Săptămâna Internațională a Muzicii Noi, București, 2023. Între timp a rezultat un volum din contribuțiile la acel simpozion, pe care l-am coordonat la Editura Muzicală, în 2024: *Tangente și intersecții. România și Germania în dialog componistic*. Studiul de față se adaugă drumului deschis de acel volum, și reprezintă o premieră în studierea arhivelor germane care dezvăluie schimburile culturale – muzicale în special – între România comunistă și Germania federală.

SUMMARY

Dörte Schmidt

“The connections that bind us become visible.”

New music as a mediator of “public diplomacy” between Romania and Germany in the second half of the 20th century

In the *Annual Report on Cultural Policy for 1987/88*, the Cultural Department of the German Embassy in Bucharest characterized Romania as “unique in many respects: a socialist country that not only desires no contact with the West, but also does not want to have anything to do with its sister states in the East.” The country’s self-imposed isolation, noted by diplomats shortly before the collapse of the communist regimes, clearly reflected the frustration of cultural policymakers. It also fit into the broader tradition of variously motivated analyses of “Romania’s special case.” The issue – now widely debated – of possible breaches in the so-called “Iron Curtain,” as well as interactions across the divide between political blocs, on which foreign cultural policy relied so heavily, does not seem to apply in this case; but rather: the cited assessment adds an important dimension to these debates, which are among the most interesting and complex not only in Europe’s (cultural) political history, focusing both on East-West relations

and on the significance of the internal dynamics of the so-called “Eastern Bloc” states.

Examining these networks of cultural interactions offers an instructive perspective on the relationships between German and Romanian composers and, in light of the grim reality of the Ceaușescu regime in full swing, presents arguments that challenge the assertion that such political “isolation” leads, through a disconnection from the general situation in both Western and Eastern Europe, to a development governed by its own laws and, within that framework, to a specifically Romanian one. It seems, in fact, that one cannot get to the heart of this history merely through attempts at aesthetic systematization.