

STUDII

Octavian NEMESCU

Avangarda în componistica românească

Să lămurim, mai întâi, ce se înțelege prin noțiunea de avangardă. Ea vizează **o atitudine** estetică sau științifică, gnoseologică (în general), politică etc. **radicală**, care oferă o nouă revelație, o nouă viziune, deschizătoare de drumuri, de orizonturi, de perspectivă, de așteptări, într-un anumit domeniu de activitate umană. De regulă, avangarda declanșează o acțiune înnoitoare, care împinge lumea înainte, pe o direcție bine precizată, cu alte cuvinte, este o tendință care face **istorie**. Avangărzile succesive au dinamizat cultura, civilizația europeană începând cu greco-latinii, și pe baza unor influențe iudaice (ceea ce a devenit mai târziu iudeo-creștinismul, deși și lumea islamică și-a spus cuvântul, cândva, pe direcția asta), iar apoi, după o lungă întrerupere, datorată obscurantistului, lăncedului și sângerosului Ev Mediu creștin, acest proces a continuat de la Renaștere până în zilele noastre. Modernitatea și avangarda, în general, proiectează **timpul linear**, de (r)evoluție pe un drum ireversibil, ce pornește dintr-un punct și se deplasează către altul, fără a mai privi înapoi, mizând, în general, pe negarea tradițiilor anterioare. Atitudinea avangardistă își are misiunea ei în istorie, și anume, aceea de a dinamita, la răstimpuri, anchilozele tradiției. Dar, mai există și evoluții umane încadrabile în **timpul circular**, al **recuperărilor** tradiției, a unui moment istoric anterior. Este timpul oriental, apoi, al ariergărzii, sau, într-un alt context, al întoarcerii la origini, cât și cel care definește, de regulă, postmodernitatea. Anumite clipe de răscruce ale istoriei se află, din punctele de vedere mai sus menționate, sub semnul ambiguității. Bunăoară, Renașterea. Pe de o parte, ea poate fi considerată ca o epocă de întoarcere la spiritual greco-latin (un fel de postmodernism recuperator, **avant la lettre**), iar, pe de alta, un moment înnoitor, de avangardă (cel puțin în muzică) prin apariția polifoniei, o noutate absolută, la acea vreme, în practicarea artei sunetelor. La fel poate fi considerată și apariția muzicii lui Wagner. Dintr-un anumit unghi de abordare ea poate fi afiliată curentului recuperator (a vechilor mituri), sub imboldul gândirii lui Nietzsche, și, din altul, un moment înnoitor (tonalitatea adusă în faza de continuă instabilitate armonică, deschizând drumul atonalismului, melodia infinită etc.).

Odată cu impresionismul, avangarda se oficializează, proiectând o mișcare din ce în ce mai rapidă a schimbărilor de poziție, o permanentă nestatornicie:

gama în tonuri, politonalismul (polimodalismul), politempia, polimetria și polimuzica, serialismul, serialismul integral, aleatorismul și bruitismul, spectralismul, minimalismul repetitiv etc. până în 1980 când s-a instalat postmodernismul. De atunci, trenul istoriei s-a oprit în loc, într-o haltă, sau, se mai poate spune, că acest tren se mișcă în continuare deraiat, într-o altă direcție, pe teritoriul mocirlos al subculturii, al infraculturii, al divertismentului (culturii de masă). Semn al decadenței, al impasului acestei civilizații europene, în care ne-am format.

Și acum să revenim la tema propusă. A contribuit oare cu ceva componistica românească la evoluția mișcării de avangardă? Mai întâi, aș dori să pun în discuție spiritul românesc, cât și atitudinea sa față de cultură și artă (de muzică, în mod special). De la bun început, trebuie să constatăm faptul că acesta este dominat de un comportament **conservator**, inoculat și de duhul ortodoxiei. Autosatisfăcut de siguranța aflării pe drumul dreptei credințe, ce ne asigură în dar (fără implicarea unui prea mare efort, din partea fiecăruia) o parcelă de rai (după moarte). Singura condiție este să crezi, să frecvenzi biserica etc. etc. Românul este legat de glie și nu are curiozități și întrebări de la viață. Trăiește, bine merci, pe „craca” adevărilor prefabricate de alții. Nu are nevoie de mișcare, de deplasare. Drept urmare, este un sedentar. Stau mărturie picturile, din ultima vreme, ale unui binecunoscut pictor român, atașat ortodoxiei, cu *bisericile cazemate*, prăbușite imploziv, în propriile fixații și fantezme mentale, ridicate la rangul de adevăruri absolute și eterne. Cu paznici veghetori ai dogmei, aflați permanent cu arma la picior, împotriva oricăror infiltrări și alterări. Apetitul avangărzii, ca atare, al aventurii și experimentului, îi este interzis românului. Îi cade greu la stomac. Cei care l-au importat din Vest au fost străinii. A se vedea Tristan Tzara. Și Eugen Ionescu era un alogen. Românul nu se revoltă, el doar perpetuează, la nesfârșit, specia tradiției. Există, la polul opus, și români cosmopoliți, care imită servil avangărzile, modelele altora (a se vedea, „micul Paris” etc.). De aceea, în perioada interbelică, spre anii 1940, toată intelectualitatea băștinașă (mai ales tinerii de atunci: Eliade, Cioran, Noica, Țuțea etc.) erau aliniați numai pe partea dreaptă și extremă dreaptă. La fel se întâmplă, cu unele excepții notabile, și în zilele noastre, aflate pe direcția ascensiunii fundamentalismului ortodox. Aici este vorba mai mult decât de o simplă recuperare. Este o **nemișcare** (o lene), o încremenire fatalistă a timpului (vezi povestea drobului de sare!). Avem de-a face cu **nonistoria**, aidoma situației unui bolovan împins, din când în când, de la spate, de alții.

Muzica are un rol de rangul 3, în ortodoxie. „La început a fost Cuvântul”. Așadar, pe prima poziție va sta poetul. Pe a doua pictorul, iconograful, cel chemat să zugrăvească chipul sfinților. Abia pe a treia se poate așeza muzicantul și numai dacă va cânta vocal. Locul lui este, mai curând, în pridvorul bisericii sau la balcon. Muzica instrumentală este de proveniență vestică (deci satanică) și se afla în afara jocului cultic. Mai existau lăutarii, dar ei cântau doar la petreceri (lăuta, instrumentul muzical nu avea decât această conotație). Secole de-a rândul s-au respectat cu strictete, în inerția tradiției, aceste obiceiuri. Nici vorbă de vreo

înnoire. Cât de greu s-au admis la noi, pe vremea lui Cuza, reformele, în ceea ce privește trecerea, în cântarea bisericească, de la psalmodierea isonică, tradițională, la cea armonică, sub influența muzicii de operă, pe filiera rusească. Și cât de puternică este, la ora actuală, contrareforma, deci dorința de revenire la modelul arhaic al cântării, după fasonul Athosului.

Muzica cultă, savantă, în terminologia lui Liviu Dănceanu, a fost importată foarte târziu în România, de doi străini: italianul Caudella și neamțul Flechtenmacher. Primele orchestre simfonice erau compuse exclusiv din germani și italieni. Târziu, au apărut și conservatoare de muzică și artă teatrală la Iași și apoi la București. Prin urmare, creația muzicală individuală (după model occidental) a pătruns cu greu în această țară, mult în urma celei literare și, mai apoi, din domeniul artelor plastice.

Evident, primul mare compozitor român, de valoare universală, a fost George Enescu. S-a manifestat el ca avangardist? La prima vedere, nu. Era mult prea legat de tradiția romantică a muzicii (datorită statutului său de violonist, dirijor, deci de interpret) decât vehemenții, „barbarii” săi colegi de generație, pe direcția neoclasică-folclorică, Stravinski și Bartók. Cu radicalul Schönberg nici nu poate fi comparat. Și totuși, este primul compozitor din epocă (va constata, mai târziu, Ștefan Niculescu), care la modul intuitiv, utilizează **eterofonia**, atenție! sub influența folclorului lăutăresc, după secole de cântare monodică, apoi, polifonică și, în cele din urmă, omofonă, în istoria muzicii europene. Acest lucru s-a întâmplat în câteva din opusurile sale, considerate a fi cele mai originale (în mod special în *Sonata a 3-a pentru pian și vioară*). Dar eterofonia reprezintă zestrea fonică a culturilor arhaice, ancestrale, pre-europene și pre-savante. Așadar, atitudinea estetică a lui Enescu a fost, mai curând, una de tip recuperator (postmodern?). El deschide calea școlii românești de compoziție, care a folosit, în mod prioritar eterofonia.

Fără îndoială, în perioada interbelică, cu excepția, discutabilă, a lui Enescu, nici nu poate fi vorba de tendințe avangardiste în creația muzicală românească. Mai fac niște palide excepții și câteva „cochetării” minore și trecătoare cu serialismul ale lui Zeno Vancea și Matei Socor, acesta din urmă, înainte de a deveni corifeul proletcultismului, în anii 1950. Amândoi studiaseră la Viena lui Schönberg.

Singurul interval istoric în care și-a făcut simțită prezența direcția avangardistă, de înnoire a limbajului muzical, a fost între anii 1960-1980. Atunci s-a ieșit din marasmul proletcultist și, mai apoi, din cel al tendinței „pășuniste”, cu un stagiul mult mai vechi în componistica românească (este vorba și de perioada interbelică, cu Jora, Drăgoi, Andricu, Negrea și, apoi, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu etc.). Pe linia avangărzii au avut timp să se manifeste doar două generații. Să le luăm pe rând. Mai întâi a fost avangarda generației anilor '60 din veacul trecut. În cadrul ei s-a manifestat grupul compus din Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Miriam Marbe și Cornel Țăranu. Lor li se datorează „coacerea” ideilor și practicilor muzicii eterofonice (Niculescu), în continuarea lui Enescu, cu formele ei adecvate, ca replică la prezența dominantă

a texturii, în peisajul componistic al anilor 1950-60 (impulsionată de Xenakis și de școala componistică poloneză). Interesant este de remarcat și faptul prezenței litigiului, pe problema priorității în practicarea eterofoniei, cu Pierre Boulez. De asemenea este de constatat și apariția tardivă a acestei practici (în anii 1970) în muzica poloneză (Krauze) fără să se știe, probabil, de prezența ei, mai întâi, în muzica românească. Ștefan Niculescu este preocupat și de fenomenologia sintaxelor muzicale concepând, atât el cât și Lutoslawski (în Polonia), un discurs sonor în ipostaza unei serii de categorii sintactico-fonice (omofonii, urmate de monodii, polifonii, texturi și eterofonii etc.).

Un compozitor extrem de fecund în anii '60, ai secolului trecut, pe coordonata ideilor muzicale inovatoare, a fost Aurel Stroe. De numele său este legată problematica **claselor de compoziție** (o „ecuație” muzicală care suportă o mulțime de materializări sonore). Tot Stroe a creat în 1965 o muzică pe **un singur acord**, în timp ce americanul La Monte Young compunea o piesă de o zi, pe **un singur sunet**, iar italianul Scelsi lucrări **în jurul unui sunet**. Iar mai apoi, Stroe a teoretizat fenomenul muzicii **morfogenetice**, deși nu el a „însămânțat” această orientare. Este vorba de „corpusuri” sonore care se nasc, se confruntă cu altele, în încleștări pe viață și pe moarte, și, în caz că supraviețuiesc, îmbătrânesc și apoi, mor, pe parcursul unui discurs muzical (așadar, procese ale existenței, din lumea materiei, transferate în act artistic). Spre sfârșitul vieții, Stroe a dat naștere operelor realizate în **sisteme de acordaj diferite**, ce surprind evoluția mai multor muzici, cu aluzii la culturi planetare diferite, care nu comunică între ele.

Anatol Vieru a fost unul dintre compozitorii care au deschis drumul muzicii morfogenetice practicând, în același timp, prin anii 1968, odată cu Luciano Berio, și, la noi (ceva mai târziu) cu Miriam Marbe muzica **având la bază citate**. Apoi, a fost teoreticianul și practicianul recuperării unei gândiri modale, iar după 1980 (în perioada postmodernă) și-a creat un stil muzical **între stiluri** (este vorba despre cele ale unor perioade culturale ale trecutului).

Tiberiu Olah a surprins, în opusurile sale muzicale, **folclorul esențializat**, ce pendulează între sunetele lungi și cele scurte (linii și puncte) și a promovat, mai târziu (în perioada postmodernă), împreună cu alți câțiva compozitori români, din generația următoare, **metastilismul**: un stil artistic propriu care comentează alte stiluri ale tradiției.

De observat că în atitudinea estetică a acestor compozitori din generația anilor '60 (ai secolului trecut) avangarda românească capătă ipostazele unei revoluții „blânde”, fără vehemența atitudinală a colegilor din Vest. Se caută astfel, restituirea **stării de acordaj** (a eterofoniei) spre deosebire de cultivarea dezacordajului și a *disonanței tari, dure* din textura celor din Occident. Aleatorismul este practicat în limite rezonabile, fără disoluții ale personalității compozitorului, în exhibițiile improvizatorice ale interpreților sau în ambianța bruitistă a anturajului. De remarcat, totuși, că această generație componistică s-a „hrănit” cu ideile **structuraliste**, dominante în epocă, punând pe prim-planul reușitei, în zămisirea unei opere artistice, construcția, forma, eventual, ecuația

matematică din spatele faptului artistic, și, într-un final, structura. Și totuși, mulți dintre ei au dat naștere unor capodopere, mai ales, în perioada postmodernă (după 1980), marcate de expresivitate și mare forță artistică.

A doua și ultima generație, din componistica românească, axată pe direcția avangărzii, deși a dus experimentul artistic în limitele cele mai îndrăznețe, a așezat această viziune pe cu totul alte coordonate. Pe de o parte, a continuat, până la extremis, unele puncte de vedere înnoitoare ale generației anterioare, mergând paralel cu ea bunăoară, pe teme ale operei deschise și conceptualiste, metastilistice și morfogenetice, cât și ale muzicii cu caracter improvizatoric (Nicolae Brînduș, Iancu Dumitrescu, Ulpiu Vlad), iar pe de alta, a schimbat radical termenii de abordare a conceptului de avangardă, deschizând drumul unei noi gândiri estetice generațiilor următoare. În acest fel, a fost și prima generație de factură postmodernă. Este vorba de cea a anilor '70, a veacului trecut, care pentru întâia oară nu a mai negat tradiția, precum cele precedente, ci a încercat **recuperarea** ei, căutând-o în aparițiile, în prezențele cele mai îndepărtate din istorie, până în punctul de **origine**. Această încercare s-a făcut în termenii unei **recuperări înnoitoare**. În prim-planul „coacerii” unei opere de artă nu s-a mai situat structura ci **sensul** (semnificația, semantica), **starea** de spirit (etosul spiritual), **ideea**, **altitudinea metafizică**. Din sânul acestei generații au apărut câțiva compozitori cu vocație mistică (nu numai români), după misticii generației, mai întâi, Scelsi, Messiaen, Cage, și, din cea următoare, Stockhausen, caz singular în cadrul ei. Predilecțiile pe această direcție sunt rarissime în istoria muzicii de după Beethoven și nici nu se mai observă ulterior (după anii 1980). Înțeleg prin atitudine mistică, o relație între om și transcendență, fără intermediere confesională. Bunăoară, creațiile muzicale scrise pe texte catolice, precum cele ale lui Krzysztof Penderecki, sau pe cele ortodoxe (și pe moduri bizantine) semnate de Sofia Gubaidulina sau Ștefan Niculescu, le consider a fi muzici cu caracter confesional. La fel și *Pasiunile* lui Bach.

Compoziții generației anilor 1970 sunt cei mai numeroși. A se vedea cum scade numărul compozitorilor, cu fiecare deceniu care urmează. Nu doresc să menționez numele lor, întrucât s-ar putea să greșesc, omițând pe cineva. Din rândurile ei s-au născut ideile și practicile, în primul rând, ale muzicii **spectrale**: *spectralismul isonic* (pe baza folclorului arhaic) (Corneliu Cezar, subsemnatul, Costin Cazaban și Nicolae Brînduș) și cel de tip improvizatoric, monocordic, empiric, ce cultivă *transfigurarea acusticii instrumentale* (Horatiu Rădulescu, Iancu Dumitrescu și Eugen Wendel). Spectralismul românesc a „răsărit” înaintea celui francez. Și aici este vorba de un litigiu pe problema priorității. În general, spectraliștii români au cultivat o muzică **hiperconsonantă**, pe armonicile apropiate de fundamentală, în timp ce francezii, pe această direcție, s-au orientat spre armonicile îndepărtate și foarte îndepărtate cu ocultarea fundamentalelor, cu un demers estetic de tip structuralist, rezultând, mai degrabă, o muzică (cvasi)disonantă. Câțiva compozitori din generația următoare (Călin Ioachimescu, Fred Popovici, Liviu Dănceanu) au practicat sinteza celor două tipuri de abordări ale problematicii spectralismului (român și francez).

O alta direcție importantă, fără rivalități străine, așadar, tipic românească, este și cea a muzicii și, în general, a esteticii **arhetipale**. O estetică a **esențializării**, pe urmele artistice ale lui Brâncuși și, filozofice, ale lui Platon, pusă în practică de pictori (în primul rând, Marin Gherasim, cu *cupolele și porțile* sale esențializate, atemporale și aspațiale, deci deculturalizate), de poeți (Ioan Alexandru, la început) dar, mai ales, de unii compozitori ai acestei generații, care au și teoretizat-o (Corneliu Dan Georgescu și subsemnatul). Balansul *major-minor*, perechile *ascensio-descensio* (în toate ipostazele), *incipit-finalis*, *trisonul major* (adus în poziție supralărgită), *pulsația iambică*, nuanțele *f-mf(mp)-p* (ca simbol al conștientului-subconștientului-inconștientului) etc., scoase din contextele lor culturale (de natură istorico-geografică) și abordate ca matrițe universale, atemporale, sunt doar câteva din aceste arhetipuri cultivate. S-ar mai putea adăuga și tratarea *intervalelor și cadențelor*, în ipostaze arhetipale, plus căutarea unor forme arhetipale, de factură *spiralică*. Ar mai fi de menționat, la acest capitol, și folosirea unor moduri de sunete, ce reprezintă însumarea **esențelor acordice** (armonice) ale tradițiilor, ale istoriei muzicii (acordul de 5-tă, major + minor + micșorat + mărit) în datele extragerii lor din contextele culturale (de natură istorico-geografică), într-o viziune **metatonală** și, oricum **metaistorică** și **metageografică**.

Apoi, mai este vorba de muzica **ritualică** (subsemnatul și Miriam Marbe), **minimal repetitivă**, pusă în evidență, la noi, de câțiva compozitori, în special, pe bazele folclorului copiilor (Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Corneliu Dan Georgescu). Cât și de direcția estetică ce a practicat **procesualitatea**, **continuitismul**, **cu tentă morfogenetică** (Lucian Mețianu, subsemnatul). **Onirismul**, acest curent, avându-i ca predecesori pe Enescu (*Impresii din copilărie*), dar și unele pagini din literatura romantică (Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Berlioz), a fost explorat de câțiva reprezentanți importanți ai acestei generații (Mihai Mitrea Celarianu și Ulpiu Vlad). Mihai Mitrea Celarianu este cel care visa cu ochii deschiși, pe o tehnică minimal-repetitivă, total diferită, ca și cea a lui Costin Miereanu și a italianului Sciarrino, de a minimaliștilor americani. În timp ce visul lui Ulpiu Vlad este cu ochii închiși, pendulând între reverie și coșmar.

S-a mai lansat muzica **nonevolutivă**, **atemporală**, cu miză voită pe monotonie (Corneliu Dan Georgescu) sau cea **politemporală**, unde apare sinteza *timpului linear* cu cel *circular*, închis și deschis, și *atemporalitatea* (subsemnatul și Nicolae Brînduș). Opera de artă în stare **implozivă**, de **condens**, proiectând o estetică a **fulgurației** (subsemnatul și, mai apoi, lăncu Dumitrescu și Ana Maria Avram) cât și muzica **imagineară** (antispectaculară) și cea **inițiativă**, antidemocratică, neoferită la îndemâna oricui spre cântare și ascultare (subsemnatul), completează tabloul ofertelor estetice născute de noua avangardă.

Toate aceste tendințe au „înflorit” în antiteză față de cele ale avangărzilor anterioare, din anii '50 și '60, ai secolului trecut. Practic, rodirile estetice ale noii avangărzi au avut o tentă **antiserială** și **antialeatorică**.

Perioada 1960-1990 a fost, după opinia mea, cea mai fecundă și mai originală din componistica românească, deși și după 1990 s-au copt la unii compozitori (foarte puțini la număr) câteva idei artistice cu totul inedite. Direcțiile componisticii românești, considerate a fi cele mai originale, aparținând celor două avangărzi, au atras atenția unor critici de prestigiu, de-a lungul anilor 1970, 1980, mai ales în Franța, Germania și Italia, atunci când școala românească de compoziție a fost considerată una dintre cele mai prestigioase din lume. Climaxul acestor prețuiri s-a produs în 1983, cu ocazia festivalului de toamnă de la Paris, astfel, încât cele două concerte, dedicate compozitorilor români (cei mai importanți), aparținând celor două valuri avangardiste, au purtat antetul „România, teritoriul celui de-al 9-lea cer”.

Unele dintre tendințele cele mai pregnante ale componisticii românești, care au făcut școala în 1960, 1970 au fost fructificate, continuate și de câțiva compozitori din generațiile următoare. De pildă, câteva aspecte arhetipale își găsesc aplicația și dezvoltarea, cu mare succes, în creațiile muzicale ale Doinei Rotaru. Cele de factură metastilistică și a discursului cu citate, în cele ale Maiei Ciobanu. Estetica oniristă își confirmă continuitatea în operele lui Irinel Anghel (în ipostaza unei muzici suprarealiste) și, mai apoi, a Diane Rotaru. Tehnica citatelor, căpătând o notă ironică, bășcăliosă este exersată, mai întâi, în unele opusuri ale lui Nicolae Brînduș și, apoi, în altele purtând semnătura lui Dan Dediu. Practicarea noii consonanțe se regăsește și în producțiile artistice ale lui Sorin Lerescu, Horia Șurianu dar și ale lui Șerban Nichifor și Liane Alexandra. Iar lecția folclorului esențializat se găsește, de pildă, în creațiile lui George Balint.

Dacă facem o comparație între evenimentele artistice petrecute în perimetrul muzicii românești, cu ceea ce se întâmplă, pe acest plan, în Occident, observăm următoarele: generația artistică a anilor 1968-1980 a avut în Vest mai multe ramificații contradictorii. Și aici, au fost compozitori (creatori de artă) care au mizat pe cartea noii avangărzi, adică, a recuperării înnoitoare (a unor tradiții străvechi, originare). Mă refer la minimaliștii repetitivi americani (La Monte Young mai ales) dar și la spectraliștii francezi (Grisey, Murail, Levinas, Risset cât și misticul Harvey). Unii, după 1980, au comercializat aceste practici (Reich, Glass, Adams).

Alți componenți ai generației au căutat să perpetueze, sau, mai bine zis, să protejeze, permanentizând, „baricadele” neoseriiale, neobruitiste, aleatorico-improvizatorice ale generației anterioare (a anilor 1950-60) mergând, în continuare, pe drumul lui Boulez sau Stockhausen (în experimentele sale artistice, de la sfârșitul anilor 1960). Este cazul lui Lachenmann, Ferneyhough (și chiar, uneori, al lui Iancu Dumitrescu, la noi) dar și a celor de la IRCAM sau Intercontemporaine.

În fine, o altă parte a acestei generații, născută din mișcările studențești ale anilor 1968, au deschis drumul către epoca divertismentului, a culturii de masă, tendință preluată și de la revoluția culturală a lui Mao din China (1966) și de la cea stalinistă din Rusia sovietică (1938). „Nu vă mai prefaceți” era una dintre lozincile lor preferate. Nu vă mai prefaceți că vă place Brahms, Bach, Beethoven,

Stravinski, Schönberg etc. „Nu ne interesează anarhismul estetic de tip avangardă (Dada sau Cage) ci numai cel politic (trăiască Beatles-ii!)”. De la Beatles la Elvis Presley și apoi la Michael Jackson și Madona nu a fost decât un pas. Tot ce se întâmplă acum, în epoca „nu vă mai prefăceți”, este marele drum deschis de ei (generația '68). Se vedește, în acest fel, faptul că fenomenul culturii elevate este accesibil doar unei foarte mici minorități. Pe vremea când cultura de altitudine era la modă, considerată a fi un lux necesar (întreținută de biserică, monarhie, aristocrație și, apoi, de burghezie cât și de intelectualitatea de stânga), foarte mulți se prefăceau doar că o înțeleg. Ei bine, această prefăcătorie este în curs de dispariție. Marea mulțime are nevoie doar de divertisment, de „pâine și circ”. Democratizarea culturii înalte (cât și a religiei, cu tot poporul dus la biserică și concerte) este doar o iluzie, o utopie. Partea frumoasă, a mișcării '68 (care a durat o vreme), ce nu se regăsește la tinerii de acum, era contestarea societății de consum (moda hippy și flower power).

După 1980, odată cu postmodernitatea oficializată, „duhul” avangărzii se retrace treptat din arena istoriei. Și acest fapt se produce nu numai în România, ci pretutindeni în Occident (în lumea care a produs cultura de tip modernist, începând cu Renașterea). Se naște, așadar, **zodia postmodernă**, sceptică, fără perspective (idealuri, speranțe) și, în același timp, a fundamentalismelor religioase, fiecare crezând doar în adevărurile existente pe suprafața cortului sau (revenirea la tribalism). Postmodernismul își are și aspectele sale pozitive, depinde cum este conceput. Mă refer la sinteza dintre arhaic și modern, dintre european și extraeuropean cât și între natural și cultural. În artă, asta înseamnă dobândirea unei viziuni planetare, de tip world music. Atrăși de seducția postmodernismului nu sunt numai componenții generației 1980, care s-au identificat cu ea, dar și cei ai perioadelor anterioare: 1970 și 1960. Mulți dintre aceștia au încetat, la un moment dat, să se prezinte ca avangardiști, schimbându-și orientarea, considerându-se afiliați postmodernismului. A se vedea stilul neobizantin al lui Ștefan Niculescu, din ultima sa fază de creație. Se mai pot da o mulțime de alte exemple („schimbarea la față” din muzica lui Corneliu Cezar, apoi a lui Anatol Vieru etc.).

Atitudinea recuperatoare se pune în alți termeni acum, în perioada postmodernă. Sunt recuperate stilurile, contextele culturale ale trecutului, într-un mixaj de factură **polistilistică**, în disputa cu abordarea de tip metastilistic.

Prin urmare, apare moda de tip RETRO, ce cultivă o estetică cu miza pe *impuritate* (uneori chiar kitsch), *compilație*, *eclectism*. Așa se configurează neoromantismul, neoexpresionismul, noul lirism, neobarocul, neorenascentismul dar și neoserialismul, neobruitismul etc., iar la noi, noul pășunism și chiar noul proletcultism. Vorba lui Ștefan Niculescu, după 1980 se produce o fugă **înapoi** a istoriei și nu înainte, ca în timpul avangărzilor. Se vorbește chiar, de prin 1990, de moartea avangărzii. Dacă avangarda oficializată a fost servită de 5 până la 7 generații de creatori de artă, este posibil ca, în mod simetric, marșul, triumful ariergărzii să se desfășoare pe parcursul altor 5, 7 generații, deci, cel puțin, o sută de ani, de acum înainte. Și, în felul acesta, cercul istoriei se va închide,

urmând să se deschidă, ulterior. De asemenea, s-ar putea, ca în urma unei stări inflaționiste, să se producă, foarte curând, o **c a t a s t r o f ă** ce va șterge toate urmele culturale precedente (inclusiv cele făcute de preclasici, clasici și romantici). S-a mai întâmplat așa ceva în istorie. Și omenirea s-o ia, după aceea, de la capăt (de la faza preistoriei), sau, dintr-un anume punct istoric, părăsit cândva (poate chiar, de la ce au lăsat în urma lor ultimele avangărzi), către o altă direcție. Orientarea postmodernă a dus la o **uriasă confuzie axiologică**. Fiind o epocă cu **miză** aproape exclusivă **pe vizual**, muzica a ajuns să fie o anexă a feluritelor manifestări ale acestuia.

În ultimii 10 ani se zvonește chiar că asistăm la decesul culturii, **apocalipsa muzicii savante** (în formularea lui Liviu Dănceanu¹), în timp ce cultura de masă, în repriza a 2-a sau a 3-a, ce vădește unitatea de atitudine, față de cultură, a doctrinei fasciste, cu cea comunistă, dar și cu cea capitalist-consumatoristă, se află în plină ofensivă.

Să marcheze oare acest moment istoric, în plină erupție a subculturii și a spargerii tuturor granițelor, zidurilor între cultura subterană, viscerală, vulgară, cum vrem să-i spunem, și cea înaltă, **declinul** inevitabil al civilizației europene (cu o vechime trimilenară) și chiar a **omului rasei albe**? Oricum istoria (inclusiv a muzicii) se va rescrie de multe ori.

¹ Liviu Dănceanu – *Apocalipsa muzicii savante* – Editura Corgal Press, Bacău, 2009