

## ***I. Creația muzicală din Republica Moldova: generalizări***

### **REFLECȚII CU PRIVIRE LA EVOLUȚIA CREAȚIEI COMPOSITIVE MODERNE**

#### **REFLECTIONS CONCERNING THE EVOLUTION OF MODERN COMPOSITION CREATIVITY**

**VLADIMIR AXIONOV,**

profesor universitar, doctor habilitat în studiul artelor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The author of the present paper has determined the basic vectors of evolution of composition creativity in the 20th and the beginning of the 21st century, taking in consideration different approaches to the periodization of the history of music of the last century. He brings out the totality of two criteria of periodization: 1) the influence of social-cultural and geopolitical factors on musical art; 2) the self-development of musical art. Special emphasis is laid on the correlation of radical innovation, moderate innovation and neo-tendencies.*

**Keywords:** *creative method, style tendencies, modernism, avant-gardism, neoavant-gardism, neoclassicism, neoromanticism.*

*В статье определены основные векторы эволюции композиторского творчества в XX веке и в первые десятилетия века XXI, учтены разные исследовательские подходы к периодизации истории музыки последнего столетия. Автор выдвигает на первый план совокупность двух критериев периодизации: 1) влияние на музыкальное искусство социально-культурных, геополитических факторов, 2) саморазвитие музыкального искусства. Специально акцентируется соотношение экстремального новаторства, умеренного новаторства и неоттенденций.*

**Ключевые слова:** *творческий метод, стилевые тенденции, модернизм, авангардизм, неоавангардизм, неоклассицизм, неоромантизм.*

Titlul subiectului propus necesită câteva explicații. Mai întâi de toate trebuie să precizăm sensul cuvântului *modern* în privința artei muzicale. Din numeroasele semnificații ale sintagmei *arta muzicală modernă* noi am selectat numai una. Ne referim la acele fenomene muzicale care s-au manifestat relativ nu demult — de-a lungul sec. XX și la începutul secolului curent. Spectrul acestor fenomene este foarte vast: până la ora actuală mai există muzica folclorică tradițională prezentă atât în forma autohtonă, cât și în diferite varietăți ale folclorismului; suntem martorii oculari ai evoluției jazz-ului, nașterii și dezvoltării muzicii rock; menționăm coexistența operelor compositice și acțiunilor artistice complexe cum sunt teatrul total, *happening*-ul, *performance art*-ul etc. În centrul atenției noastre vor fi numai acele fenomene sonore pe care le-a elaborat creația compositivă academică.

Creația componistică modernă este extrem de eterogenă, pluriaspectuală. Privită din punct de vedere regional, ea se înscrie complet în procesul de globalizare cultural-artistică. Dacă în a doua jumătate a sec. XVIII în prim plan a ieșit un centru de bază al profesionalismului componistic — Școala muzicală clasică vieneză, în sec. XIX a debutat procesul de extindere a „geografiei” muzicale. În paralel cu activitatea școlilor componistice avansate din Germania, Austria, Franța, Italia, observăm și manifestarea tot mai pregnantă a unor școli noi, apărute relativ recent în Ungaria, Polonia, Cehia, Norvegia, Rusia, România. În sec. XX acest proces a căpătat un caracter atotcuprinzător. În orice oraș al lumii civilizate activează compozitorii, muzicienii interpreți, există un cerc de melomani pregătiți pentru recepționarea și valorificarea muzicii academice. Peste tot menționăm felurite îmbinări ale tradițiilor și curentelor artistice naționale și universale. Limitându-ne doar la enumerarea curentelor estetic-stilistice universale, deja la confluența sec. XIX–XX menționăm coexistența ecourilor romantice, inovațiilor impresioniste, simboliste, naturaliste, veriste, nașterea expresionismului, futurismului, neoprimitivismului etc. O asemenea situație pluralistă depistăm și în continuare.

Panorama artei moderne poate fi comparată cu cerul înstelat, cu o adevărată galaxie de elemente multiple și neomogene. Artă modernă în genere, precum și cea componistică în particular demonstrează coexistența unor fenomene diferite ca geneză, sens, morfologie și juxtapunerea lor rapidă. Procesul de conștientizare a acestei galaxii cere niște principii de sistematizare și clasificare. Metodele de sistematizare depind de poziția cercetătorului și de scopul scontat. Specificul regional, etnic al artei dictează diferențierea artei naționale și a celei universale. Vechimea tradițiilor profesionale dictează divizarea școlilor artistice vechi și a celor tinere sau reapărute din nou (renașterea nouă din Anglia și Spania). Specialiștii în domeniul teoriei și istoriei artei de interpretare muzicală se ocupă de clasificarea și exegeza domeniilor respective. Așa apar studii despre arta vocală, despre dirijatul simfonic, coral și de operă, despre arta pianistică, violonistică etc. Reprezentanții teoriei muzicii scriu despre elementele constitutive ale artei sonore precum forma, ritmul, contrapunctul, factura, armonia, orchestrația etc. Istoriografii muzicii propun o abordare diacronică, o analiză a genezei și a procesului de devenire și evoluție a fenomenelor studiate.

Evoluția creației componistice moderne se situează în centrul atenției autorilor muzicii și cercetătorilor în materie. Aici ne confruntăm cu o mare divergență de opinii, concepte și metode. Vom omite opiniile ocazionale, superficiale menționând în special conceptele și metodele cele mai de seamă. Mai întâi de toate vom reaminti metodele *sociologică și geopolitică* de abordare a evoluției muzicii moderne, având în vedere influența majoră a exploziilor sociale și geopolitice asupra mentalității lumii artistice. Secolul XX a fost supraîncărcat de asemenea explozii. Ne

referim la cele două războaie mondiale, la construirea și ulterior destrămarea sistemului european al țărilor socialiste, la deceniile de „război rece“, la confruntarea actuală a tendințelor spre globalizare și separare a elementelor componente ale lumii.

În urma argumentelor menționate, istoria modernă a creației componistice **europene** poate fi divizată în patru etape mari, respectiv: 1) confluența sec. XIX–XX — sfârșitul primului război mondial (1918), 2) perioada interbelică (1918–1945), 3) perioada postbelică (1945–1948) și cea a războiului rece (1946 — hotarul anilor `80–`90), 4) perioada actuală a cărei frontieră inferioară (confluența anilor `80–`90) este marcată de desființarea zidului berlinez, reunirea Germaniei, divizarea Cehoslovaciei, desființarea Iugoslaviei, de sfârșitul existenței Uniunii Sovietice, de lichidarea regimurilor socialiste în aria europeană.

O cale specifică de evoluție a parcurs muzica **exsovietică** cerând din acest motiv o abordare separată. De exemplu, M. Tarakanov, autorul monografiei despre cultura muzicală din Rusia sovietică evidențiază 5 perioade: 1) 1917–1932: „constituirea culturii muzicale sovietice”, 2) 1932–1941: „victoria socialismului”, 3) 1941–1945: „anii Marelui război pentru apărarea Patriei”, 4) 1945–1958: „anii de recuperare și de dezvoltare a economiei naționale, de consolidare a societății socialiste”, 5) din 1958 până la mijlocul anilor `80<sup>1</sup>: „etapa socialismului dezvoltat” [1, p. 11, 44, 78, 100, 142]. Actualmente, făcând recapitularea evenimentelor social-politice care au avut loc în ultimele decenii ale sec. XX și în primul deceniu al sec. XXI, mai putem adăuga două etape: a șasea și a șaptea. A șasea etapă, numită restructurarea gorbaciovistă, a avut loc între aprilie 1985 — august 1991 [2]. Perioada a șaptea (din decembrie 1991 până în prezent) este apreciată de sociologii și istoricii contemporani ca „etapa **postsovietică**”.

O asemenea periodizare bazată pe teza în conformitate cu care „arta este oglinda vieții sociale” provine din afara artei, reflectând influența schimbărilor sociale și geopolitice asupra artelor. Uneori oglinda poate fi curbată sau deformată, altfel spus, o asemenea reflectare nu poate fi una directă și necondiționat veridică.

O altă metodă de evaluare a evoluției muzicale s-a format sub influența gândirii tehnico-științifice pătrunse în mentalitatea artiștilor și specialiștilor în studiul artelor; această metodă poate fi numită convențional *pro-tehnico-științifică*. Un atare concept împărtășit de unii compozitori și muzicologi se axează pe *interpretarea specifică a progresului*, înțeles ca explozie a inovațiilor sonore. „Descifrând” această teză, constatăm că aportul original al fenomenului muzical depinde de gradul de noutate a acestuia, similar cu apariția unei noi teorii sau ipoteze științifice, unui nou produs al revoluției tehnice. Reieșind din aceste raționamente se consideră importantă numai revoluția muzical-tehnică, inovația radicală în domeniul morfologiei și sintaxei

---

<sup>1</sup> Cartea lui M. Tarakanov a ieșit de sub tipar în 1987.

muzicale. Theodor Adorno afirma că culmea inovațiilor cade asupra activității școlii lui Schönberg care grație implementării tehnicii seriale în anii 1922–1923 a înfăptuit o adevărată revoluție în lumea sonoră. Herbert Eimert, întemeietorul muzicii electroacustice din Germania Federală postbelică, confirmă superioritatea acestei direcții în creația componistică modernă. Cel mai de seamă reprezentant al muzicii experimentale germane Karlheinz Stockhausen a fost ferm convins, că anul 1950 este „ora X” în evoluția muzicii universale: „O nouă epocă mondială a debutat în jurul anului 1950. Fiecare dintre noi simte aceste schimbări în toate domeniile vieții” [3, p. 254].

Cunoscutul muzicolog moscovit Alexandr Sokolov, împărtășind opinia cu privire la importanța anului 1950, îl interpretează în calitate de axă de simetrie ale cărei contururi determină evoluția creației componistice moderne (tabelul 1, citat după: 4, p. 21).

Tabelul 1

		Primul val	Pauză	Al doilea val		
Modernul		Avangarda			Postmodernul	
		Bauhaus	1950	Darmstadt		
1900	1914				1986	2000
Mișcarea antiecleptică					Mișcarea antiecleptică	
	Sinteza sau criza?				Sinteza sau criza?	

Autorul tabelului continuă: «Această axă (1950. — V.A.) este intercalată între două inele. Primul inel cuprinde cele două valuri ale avangardei (centrate de Bauhaus în arhitectură și Darmstadt în muzică, — V.A.) întrerupte de o pauză. Al doilea inel se axează pe modern și postmodern. O încălcare a simetriei o introduce neoclasicismul pe care îl putem interpreta ca „opoziție contrapunctică” față de avangardă. Această încălcare poate fi explicată rațional: dacă în prima jumătate a secolului, modernul a fost *înlăturat* (drept argument și servește neoclasicismul), atunci avangarda a fost doar *sistată temporar*. Înlăturarea și revenirea principiilor specifice modernului poate fi confirmată... și de unele fenomene artistice. De exemplu, tonalitatea în muzică și arta plastică figurativă au dispărut împreună (în timpul avangardei. — V.A.) și au revenit împreună la etapa postavangardistă<sup>2</sup>» [4, p. 21].

Vom completa schema propusă de unele amendamente și precizări. Anul 1950 este înconjurat de două valuri ale avangardei muzicale axate pe inovații extreme. Primul val, numit avangarda I, ocupă intervalul de timp între sfârșitul anilor `10 și începutul anilor `30. Avangarda

<sup>2</sup> Aici și în alte locuri traducerea ne aparține.

a II-a s-a manifestat în anii '50. Anii '30–'40 pot fi apreciați ca o pauză în timpul căreia manifestările avangardiste au fost sistate de regimurile totalitare și evenimentele celui de-al doilea război mondial. Nu putem trece cu vederea acel fapt, că în cadrul acestei „pauze” au apărut cele mai de seamă lucrări componistice despre război și pace, despre destinul omului aflat într-o situație de groază. Avangarda I a fost precedată de un spectru pluralist de manifestări artistice marcat de coexistența și combaterea metastilisticii [5] și monostilisticii. Acest spectru pluralist îl putem compara cu pluralismul barocului muzical în cadrul căruia „mersul înainte” coexistă cu „privirea înapoi”. Avangarda a II-a s-a transformat în neoavangardă (anii '60–'70) fiind urmată de postavangardă numită uneori postmodernism. Această etapă a început să se contureze în anii '80 continuându-se până în prezent. Din nou, ca și în primul deceniu al sec. al XX-lea a ieșit la suprafață pluralismul manifestărilor componistice. Metastilistica preavangardistă s-a transformat acum în diferite manifestări polistilistice. În plus, orice mișcare înainte este supravegheată de tendințele *neo* și *retro* (tabelul 2).

Tabelul 2

Confluența sec. XIX–XX	Anii 1910 – începutul anilor '30	Anii '30–'40	Anii '50	Anii '60–'70	Anii '80–'90 – începutul sec. XXI
Postromantismul, nașterea tendințelor antiromantice	Confruntarea Avangardei I cu neoclasicismul	Sinteza tradiției și inovației	Avangarda a II-a	Neoavangarda	Postavangarda. Panorama pluralistă, cu implicarea elementelor neoromantice

Comparând cele două metode de abordare a evoluției creației componistice moderne, putem conchide că ambele modele vehiculate nu sunt lipsite de anumite rezerve. Primul model exagerează influența realităților geopolitice asupra artei sonore. Al doilea model ignoră aceste influențe amplificând semnificația autodezvoltării artistice interpretând progresul ca o înnoire radicală a morfologiei și sintaxei muzicale. Poate, în cele din urmă, va fi elaborat un model de sinteză, însă acum ar trebui să se țină cont de ambele puncte de vedere. Propunem contururile unei *viziuni generalizatoare* asupra periodizării creației componistice moderne.

Specificul **primei etape** (sfârșitul sec. al XIX-lea — anii '10 ai sec. XX) constă în extinderea „geografiei muzicale” a lumii, în coexistența tendințelor estetico-stilistice multiple și neomogene, în modificarea spectrului de genuri și forme muzicale. Extinderea geografiei muzicale a căpătat o asemenea amploare încât apare necesitatea de sistematizare a reperelor de bază ale acestui proces. Putem desprinde patru grupuri de școli componistice:

**I** cuprinde acele școli care au tradiții multisekulare ale profesionalismului muzical (pe care le numim convențional „școlile vechi”), manifestând un nou „avânt” în perioada studiată. Aici s-a produs schimbarea evidentă a generațiilor de lideri: C. Debussy după G. Bizet, C. Franck, Ch. Gounod și C. Saint-Saëns în Franța; G. Puccini după G. Verdi în Italia; R. Strauss după R. Wagner în Germania; G. Mahler și tânărul A. Schönberg după A. Bruckner și H. Wolf în Austria.

**II** ocupă un loc intermediar între școlile vechi și cele noi, recent apărute. Ne referim la Rusia, unde în prim-plan au ieșit A. Skriabin și S. Rahmaninov după P. Ceaikovski și Grupul celor cinci. În Cehia L. Janáček, J. Suk și J. Foerster i-au înlocuit pe B. Smetana și A. Dvořak, în Ungaria de după F. Liszt și F. Erkel s-au manifestat B. Bartók și Z. Kodály, în Polonia după F. Chopin și S. Moniuszko au ieșit la suprafață K. Szymanowski, M. Karłowicz, L. Rouzycki, Gr. Fitelberg, în România creația lui A. Flechtenmacher și E. Caudella a fost înlocuită cu cea a lui G. Ștefănescu, A. Alessandrescu, G. Enescu.

**III** s-a format relativ nu demult manifestându-se la nordul Europei (Finlanda în frunte cu J. Sibelius, Danemarca, cu C. Nielsen), în regiunea balcanică (P. Vladigerov, F. Kutev în Bulgaria, S. Mokranjac în Serbia, W. Lisinski în Croația), în SUA (C. Ives, E. MacDowell), în America Latină (E. Villa Lobos în Brazilia, S. Revueltas în Mexic) și poate fi numit convențional școlile tinere.

**IV** s-a relevat sub semnul de „renaștere nouă”. Ne referim la Spania și Anglia unde în epoca Renașterii și la începutul barocului au apărut fenomene artistice muzicale de talie universală (creația virginaliștilor W. Byrd, Th. Morley, J. Bull, prima culme a operei engleze în creația lui H. Purcell, polifonia renescentistă spaniolă în creația lui A. Cabezon, Cr. Morales, L. T. de Vittoria care „concura” cu cea franco-flamandă și romană în frunte cu G. Palestrina). A urmat o lungă „pauză”, o zonă de tăcere (provocată de motive diferite) care a durat până la confluența sec. XIX–XX când în Spania s-au manifestat I. Albéniz, E. Granados y Campiña, M. de Falla ș.a., iar în Marea Britanie — A. Bax, G. Holst, R. Vaughan Williams ș.a.

De-a lungul acestei perioade s-a amplificat evident spectrul estetic-stilistic al artei componistice. Ecourile romantismului coexistau cu curentele postromantice (impresionismul, simbolismul, verismul, expresionismul timpuriu) și antiromantice (neoprimitivismul, barbarismul, neofolclorismul, primele manifestări futuriste). Aceste tendințe noi au influențat teatrul liric (operele lui C. Debussy, R. Strauss, G. Puccini, baleturile timpurii ale lui I. Stravinski), s-a lărgit spectrul varietăților de gen al simfoniei (simfonia instrumentală, simfonia-cantată, simfonia liedurilor de G. Mahler), a devenit extrem de variată interpretarea poemului simfonic (șapte poeme simfonice de R. Strauss, *Poemul extazului*, *Prometeu* de A. Skriabin), a fost

modificată concepția și aparatul interpretativ al ciclului de poezii sonorizate (*Pierrot lunaire* de A. Schönberg).

Unele atare lucrări precum *Allegro barbaro* (1909) de B. Bartók, *Pierrot lunaire* (1912) de A. Schönberg, *Sărbătoarea primăverii* (1913) de I. Stravinski, suita scitică *Ala și Lolli* (1915) de S. Prokofiev marchează culmea avangardei I.

**Perioada interbelică** este extrem de neomogenă. În anii '20 a continuat să se manifeste avangarda I, însă au apărut și anumite tendințe care nu se încadrează în spectrul avangardei. Anii '30–'40 marchează o cotitură radicală în evoluția artei componistice. Pe de o parte a devenit evidentă pauza menționată mai sus între avangarda I și II. Pe de altă parte, noile mijloace de expresie acumulate în cadrul avangardei I, sintetizându-se cu lexicul mai tradițional, au servit la crearea unor lucrări componistice cu adevărat conceptuale, axate pe meditații profunde și explozii emotive având o mare rezonanță socială. Specificul predilecțiilor componistice și cel al „geografiei muzicale” din anii '20 și '30–'40 este reflectat în următorul tabel (tabelul 3).

Tabelul 3

Anii '20	Anii '30–'40
<p>Aria geografică largă a manifestărilor componistice. Coexistența artei muzicale apusene și a celei sovietice.</p> <p>Exilul lui S. Rahmaninov și Medtner, emigrarea temporară a lui S. Prokofiev din Rusia bolșevistă.</p> <p>Activitatea <i>Asociației muzicii contemporane (ACM)</i> și a celorlalte grupuri de creație componistică modernă</p>	<p>Schimbări în „geografia muzicală”. Emigrarea masivă a muzicienilor din țările cu regimul fascist. Reducerea aportului Germaniei și Italiei. Înaintarea în prim-plan a Parisului, orașelor din SUA.</p> <p>Revenirea lui S. Prokofiev în URSS, desființarea <i>Asociației muzicii contemporane (ACM)</i> și a celorlalte grupuri de creație componistică modernă, prima culme în creația lui D. Șostakovici în ciuda hărțuirii din partea partidului și statului (aprecierea operei sale <i>Lady Macbeth ca talmeș-balmeș în loc de muzică</i>)</p>
<p><i>Neue Sachlichkeit</i> — Noua obiectivitate sau obiectualitate.</p> <p>Noile surse de inspirație: manifestările progresului tehnico-științific (<i>Pacific-231</i> de A. Honegger, <i>Mașina</i> de F. Klein, <i>Uzina</i> de A. Mosolov, <i>Șinele</i> de V. Deșevov, <i>Saltul de oțel</i> de S. Prokofiev, <i>Mașinele agricole</i> de D. Milhaud), performanțele sportive (<i>Rugby</i> de A. Honegger, <i>Fotbaliștii</i> de V. Oranski, <i>Secolul de aur</i> de D. Șostakovici), viața cotidiană dintr-un oraș mare (baletele timpurii de F. Poulenc, A. Honegger, D. Milhaud, cu implicarea muzicii de jazz și de estradă), mișcarea proletariatului axată pe conceptele comuniste (liedurile și cantatele lui H. Eisler și cele scrise de compozitorii ex-sovietici)</p>	<p><i>Noua spiritualitate.</i></p> <p>Destinul omului și cel al artei presate de regimurile totalitare. Lucrările conceptuale despre război și pace.</p>

Raționalismul, antipsihologismul, antiromantismul	Revenirea la antropocentrism, psihologism
Noile tehnici de compoziție și noii emițători de sunete. Compoziții axate pe microintervale (A. Haba, I. Vișnegradski), cele pe tehnica de tropuri (J. Hauer) și cea serială (F. Klein, A. Schönberg), nașterea tehnicii repetitive ( <i>Musique d'ameublement</i> de E. Satie), arta zgomotelor ( <i>Întâlnirea aeroplanelor și automobilelor</i> de L. Russolo, <i>Simfonia zgomotelor din baletul Parad</i> de E. Satie, <i>Ionisation</i> de E. Varése), muzica pentru <i>Termenvox</i> și <i>Ondes Martenot</i>	Integrarea tehnicilor noi și vechi în organismele artistice complexe, axate pe stilurile sintetice și personale: <i>Muzica pentru coarde, percuție și celestă</i> , <i>Concertul pentru orchestră</i> de B. Bartók, opera <i>Caterina Izmailova</i> , simfoniile Nr. 5–8 de D. Șostakovici, simfoniile Nr. 2 și 3 de A. Honegger, <i>Simfonia în trei mișcări</i> de I. Stravinski

Această schemă ajută la prezentarea compactă a contururilor generale ale fenomenelor abordate. Cu toate acestea, ea nu poate reflecta anumite detalii și nuanțe. De exemplu, în anii '20, dominarea noilor surse de inspirație coexista cu cultivarea valorilor eterne, despre ce mărturisește revenirea la subiectele biblice și antice în unele opere și lucrări vocal-instrumentale de proporții. Oricărei mișcări înainte i se opune mișcarea înapoi axată pe reînvierea și modernizarea experienței artistice preromantice numită convențional neoclasicism, neobaroc etc. În această ordine de idei putem readuce câteva secvențe (nr. 1, 2, 3, 15) din dialogul imaginar între I. Stravinski și A. Schönberg publicat în volumul patru de conversații ale lui Igor Stravinski cu Robert Kraft (tabelul 4, apud: [6, p. 269, 270]).

Tabelul 4

A. Schönberg		I. Stravinski
1	Drumul spre viitor	Meritele trecutului
2	O revoluție de palat	Restaurația
3	Evoluția	Adopția
15	O concepție care include și trecutul	O concepție exclusivă (extrem de selectivă) a trecutului

Respectiv, paralel cu muzica atonal-serială (A. Schönberg, A. Webern) sau supra-micro-cromatizată (A. Haba) exista și una cealaltă bazată pe modalism (I. Stravinski, B. Bartók), pe tonalitatea lărgită (P. Hindemith, S. Prokofiev, D. Șostakovici). La fel și în anii '30–'40, paralel cu integrarea tehnicilor noi și vechi în organismele artistice complexe au existat și fenomenele „sterile”, „pure”, de exemplu, opusurile instrumentale ale lui A. Webern în cadrul cărora tehnica serială a atins un nou nivel (comparându-l cu Schönberg) de puritate și complexitate anticipând serialismul integral postbelic și scriitura punctualistă.



**Perioada postbelică** demonstrează suprapunerea fenomenelor și proceselor contrare. Pe de o parte se manifestă *globalizarea* procesului de profesionalism muzical căpătând un volum mai mare și o intensitate mai sporită decât în primele decenii ale sec. al XX-lea. În mare parte acest proces a fost asigurat de performanțele tehnico-științifice (tirajarea și răspândirea partiturilor muzicale, perfecționarea continuă a aparatelor de imprimare și difuzare a producției sonore etc.) grație cărora circuitul informației muzicale capătă un caracter atotcuprinzător. Pe de altă parte nu putem trece cu vederea *intensificarea confruntării* fenomenelor și tendințelor componente.

Unele contradicții existau demult ieșind la suprafață grație răspândirii totale a informației. Ne referim la orizontala (vest–est) și verticala (nord–sud) „geografiei” muzicale. De exemplu, o operă chineză este greu percepută de către un muzician vienez. O simfonie de J. Sibelius nu este pe înțelesul unui reprezentant al muzicii tradiționale din Namibia sau Sudan. În țările Europei de Vest și în SUA s-a diversificat paleta de specii muzicale axate pe temelii estetice eterogene. Putem desprinde, ca minim, șase direcții de evoluție a artei muzicale din a doua jumătate a sec. al XX-lea și în primele decenii ale sec. al XXI-lea: 1) ecourile și noile manifestări (folclorismul, neofolclorismul, tehnica arhetipală) ale muzicii tradiționale folclorice; 2) conservarea în mediul bisericesc sau prefigurarea, modernizarea de către compozitori a tradițiilor muzicii gregoriene și bizantine; 3) evoluția jazz-ului; 4) apariția (mijlocul anilor 1950) și evoluția muzicii rock; 5) creația avangardistă, neo- și postavangardistă; 6) o nouă etapă în activitatea „clasicilor” muzicii sec. al XX-lea: reamintim că P. Hindemith a decedat în 1963, I. Stravinski în 1971, B. Britten în 1976, O. Messiaen în 1992.

Cele mai izbitoare și impresionante cotituri estetice și tehnologice au parcurs liderii ex-avangardei a II-a pe care le demonstrăm schematic (tabelul 5).

Tabelul 5

Nume	Confluența anilor 40–50	A doua jumătate a anilor 50	Anii 60–70	Sfârșitul anilor 70–anii 90 încoace
Boulez	Atonalismul liber ( <i>Sonata nr.2</i> pentru pian) – serialismul integral ( <i>Structurile</i> pentru pian)	Aleatoricul controlat/limitat ( <i>Sonata nr. 3</i> pentru pian)	Tehnica mixtă. Noile versiuni ale lucrărilor precedente	Activitatea în cadrul IRCAM. Îmbinarea instrumentelor orchestrale cu muzica electroacustică
Stockhausen	Serialismul integral ( <i>Kreuzspiel</i> , <i>Klavierstücke Nr. I-IV</i> ), muzica electroacustică ( <i>Elektronische Studien I, II</i> )	Muzica electroacustică ( <i>Gesang der Junglinde</i> ), aleatoricul limitat ( <i>Klavierstück XI</i> )	Muzica universală și electroacustică ( <i>Hymnen</i> ), muzica spațială ( <i>Carré</i> ), Momentform ( <i>Momente</i> , <i>Stimmung</i> )	Muzica cosmică ( <i>Sirius</i> , <i>Licht – heptalogie</i> )

Nume	Confluența anilor 40–50	A doua jumătate a anilor 50	Anii 60–70	Sfârșitul anilor 70–anii 90 încoace
Cage	Piese pentru pianul preparat	Diferite varietăți ale aleatoricului, piesele de tăcere (4'33'')	Happening, performance (HPSCHD), muzica electroacustică „cu implicarea celorlalte instrumente și obiecte”	Polistilistica, ecourile romantismului (Europerele Nr. 1-5)
Berio	Anii de studiu	Muzica serială (Nones, Allelujah I,II pentru orchestră), muzica electroacustică: fondatorul <i>Studio di Fonologia Musicale</i>	Collage în cadrul lucrării pentru opt voci și orchestră (Simfonia), utilizarea extravagantă a vocii feminine (Sequenza III pentru Cathy Berberian)	Stilistica mixtă, cu implicarea elementelor neobaroce și neoromantice (cinci opere, <i>Coro</i> , <i>Ofanium II</i> după textul evreiesc vechi pentru voce, corul de copii, orchestra de cameră și procesorul sonor)

Celelalte confruntări și suprapuneri în evoluția muzicii postbelice au parvenit din afara artelor fiind dictate de noua configurație geopolitică și ideologică, de constituirea arealului țărilor socialiste opus celeilalte părți componente a lumii. O mare distanță între aceste două lumi, numită metaforic „cortina de fier”, o putem exemplifica în felul următor. Concomitent cu constituirea avangardei a II-a în Germania de Vest, Franța, Italia, muzicienii din „lagărul socialist” au fost supuși să îndeplinească prevederile Hotărârii CC al PCU(b) *Despre opera „Marea prietenie” de Vano Muradeli* (1948). Această hotărâre a identificat „calea specifică” a evoluției artei componistice nu numai în URSS ci și în tot spațiul ex-socialist.

Realizarea acestei hotărâri a avut consecințe dramatice. Cultivarea identității artei muzicale socialiste a fost interpretată ca interzicerea pătrunderii influențelor „vrăjmașe” ale artei „burgheze formaliste”. De aceea arta socialistă era izolată de inovațiile avangardei. Specificitatea artei muzicale socialiste trebuia să fie realizată axându-se pe patru principii: 1) realismul socialist, 2) democratismul, 3) caracterul popular, 4) partinitatea. Aceste postulate erau interpretate extrem de vulgarizant: 1) proslăvirea construcției comunismului, 2) orientarea creației componistice la gusturile și dexteritățile receptive ale aceluia strat de „demos” pe care l-a imortalizat renumita sculptură *Muncitorul și Țăranca* de Vera Muhina, 3) utilizarea pe larg a melodiilor populare ca temelie a lucrărilor componistice, 4) crearea unor lucrări maiestuoase dedicate șefilor partidului comunist, jubileelor revoluției și congreselor de partid.

„Cum se vor pune în practică toate aceste linii ideologice?”, — se întreabă muzicologul contemporan român, dând următorul răspuns: „Prin cenzura operată de comisiile *Uniunii* (se are în vedere Uniunea Compozitorilor) de triere a creației muzicale și muzicologice favorizând simplismul sinonim cu accesibilitatea, decorativul, eclecismul, folclorismul. Prin comandarea și încurajarea (îndeosebi financiară) a imnurilor corale dedicate partidului, lui Stalin, Lenin sau (în mai mică măsură) conducătorului român, Gheorghe Gheorghiu-Dej” [7, p. 145–146]. Atare „rețete” au condus la stagnarea lexicii muzicale, la limitarea spectrului ideatic al lucrărilor componistice, la cultivarea unilaterală și exagerată a muzicii vocale și a celei programatice, bazate pe cuvântul cântat sau explicate de titlul verbal, în detrimentul muzicii pure (simfonice și instrumentale de cameră). O mare lovitură în „spatele” simfonismului dramatic, conflictual a adus-o *teoria artei non-conflictuale*” bazată pe teză în conformitate cu care societatea „nouă” este lipsită de confruntări sociale<sup>3</sup>.

Situația s-a schimbat într-o anumită măsură în timpul „dezghețului hrușciovist” ale cărui repere sunt marcate de decesul lui I. Stalin, „înscăunarea” lui N. Hrușciov (1953), Congresul al XX-lea al PC al URSS (1956), Hotărârea CC al PCUS *Cu privire la corectarea erorilor comise în aprecierea operelor „Marea prietenie”, „Bogdan Hmelnițki” și „Din toată inima”* (1958). Ca consecințe, cortina de fier s-a ridicat puțin, restricțiile partinice au devenit nu așa drastice. Compozitorii din spațiul ex-socialist au început să facă cunoștința cu experiența avangardei I și cu curentele avangardei II. Un mare pas pe această cale l-a însemnat Festivalul Internațional al Muzicii Contemporane *Toamna varșoviană* a cărui prima ediție a avut loc în 1956. De-a lungul deceniilor acest festival rămânea unicul for de manifestare amplă a muzicii moderne din perimetrul Europei Centrale și de Est.

Grație acestui festival și a celorlalte „canale” de acumulare a experienței artistice vesteuropene, compozitorii din Polonia au devenit cei mai „moderni” din tot arealul Europei de Est, despre ce mărturisește elocvent aprecierea mondială a performanțelor lui W. Lutoslawski și K. Penderecki a căror traiectorie estetică-stilistică o poate contura tabelul 6.

Dacă politica culturală a autorităților din Polonia susținea arta muzicală avangardistă, în URSS și în alte țări europene ex-socialiste „dezghețul” a cedat locul unui nou val de restricții uneori declarative, alteori ascunse caracteristice perioadei de stagnare (ne referim la anii `70 marcați de dominarea politicii culturale axate pe mentalitatea „proletcultistă” a reprezentanților

---

<sup>3</sup> Originile acestei teorii merg înapoi la anii `20. Vezi, de exemplu, „studiile” de M. Bogdanov și L. Troțki (Троцкий, Л. *Литература и революция*. Москва, 1923; Богданов, А. *О пролетарской культуре*. Москва, 1924). Culmea a avut loc în primul deceniu postbelic. Așez: *О журналах «Звезда» и «Ленинград»*. Постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года; *О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению*. Из постановления ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года; Симонов, К. *Задачи советской драматургии и театральная критика*. В: *Новый мир*, 1949, № 3, p. 201. ș.a.

„nomenclaturii” partinice și statale din anturajul brejnevist (1964–1982). O evoluție asemănătoare de la dezgheț la un nou val de presiune a avut loc în România. «...O anumită liberalizare s-a făcut simțită în jur de 1965 (anul morții lui Gh. Gheorghiu-Dej și cel al ascensiunii lui Nicolae Ceaușescu. — V.A.): unii deținuți politici... au fost eliberați sau restabiliți... s-a putut circula mai ușor spre Occident... Iluzia nu a durat decât câțiva ani... Se vor observa, pe parcursul deceniilor următoare, momente de liberalizare (amăgitoare) alternând cu „strângeri ale șurubului”. În ansamblu, însă, totalitarismul comunist se manifestă, în România, cu o pregnanță sporită față de alte țări de după „cortina de fier”» [7, p. 146, 152].

Tabelul 6

Nume	Confluența anilor 40–50	A doua jumătate a anilor 50	Anii 60–70	Sfârșitul anilor 70–anii 90 încoace
Lutoslawski	Calea parcursă de la neofolclorism la neoclasicism (de la <i>Tripticul silezian</i> la <i>Concertul pentru orchestră</i> )	Asimilarea tehnicii seriale ( <i>Muzica de doliu</i> )	Aleatoricul limitat ( <i>Jocurile venețiene, Livre pour orchestre</i> )	Tehnica mixtă, implicarea elementelor neoromantice ( <i>Concertul pentru pian și orchestră</i> )
Penderecki	Anii de studiu	Inovația moderată: <i>Strofele</i> pentru sopran, narator și 10 instrumente; <i>Psalmii lui David</i> pentru corul mixt și coarde	Inovația radicală: texturile, aleatoricul limitat, tehnica serială ( <i>Fluorescențele, De natura sonoris Nr. 1, 2</i> pentru orchestră; <i>Pasiunea după Lucas, Dies Irae</i> )	Tehnica mixtă, implicarea elementelor neoromantice și neobaroce ( <i>Concertele pentru vioară, violoncel, violă, Concerti grossi Nr. 1 și 2, Requiemul polonez</i> )

Anii '70–'80 manifestă încă o cotitură în evoluția muzicii ex-sovietice. S-a agravat opoziția artei „oficiale”, „angajate” și a celei dizidente, „proavangardiste” (creația lui E. Denisov, S. Gubaidulina, A. Schnittke). Decesul lui D. Șostakovici (1975) a fost o pierdere de neînlocuit, mai mulți compozitori considerându-l adevărat maestru spiritual. În acești ani, o parte a compozitorilor din România alegeau calea exilului (aceeași cale au preferat compozitorii chișinăuieni M. Kopytman și V. Bitkin), ceilalți manifestă aceeași opoziție între arta tradițională (M. Socor, I. Dumitrescu, Gh. Dumitrescu) și „proavangardistă” (Șt. Niculescu, A. Stroe, A. Vieru, T. Olah, C. Țăranu ș.a.). Un anumit compromis între tradiționalism și „modernul radical” l-a demonstrat creația lui R. Șcedrin, B. Tișcenco, Gh. Sviridov, A. Eșpai, B. Ceaikovski, M. Vainberg din Rusia, Th. Grigoriu, P. Benteoiu, W.G. Berger, D. Capoianu din România, V. Zagorschi, A. Mulear, Z. Tkaci, P. Rivilis din actuala Republica Moldova.

**Confluența anilor '80–'90** manifestă nu numai o mare fractură ideologică, ci și schimbarea generațiilor de compozitori din țările ex-socialiste. În anii '90 au decedat M. Vainberg și N. Karetnikov (1996), B. Ceaikovski și E. Denisov (1997), Gh. Sviridov și A. Schnittke (1998) din Rusia ex-sovietică, W. G. Berger (1992), D. Constantinescu (1993), Gh. Dumitrescu (1996), M. Marbe (1997), A. Vieru (1998) din România ex-socialistă. O nouă generație de compozitori având posibilitatea să facă cunoștința cu toate tehnicile de scriitură elaborate de ambele valuri ale avangardei nu numai asimilează această experiență ci și încearcă să caute soluțiile personale. Despre aceasta mărturisește creația lui M. Ermolaev, T. Sergheeva, A. Knaifel, A. Raskatov, N. Korndorf, V. Ekimovski, V. Martînov (Rusia), O. Nemescu, V. Munteanu, F. Popovici, D. Rotaru, A. Iorgulescu, S. Lerescu (România), Gh. Ciobanu, V. Beleaev, O. Palymski (Republica Moldova).

Putem conchide că evoluția creației componistice postbelice nu poate fi valorificată ușor fiind una contradictorie și asincronă. În această perioadă de timp (sfârșitul anilor '40 – prima jumătate a anilor '50) când în țările Europei de Vest dominau compozițiile axate pe serialismul integral și aparatajul electroacustic, de cealaltă parte a „cortinei de fier” totul a fost dirijat de doctrina „realismului socialist”. În a doua jumătate a anilor '50, P. Boulez, J. Cage, K. Stockhausen ș.a. cultivau metoda aleatoare, iar compozitorii din Rusia și țările Europei de Est abia încep să asimileze experiența avangardei I (mai întâi de toate, metoda de compoziție schönbergiană). Anii '60–'80 menționați în Europa de Vest și SUA ca ani de tranziție de la avangarda a II-a la neo- și postavangardă, acești ani s-au petrecut în spațiul ex-socialist sub semnul bătăliei între arta angajată încurajată de autoritățile statale și partinice, bazată pe tirajarea tradițiilor și cea dizidentă, persecutată, „proavangardistă”. Anii '90 marchează revenirea la procesul de sincronizare a direcțiilor de evoluție a artei muzicale în spațiul european (inclusiv Rusia post-sovietică). La confluența sec. XX–XXI a ieșit la suprafață un nou „val” de pluralism al manifestărilor artistice numit convențional „postmodernism” comparându-l cu modernismul născut de epoca postromantică.

### Referințe bibliografice

1. ТАРАКАНОВ, М. *Музыкальная культура РСФСР*. Москва: Музыка, 1987.
2. Перестройка Горбачева. В: *Политический словарь* [online]. [citat 10.05.2012]. Disponibil pe Internet: <[http://mirslivareii.com/content\\_pol/perestrojka-gorbacheva-983.html](http://mirslivareii.com/content_pol/perestrojka-gorbacheva-983.html)>.
3. *История зарубежной музыки, XX век: учеб. пособие*. Сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. Москва: Музыка, 2007.
4. *Теория современной композиции: учеб. пособие*. Москва: Музыка, 2007.
5. AXIONOV, V. Tendințe metastilistice în creația componistică contemporană (muzica instrumentală din Republica Moldova). In: *Arta*, 2005. Arte audiovizuale. Chișinău, 2005, p. 89–92.
6. MUNTEANU, V. *Roman Vlad: Modernitate și tradiție*. București: Editura Muzicală, 2001.
7. SANDU-DEDIU, V. *Muzica nouă între modern și postmodern*. București: Editura Muzicală, 2004.